

JOSÉ SILES ARTÉS

Doctor en Filosofía y Letras

**EL ARTE
DE LA
NOVELA PASTORIL**

ALBATROS EDICIONES

1972

EL ARTE DE LA NOVELA PASTORIL

JOSÉ SILES ARTÉS

Doctor en Filosofía y Letras

R-8236 A

EL ARTE
DE LA
NOVELA PASTORIL



ALBATROS EDICIONES

1972

© José Siles Artés

© 1969, ALBATROS EDICIONES,
Jávea, 28, Valencia (8)

PRINTED IN SPAIN

DEPÓSITO LEGAL: v. 98 - 1972

ARTES GRÁFICAS SOLER, S. A. - JÁVEA, 28 - VALENCIA (8) - ESPAÑA - 1972

PREFACIO

Como es bien sabido, la llamada "novela pastoril" trata de cuitas amorosas entre pastores. La acción transcurre en un estilizado marco campestre y los personajes tienen modales y decir de cortesanos.

La novela pastoril muere como tal hacia mil seiscientos veinte y tantos, pero desde mediados del siglo XVI hasta esos años, gozó de favor y popularidad entre el público lector.

Se ha hecho historia de este género en más de una ocasión y se ha estudiado su sustancia y su significación. Pero a nosotros nos ha parecido que faltaba un estudio que tratara específicamente de su evolución, que lo considerase un orden con dinamicidad cambiante, en el fondo y en la forma.

El camino tradicional para aproximarse a la novela pastoril buscaba unas conclusiones de validez general. Así se han obtenido penetrantes observaciones sobre el tema del amor neoplatónico que, indudablemente, inspira al género desde su nacimiento hasta su muerte.

En el terreno de lo formal es verdad también que la novela pastoril, desde el principio al fin, utiliza la intercalación del verso en la prosa.

Esta regularidad de contenido (amor neoplatónico) y de forma (mezcla de prosa y verso) quizá haya sido una constante incitación a ver el género como una realidad cristalizada desde su origen.

Pero, ¿y si examináramos lo que pasa en las obras en particular? ¿Y si nos fijáramos en la naturaleza, desarrollo y desenlace de los idilios en tal novela? ¿Y si tomásemos nota de la manera en que están presentadas y entrelazadas esas particulares intrigas amorosas?

Estas preguntas constituyen nuestro empeño, que más brevemente podemos expresar así: ver qué dice una obra y cómo lo dice.

Pero no nos detenemos ahí. Ponderamos la interrelación de fondo y forma y vamos consignando las variaciones de aquellos factores en sucesivas novelas.

Nuestro mayor esfuerzo ha recaído, naturalmente, sobre la *Diana* de Montemayor, la novela madre del género. Su estudio va precedido de un análisis de cada una de las obras que la crítica suele calificar de influyentes en aquélla. Examinamos así las églogas de Virgilio, el *Ameto* y el *Ninfaie Fiesolano* de Boccaccio, La *Arcadia* de Sannazaro, las églogas de Garcilaso, las églogas de Montemayor, *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro y la *Historia Etiópica* de Heliodoro.

En un segundo capítulo escrutamos las siguientes novelas pastoriles posteriores a la *Diana*: la *Diana Enamorada* de Gil Polo, el *Pastor de Filida* de Luis Gálvez de Montalvo, la *Galatea* de Cervantes, la *Arcadia* de Lope de Vega y la *Cintia de Aranjuez* de Gabriel de Corral. Entre las cuarenta y tantas sucesoras de la *Diana* hemos hecho esa selección, basada en la relevancia de las obras. Si no hemos incluido, por ejemplo, una novela de tan reconocida calidad como el *Siglo de Oro* de Bernardo de Balbuena, es porque estimamos que su corte sanazariano, queda ya representado con el *Pastor de Filida*. También hemos omitido la novela pastoril no española, cuyos ejemplos más destacados son la *Arcadia* de Sir Philip Sidney y la *Astrea* de Honoré d'Urfé. Aunque ambas están influidas por Montemayor en su estructura, tienen una extensión—sobre todo la segunda—y una complejidad temática—cada una a su manera—, que las aparta de los modelos españoles.

Finalmente, unas reflexiones sobre la importancia de la novela pastoril. “Además de los libros de caballerías y los que pudiéramos llamar sentimentales tuvo el arte idealista en la literatura española del siglo XVI otra manifestación muy interesante, tanto por el número de libros a que dio origen como por el valor poético de algunos de ellos y por el aplauso y fama que alcanzaron en toda Europa”; estas palabras

son de Menéndez Pelayo¹ con referencia al género que estudiamos aquí. Posteriormente, Avalle-Arce señala también su éxito: "En España la novela pastoril constituye una vívida llamarada que ilumina con claridad medio siglo de hacer literario (la segunda mitad del siglo XVI) y cuyos últimos destellos alcanzaron los dos primeros decenios del siglo XVII".²

Desde entonces acá la novela pastoril es para el gran público un género muerto. En el siglo XIX, y sobre todo en el actual, no obstante, la crítica y la historia literarias se interesan por ella. Y de una postura desdeñosa que el positivismo adoptaba ante todo lo que no era "real", se ha pasado a una mayor amplitud apreciativa, que trata de entender el fenómeno de lo pastoril sin pararse en su "artificiosidad". ¿Encontrará cabida la *Diana* o alguna de sus congéneres en las popularizadas ediciones de bolsillo? ¿Llegará el lector medio de hoy día a estimar este tipo de literatura?

Cualquiera que sea la respuesta del tiempo a estas preguntas, es indudable que la novela pastoril cobra un peso específico considerable a la hora de estudiar el desarrollo de la novela clásica española. Según Américo Castro, por ejemplo, "la erótica" pastoril (el nombre de novela en sentido "quijotil" no le conviene) es elemento más vital en el *Quijote* que los libros de caballerías. En esas eróticas se halla, en efecto, la sutil percepción del "mí" (no del "yo"), que se siente y descubre en la ansiedad y angustia de amor, como algo distinto del motivo de tal angustia".³ No en vano Cervantes fue un asiduo cultivador del relato pastoril, y hasta la hora de su muerte —según refleja la dedicatorial del *Persiles*— le preocupó dar continuación a su *Galatea*.

¹ *Orígenes de la novela*, Edición Nacional, Vol. II, p. 185, Santander, 1943.

² *La novela pastoril española*, p. 1, Madrid, 1959.

³ "Los prólogos al Quijote", en *Hacia Cervantes*, Madrid, 1967, p. 290 (publicado anteriormente en la *Revista de Filología Hispánica*, Buenos Aires, 1941).

I

GENEALOGÍA DE LA DIANA

INTRODUCCIÓN

El mito pastoril a través de las épocas adquiere diversos matices y formas. En Italia la égloga pastoril clásica evoluciona progresivamente a la adaptabilidad escénica y florece finalmente en dos espléndidas piezas: el *Aminta* de Torquato Tasso, estrenada en 1573, y el *Pastor Fido* de Giovan Battista Guarini, representada por primera vez un cuarto de siglo después, aunque ya había visto la luz en 1589.

En la Península Ibérica el motivo bucólico encuentra también cabida en el teatro. Ejemplo notable de ello son las piezas pastoriles de Juan del Encina y de Gil Vicente. No obstante, estos autores cultivaron el género impregnándolo de un espíritu nacional-religioso, rústico, cómico —que se aparta manifiestamente de la interpretación clásica.

Original en sus varios enfoques fue también la acogida que la Edad Media dio al tema. Pensemos en el acontecimiento de la Natividad, que anualmente se representaba en estrecha unión con los oficios litúrgicos. Nuestro Gómez Manrique, autor de la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, es un notable exponente de esa modalidad a mediados del siglo xv.

En la Edad Media hubo asimismo una “pastorela”, canción dialogada de origen provenzal que gozó de extendida popularidad. En España esta ramificación encuentra cobijo en las *cantigas* gallego-

portuguesas, en las *cantigas de serrana* del Arcipreste de Hita y en las *serranillas* del Marqués de Santillana.⁴

Con estas y otras corrientes de asunto pastoril se suele mezclar, en mayor o menor cuantía, la herencia de la bucólica clásica. López Estrada da así constancia de la regularidad de este factor: "Un nervio cultural viene a unir a casi todas estas obras: la constante grecolatina que se mantiene en el desarrollo de las literaturas románicas con una fijeza que señala la continuidad de un principio cultural común a muchos pueblos y tiempos".⁵

La novela pastoril, precisamente, está entroncada por línea directa con el enfoque que la antigüedad clásica dio a lo pastoril. Esquemas y motivos que cristalizaron en el género se podrían rastrear hasta en el terreno de los bucolistas griegos, especialmente Teócrito, cuyos *Idilios* son el modelo de las églogas de Virgilio. Estas composiciones, a su vez, sirvieron de inspiración directa a grandes poetas de la época humanística. Antonio Tovar precisa en estos términos el papel de Virgilio en ese campo: "Dentro de lo convencional del género poético pastoril, las églogas de Virgilio tienen en la historia literaria europea toda la importancia de ser el arquetipo. Todas las grandes literaturas del Renacimiento han tenido el poeta que ha incorporado al sentir moderno estos poemas del mantuano".⁶

Nuestro punto de arranque, pues, en este estudio, son las églogas de Virgilio, a las que examinamos en su forma y fondo, para ver de aislar aquellos elementos que la novela pastoril acogerá en su estructura.

La línea de sucesión pasa luego por el *Ninfaletto d'Ameto* o *Commedia delle Ninfe Fiorentine*, de Boccaccio, escrita entre 1341 y 1342. Es una obra corta, de traza novelesca, de intención alegórica, que mezcla la prosa con el verso. Esta alternancia se convertirá en un rasgo típico de

⁴ Se ocupa de este tema Mia I. Gerhart en "La pastorale médiévale", cap. II de su libro, *La Pastorale. Essai d'analyse littéraire*, Assen, 1950. Para ese mismo período nos hemos inspirado también en Menéndez Pelayo, *Op. Cit.*, pp. 191-198.

⁵ Prólogo a su edición de la *Diana* en "Clásicos Castellanos", p. LIII. Madrid, 1962.

⁶ Introducción a su edición de las *Églogas* de Virgilio, 2.^a ed. revisada, p. 5. Madrid, 1951.

la novela pastoril. Además, el *Ameto* contiene dos églogas unidas a su trama novelesca.

Entre 1344 y 1346 Boccaccio escribió otra obra que suele tenerse en cuenta al indagar los orígenes de la novela pastoril. Se trata del *Ninfaie Fiesolano* (escrita en octava real) que no puede llamarse propiamente pastoril, pero que tiene como escenario de su fábula a la naturaleza, a los bosques por donde sus protagonistas, la ninfa Mensola y el joven Africo viven un amor imposible, que acabará trágicamente para los dos. A pesar de estar escrita enteramente en verso, esta obrita presenta atributos de madurez novelística. López Estrada ha subrayado este aspecto, al que parece considerar de especial significación en el desarrollo de la novela pastoril: "Montemayor continuó en parte esta intención (la del *Ninfaie Fiesolano*) * de mover a los personajes e impedirles la quietud, y sólo permitírsela en los largos monólogos narrativos que sirven en la obra para enlazar con la danza de parejas".⁷ En el espíritu de la *Diana* ve asimismo el influjo del poema de Boccaccio, al que considera ejemplo de depuración carnal: "Montemayor llevó también a la *Diana* esta intención de honestidad; la alabanza del amor "fino" se repite una y otra vez en las páginas del libro".⁸

El eslabón siguiente en la cadena de la herencia clásica es la *Arcadia* de Sannazaro, publicada por primera vez en 1502. Esta obra, formada por doce "prosas", seguidas cada una de una égloga, se concentra plenamente en el mito pastoril, en su versión más estilizada. Gozó en España de gran aceptación, en cuya lengua se publicó por fin en 1547.

En nuestra patria el máximo representante de la herencia bucólica a la manera clásica es Garcilaso, quien en sus églogas muestra influencia directa de Virgilio y de Sannazaro.⁹ La poesía de Garcilaso fue publicada en 1543; la viuda de Boscán, como es sabido, la incluyó en el mismo volumen que la poesía de su marido.

* El paréntesis es mío.

⁷ Op. cit., p. LVIII.

⁸ Op. cit., p. LVII.

⁹ Rafael Lapesa ha analizado esas influencias en su libro, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, 1948.

Montemayor es también autor de cuatro églogas, que se hallan incluidas en la parte profana de su *Cancionero*. Según nos informa González Palencia en el prólogo a su edición de este libro (Madrid, 1932), dos de las églogas figuraban en la primera edición (1554), y las otras dos se agregaron en la edición de 1562. En cuanto a la *Diana*, se calcula que vio la luz entre 1554 y 1560.¹⁰

Antes de emprender el estudio de ésta, sin embargo, nuestro trabajo se ocupa de dos obras ajenas a la descendencia virgiliana, pero que han sido tenidas en cuenta en la investigación de la genealogía de la *Diana*. Una de ellas es la *Historia Etiópica o los amores de Teágenes y Cariclea*, del griego Heliodoro. Fue libro de gran difusión por toda Europa en el siglo XVI y, sin duda, una influencia muy definida en la conformación del género novela. Apareció por primera vez en español en 1554, en Amberes. Su técnica narrativa se basa en el entrecruce de episodios, que López Estrada relaciona con la construcción de la *Diana*.¹¹

La otra obra que hay que considerar antes de la *Diana* es la *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, que apareció en Ferrara en 1554. No es una novela pastoril, aunque recurre al motivo bucólico dentro de su original mezcla de tratado de amor y aventuras caballerescas. Menéndez Pelayo ha señalado la afinidad entre un canto de la *Diana* y otro de la *Menina e Moça*, pero añade: "Salvo esta imitación directa, y el rasgo común de ser ambas heroínas, Diana y Aonia casadas contra su voluntad y amadas por un pastor forastero, no hay otro punto de contacto entre ambas obras".¹²

A continuación nuestra investigación desemboca en la *Diana*, cuyo éxito fue el mayor "que se hubiese visto en libros de entretenimiento,

¹⁰ Cfr. "The Date of First Publication of Montemayor's *Diana*", en *Hispanic Review*, XXXV, pp. 364-365, 1967, de H. D. Purcell. Anteriormente, J. Fitzmaurice-Kelly fijaba la fecha de publicación de la *Diana* entre 1558 y 1559 ("The Bibliography of the *Diana Enamorada*", *Revue Hispanique*, II, pp. 304-311, 1895).

¹¹ "Estimo que Montemayor supo apreciar el interés de esta disposición, pues hay en la *Diana* un desarrollo semejante del argumento, y es el cruce de historias en un punto, que luego divergen en varios sentidos, corren paralelas a veces, y vuelven a encontrarse para buscar la solución". Op. cit., p. LXXXII.

¹² Op. cit., p. 266.

después del *Amadís* y la *Celestina*", según juicio de Menéndez Pelayo.¹³ Su trascendencia en el desarrollo del género es indiscutible. "Con Jorge de Montemayor nace, en estado de perfección, la novela pastoril española", dice Avalle-Arce.¹⁴ Para López Estrada, "La *Diana* comenzó una nueva modalidad de la vieja manera pastoril por el difícil equilibrio de sus elementos";¹⁵ también la llama "antecedente indispensable para el arte maravilloso de Cervantes".¹⁶

A este respecto, no hay duda que la lectura de la *Diana* debió hacer profunda impresión en el autor del *Quijote*. La estimaba por un lado y la rechazaba por otro. En el escrutinio de la biblioteca del hidalgo manchego, dice el Cura: "... Soy de parecer que no se queme, sino que se le quite todo aquello que trata de la sabia Felicia y de la agua encantada, y casi todos los versos mayores, y quédesele en hora buena la prosa, y la honra de ser primero en semejantes libros" (I, VI).

A Cervantes no le convenía aquello de que los males de amor pudieran curarse con los efectos de un agua prodigiosa, pero eso no impidió que escribiera una novela pastoril, la *Galatea*, que tiene ciertos rasgos importantes de la *Diana* de Montemayor.

Más adelante el relato pastoril volverá a fluir de su pluma. Lo encontramos en el episodio de Marcela en la primera parte del *Quijote*, y en el de las bodas de Camacho de la segunda parte. Don Quijote mismo, derrotado finalmente en sus caballerescas andanzas, piensa en trocar la lanza por el cayado, y llega a proponer a Sancho otra descabellada empresa: "Yo compraré algunas ovejas, y todas las demás cosas que al pastoral ejercicio son necesarias, y llamándome yo el pastor *Quijotiz*, y tú el pastor *Pancino*, nos andaremos por los montes, por las selvas y por los prados, cantando aquí, endechando allí, bebiendo de los líquidos cristales de las fuentes, o ya de los limpios arroyuelos, o de los caudalosos ríos" (II, LXVII).

¹³ Op. cit., p. 264.

¹⁴ Op. cit., p. 55.

¹⁵ Op. cit., p. LXXXV.

¹⁶ Op. cit., p. LXXXVI.

LAS ÉGLOGAS DE VIRGILIO *

Entre las églogas de Virgilio hay cuatro, la I, III, V y IX que consisten en un diálogo en el que participan dos o tres (caso de la III) personajes. En todas ellas, además, está ausente la voz del poeta en función de narrador.

En la palabra "diálogo" incluimos también, naturalmente, los cantos que se cruzan entre estos pastores. Pues bien, merece la pena detenerse en varias premisas que supone el usar la técnica del diálogo.

Diálogo es sinónimo de conversación, que a su vez es la coparticipación de dos o más individuos en una comunicación oral, propia del género humano.

Tenemos así que para que haya diálogo necesitamos como condición básica hablantes, personas capaces de expresarse con la palabra. Aunque todavía hace falta algo más. Si unas personas no se encuentran ubicadas dentro de una distancia mínima, en un momento determinado, no podrán mantener conversación debido a las limitaciones del aparato audiófónico humano. Ha de darse normalmente que los interlocutores se hallen en proximidad mutua tal, que la comunicación sea cómoda, sin esfuerzo penoso, para que haya diálogo.

Por supuesto, con esta "vecindad" no están dadas todas las condiciones del diálogo. Los hablantes tienen que valerse de unas palabras a las que dan el mismo significado. Se requiere que estén enterados de la mutua presencia, también. Y aún queda por cumplir que haya intención de hablar.

* Citamos por la edición de Antonio Tovar, 2.^a edición revisada, Madrid, 1951.

Resumiendo, las condiciones para que se dé el diálogo son: hablantes, lengua común, vecindad, presencia, intención. Entre estos cinco elementos hay uno que, a nuestro juicio, necesita dilucidación aquí.

Nos referimos a la "presencia", que interpretamos como la conciencia de la propinquidad mutua. Yo sé que tú estás "ahí" y tú sabes que yo estoy "aquí". Tú y yo, además, estamos en un entorno que comprende nuestras respectivas posiciones, porque "presencia" connota lugar, escenario en el que tiene localización nuestro diálogo.

Pero "presencia" implica también, e ineludiblemente, un "ahora". No podemos separarla de una convergencia de coordenadas temporales pertenecientes a las respectivas conciencias. El tiempo de tu conciencia y el tiempo de la mía se han cruzado en un punto que es ese "ahora".

El "ahora", naturalmente, no es un instante, sino un transcurso que abarca desde el comienzo hasta el fin de nuestro diálogo.

El diálogo, en suma, es un complejo fenómeno humano, que viene referido al tiempo, al espacio, a la conciencia síquica y a la facultad y deseo de comunicarse.

Existe un género literario que se vale esencialmente del diálogo, que lo usa como exclusiva forma de expresión. Este género, el teatro, lo que hace es juntar unas personas (personajes) en un sitio (escenario) y ponerles a hablar fingiendo que eso está ocurriendo espontánea y naturalmente.

En este sentido, la palabra española "re-presentar" expresa muy bien lo que pasa en un escenario. Porque no indica solamente que algo es desarrollado materialmente ante nuestros ojos, que algo es "presentado". Sino también que se trata de un drama; es decir, de una obra teatral, literaria, y como tal, susceptible de reiterarse ante nuestros ojos siempre que estemos dispuestos a contemplar la ficción.

Las églogas I, III, V y IX de Virgilio son muy aptas para ser representadas en un escenario por su condición de dialogadas. Se las puede llamar "dramáticas" por usar el instrumento dramático por excelencia, el diálogo. Ahora bien, esta calificación se desentiende de otro rasgo que es esencial al drama.

Aristóteles señaló ya que entre los elementos integrantes de la tragedia está la "fábula".¹⁷ Y explicaba que ésta es como el "alma de la tragedia". La fábula, no hace falta insistir, es el asunto, la trama.

Pues bien, ¿hay fábula en las églogas dramáticas de Virgilio? Del examen a que las hemos sometido concluimos que no. Todas ellas carecen de trama. Los personajes no cambian en su estado síquico o social. No hay choque de pasiones. Escuetamente podríamos concluir que los personajes hablan y cantan, exclusivamente.

A Virgilio, evidentemente, no le interesaban aquí las peripecias que podían vivir sus criaturas. Pero esto no descarta que las églogas en cuestión constituyan un "suceso". Ese suceso es un diálogo que tiene su arranque, su desenvolvimiento y su fin. En el caso de las églogas I y III vienen hasta señaladas las horas en que se inicia y concluye el desarrollo. La égloga IX alude sólo al segundo extremo, mientras que la V lo omite, si bien en la apertura de ésta nos enteramos que la escena tiene lugar durante el día; es cuando Mopso propone a Menalcas sentarse

... sub incertas Zephyris montantibus umbras. 5

Si nos ponemos ahora a considerar las otras églogas de Virgilio, notaremos, en primer lugar, que la II entraña la novedad de la introducción de la voz del autor para presentar la situación. Aquí el poeta "cuenta" algo al lector; con lo cual el canto no se está dando "ahora", no es "presente". Se supone que se dio en un pasado. Lo que figura como presente es el hecho de la narración, el momento en que el poeta se pone a hablar.

Las églogas VI, VII, VIII y X ofrecen también la particularidad de evocar un pasado. Son presentadas por un narrador, no están ocurriendo "ahora". Por este hecho se las puede agrupar bajo el término de "narrativas", en contraposición a las "dramáticas". No obstante,

¹⁷ *El arte poética*, "Austral", Madrid, 1964, pp. 39-41. La traducción, prólogo y notas son de José Goya y Muniain. También hemos consultado la *Poética* en versión directa, introducción y notas de Juan David García Bacca, publicada por la Universidad Autónoma de Méjico, 1946.

en las mismas églogas narrativas el autor hace uso extenso de la voz de los personajes; la intervención de su propia voz se limita virtualmente a poner la palabra en boca de los cantantes. Resulta así patente que Virgilio muestra una preferencia pronunciada por el estilo dramático. Otros cultivadores del género pastoril escogerán al contrario y producirán obras notables dentro de la línea narrativa.

Sobre la égloga VIII debemos subrayar los gérmenes que encierra para la literatura pastoril de corte erótico-neoplatónico. Concretamente, nos referimos al canto de Damon, cuyo tema, como el de la novela pastoril típica, se centra sobre el amor incorrespondido. Tenemos ahí también el amor avasallador que surge como chispa incendiaria al primer golpe de vista, más el hundimiento del amante en las oscuras simas del dolor y el deseo de darse fin a la vida,

Omnia uel medium fiat mare. uiuite siluae: 58
praecps aërii specula de montis in undas
deferar; extremum hoc munus morientis habeto. 60

Respecto a la égloga IV, la consideramos un "canto" o un "poema", en el sentido formal que estos términos poseen dentro de la preceptiva literaria. La égloga IV no tiene nada que ver con un diálogo entre pastores. Es un caso aparte entre las bucólicas de Virgilio.

El mito pastoril puesto en circulación por Virgilio será después explotado por autores de diversas épocas y países. El fruto conseguido por algunos de estos innovadores más significados se trata en las páginas siguientes de este estudio. El análisis que allí hacemos de sus obras, como veremos, nos sirve no solamente para entender éstas, sino indirectamente también, para sacar a la luz nuevos aspectos de las églogas de Virgilio. Su condición de sillar cimiental del género nos ha de forzar una y otra vez a reconsiderarlas, o mejor dicho, a ir viéndolas desde los nuevos ángulos que iremos alcanzando.

EL AMETO *

¿Es pastoril el *Ameto*? Nos hacemos esta pregunta para discernir si dicha obra está en la línea del género que Virgilio haría germinar en Europa, durante el Renacimiento especialmente.

El *Ameto*, desde luego, transcurre de cara a la Naturaleza, haciendo comulgar con ella a sus personajes, haciéndosela sentir; y simultáneamente, presentándosela al lector, describiéndosela prolijamente, certeramente, amorosamente. El sentimiento de la Naturaleza empapa este libro de Boccaccio. Igual ocurre en las bucólicas de Virgilio.

Por otro lado, en el *Ameto* se encuentran dos églogas pastoriles al estilo de Virgilio, que tienen trascendencia dentro del género. Son al parecer las primeras que se conocen en lengua vulgar.¹⁸ Églogas en latín las escribieron Dante, Petrarca y el mismo Boccaccio.

Las églogas del *Ameto* a que nos estamos refiriendo son el canto de Teopagen (p. 28-30) y la poesía entre los pastores Alcesto y Achaten (p. 35-39). Materialmente hablando, es evidente que estas dos composiciones constituyen una aportación muy escasa de la bucólica virgiliana al conjunto del libro. Y con esta última observación venimos a dar en una de las divergencias más significativas de Boccaccio respecto a Virgilio.

* Citamos por la ed. de Scrittori d'Italia, n.º 182, Bari, Laterza, 1940.

¹⁸ "Avant que l'églogue néolatine ne fût encore parvenu à sa plus grande floraison, Giovanni Boccaccio passa, le premier, à la pastorale en langue vulgaire. La première églogue italienne se trouve dans son *Ameto*." Así lo afirma Mia I. Gerhart, op. cit., p. 69.

Pues las églogas de aquél son componentes de una organización superior. No constituyen cuadros independientes como las de Virgilio. Son incidentes marginales dentro del esquema general del *Ameto*.

El *Ameto* es ante todo una intriga con un hilo argumental claramente desarrollado. Esta intriga, esta trama, tiene dos protagonistas, Ameto y Lia, alrededor de los cuales giran las ninfas y los pastores aludidos, quienes, por otro lado, no tienen más participación que la de interpretar las églogas comentadas.

Las vicisitudes de Ameto, es cierto, ocupan un lugar pequeño en comparación con los relatos de las ninfas, tomados en conjunto. Pero no es su relativamente escasa extensión lo que da a aquéllas su importancia, sino el hecho de que ocurren en el aquí y ahora de la narración. Se van desarrollando, se van creando según avanza el libro. Los idilios de las ninfas, por el contrario, son anteriores a las vivencias eróticas de Ameto. Son, precisamente, "historias".

Uno de los rasgos más manifiestos del *Ameto*, desde sus palabras iniciales, es la intervención en gran escala de la voz del autor, que nos va dando noticia del despliegue de la acción. El uso de este recurso nos lleva a calificar el libro de Boccaccio de obra eminentemente narrativa.

El contraste en este terreno con las églogas de Virgilio resulta obvio. Allí, ya vimos, la voz del autor, aun jugando un papel muy significativo en algunos casos, tenía una intervención escasa.

Boccaccio, además, emplea una variante de gran eficacia en su técnica narrativa. En ciertos momentos él cesa de dar cuenta de lo que sucede, dejándose reemplazar por algún personaje.

Esta delegación de poderes, por llamarla así, permite al autor, por un lado, enriquecer el contenido de su obra con asuntos laterales; por otro lado, consigue dar profundidad temporal a la trama que tiene lugar en el presente, pues los personajes nos cuentan cosas sucedidas en el pasado. La interrupción de la trama principal, también, supone la explotación de un viejísimo artificio narrativo para mantener en suspenso el interés del lector.

La maestría técnico-literaria de Boccaccio se demuestra asimismo en la utilización de otros recursos a lo largo del libro. Por ejemplo, lo que Ameto piensa, o su manera de reaccionar ante una situación concreta, no nos la explica necesariamente el poeta, sino que deja que sea el mismo protagonista quien se manifieste en un monólogo.

Cuando al principio Ameto oye cantar a Lia entre la espesura, comienza a hablar para sí:

Iddii sono in terra discesi: e io piú volte oggi l'ho conosciuto, ma nol credea (p. 10).

Un poco más adelante, una vez que ha escuchado la canción de Lia el joven cazador, el autor cree oportuno informarnos él mismo de lo que ocurre en el interior de su personaje:

... In sé, con non falso pensiero, reputa beato chi di sí bella giovane la grazia possiede; e in cotale pensiero dimorando, sé medesimo mira, quasi dubbio tra 'l sí e 'l no d'acquistarla; e alcuna volta, sé degno di quella estimando, in sé si rallegra (p. 14).

El pasaje es un típico ejemplo de cómo el autor suele sumergirse en la conciencia de su criatura para ir revelando sus pensamientos más íntimos. Conforme avanza la acción Boccaccio seguirá alternando los dos procedimientos, lo cual, sin duda, da amenidad y variedad a la presentación del profundo cambio que se va experimentando en el interior de Ameto. Porque el libro de Boccaccio es en gran medida la exposición de los cambios emocionales que va experimentando esta criatura pura y sensible.

Las vicisitudes interiores de Ameto, en realidad, acaparan el foco principal de la trama hasta la ocasión proporcionada por las festividades en honor de Venus. A partir de aquí entramos en una fase que podríamos llamar "social", por contraste a la precedente, que puede calificarse de "individual".

Bien es verdad que, físicamente hablando, Ameto ocupa el centro del corro formado por las ninfas en esa escena cortesana en que se contarán historias de amor. Esto hay que interpretarlo en el sentido

de que el problema del cazador sigue formando el eje de la fábula de la obra, tomada en conjunto. Ningún otro asunto va a empalidecer éste. Ni ninguna de las galantes historias, consideradas separadamente, va a ocupar más espacio que el idilio de Ameto.

Ameto vive en solitario hasta el momento de su integración en aquella reunión de entretenimiento. Aunque el autor le ha hecho aparecer ante Lia y sus acompañantes en un primer encuentro, trascendental para él, destaca el hecho de que allí no cambia palabra con ella. Sólo le oímos a él; en conturbados apartes. O al autor, que nos va teniendo al corriente de la alteración sentimental que bulle dentro de su personaje.

Después, la entrada del invierno acentúa la posición de aislamiento del cazador, quien se ve confinado en su morada, imposibilitado de emprender las caminatas que podrían llevarle hasta Lia. La voz del autor, apropiadamente, es entonces la que se hace cargo de la narración, hasta que el protagonista vuelve a relacionarse con otras personas. Pero antes de ese punto, veremos todavía a Ameto rumiando forzosamente la amargura de la soledad. Es en aquella escena en que, después de esperar en vano a la ninfa, canta invocando acongojadamente su presencia (p. 21-23).

Concluida la fase de soledad, hace aparición por fin en la obra otro instrumento técnico-expositivo: el diálogo. Un diálogo cojo, por decirlo así. Boccaccio sólo da las palabras de un hablante; la respuesta la suprime o la resume él mismo utilizando la tercera persona. Veamos un ejemplo; después de cantar Teopagen, Ameto le felicita:

—Meritino gli dii sí alta fatica a te grazioso, il quale si accettevole il tuo verso hai pòrto ne' nostri orecchi, quale a' faticati si presta sopra le verdi erbe lieve sonno, e le chiare fontane e frigide agli assetati (p. 34).

Pero a esto, interpone el autor,

Non rispuose contra Teopagen; ma intento alle risse cominciate quivi tra' sopravveggenti pastori in merito del suo canto, addimandò che le donne ascoltassero le loro questioni (p. 35).

Después Lia propondrá el pasatiempo de las historias de amor, y Mopsa se dirigirá a Ameto aceptando ser la primera en intervenir (p. 47). Pero en ambos casos se omitirá también el segundo polo del diálogo.

Entre una historia que acaba y la que empieza, Ameto designará a veces a la dama que le toca intervenir; pero ni aun en esas ocasiones hay diálogo en su sentido riguroso, pues la respuesta de la dama aludida es precisamente la historia con que divierte a sus oyentes.

Auténtico diálogo dentro del plano del presente no lo hemos encontrado hasta el final de la obra. Y aún así, la parte que hace de respuesta está sumamente reducida. Es cuando Ameto se dirige a Venus y le suplica apoyo y guía por la espiritual región en que ahora se ve transitando. Su invocación, que ocupa unas veintitantas líneas, recibe esta simple respuesta:

—Spera in noi e fa' bene; e' tuoi disii saranno vicini (p. 144).

El pleno diálogo dentro del *Ameto*, no obstante, aparece en el contexto de algunas de las historias de amor; es decir, en el plano del pasado. Fiammeta es la ninfa que más usa del diálogo en su relato, pudiéndose hablar en este caso de una alternancia entre el estilo directo y el indirecto.

Pero considerada en conjunto, el *Ameto* es una obra con escaso diálogo. Y en este aspecto su técnica difiere notablemente de las églogas de Virgilio, donde predomina el diálogo. En el libro de Boccaccio, la voz del autor, las voces de los personajes que cuentan, que relatan, y los monólogos de Ameto, son los instrumentos expositivos básicos.

Y nos queda ahora por examinar lo que es posiblemente la faceta más típica del *Ameto*. Nos referimos al terreno de la técnica expositiva igualmente, pero fijándonos en la singularidad de mezclar la prosa con el verso.

El verso es utilizado aquí para los cantos que entonan en ocasiones los personajes. Porque se trata siempre de "cantos", no de poemas en el sentido que esta palabra posee en el marco de la preceptiva

literaria. La medida utilizada, por otro lado, es idéntica en todos los cantos: el terceto.

Notemos a continuación que, excepto la canción del autor en el "Proemio", los cantos de la obra en sí, están todos puestos en boca de personajes. Lo cual equivale a decir que esos cantos están íntimamente relacionados con las situaciones que viven sus intérpretes.

Y a este respecto, no es difícil averiguar en cada caso las motivaciones del canto. Para empezar, resulta claro que las canciones que entonan las ninfas después de las respectivas historias, tienen todas la misma intención. Son, como hemos puntualizado en su momento, loores a distintas deidades. Pero dentro de la ocasión en que son dichas, persiguen el regalo y divertimento de un auditorio que las escucha. El mismo fin tiene el canto del pastor Teopagen y la disputa entre los pastores Alcesto y Achaten.

En contraste con estos cantos de puro ejercicio musical, tenemos la canción de Lia al comienzo de la obra (p. 12-13), donde el contenido anticipa ya lo que va a ser la espina dorsal de la trama. Oímos a la ninfa que no sólo se presenta a sí misma, sino que también expresa la intención de enamorar a Ameto.

El canto de Ameto, cargado de tristeza y desencanto por no haber podido verse con Lia cierto día (p. 21-23), es una solitaria queja que debemos adjudicar al terreno de la más rigurosa intención subjetiva. Este mismo espíritu sobresale en aquella otra canción que el propio Ameto interpreta ante las ninfas justamente antes de que empiece la rueda de cuentos de amor (p. 44-46). Y pronunciadamente íntima es la última canción de la obra, en la cual el protagonista reflexiona sobre los hondos cambios en él operados (p. 149-151).

En la canción que las ninfas dirigen a Ameto antes de dejarle (p. 144-145), o en la que él les canta en la misma ocasión (p. 146-148), podemos ver, por otra parte, un cometido dialogal. Las ninfas se dirigen al cazador celebrando su bienaventuranza, aludiendo a la misión conversora que ellas han desempeñado para con él, prometiendo no retirarle el favor que ya le tienen concedido. Ameto se dirige a las ninfas para agradecerles su mediación y para reconocer los bienes espirituales que han hecho brotar en él.

Función dialogal tienen también los dos cortos discursos poéticos de Venus cuando se aparece a Ameto y su compañía. En el primero (p. 141), la diosa lo que hace es definirse y presentarse a sí misma. En el segundo (p. 142), habla directamente a las ninfas para manifestar su deseo de que Ameto sea purificado.

Dentro de una de las historias, la de Emilia, hay también una canción. Emilia relata cómo en cierta ocasión vio vagar por el aire un carro de fuego tirado por dos dragones. En él iban una altanera doncella y el espíritu de un joven. Ambos iban cantando la desafiante intención de ganar acceso al ámbito del cielo aún en contra de la voluntad de los dioses.

El espíritu es el de un joven servidor de Venus que se ha rebelado contra su señora. Su canto, por tanto, expresa un estado de ánimo y podemos considerarlo en la misma línea que los cantos subjetivos de Ameto.

Pero desde el punto de vista técnico-narrativo, el canto escuchado por Emilia tiene el alto interés de que se trata de un hecho pasado con relación a la trama central del libro. Y a este respecto, conviene reparar en que Boccaccio no se olvida de consignar una justificación muy pertinente. Una vez que Emilia termina la recitación de sus tercetos, prosigue su historia aclarando:

Li quali poiché tutti li ebbi con ritenente memoria compresi
(p. 58)...

Son, pues, versos repetidos fielmente. La memoria de Emilia los grabó en la sazón en que brotaron. Aunque ahora, en el momento en que ella habla, son "historia".

Las canciones del *Ameto*, finalmente, son componentes de situaciones más amplias vividas por los personajes. Se originan dentro del cuadro general de una intriga, de una trama. Ésta, por otro lado, supone una interrelación de peripecias particulares. En última instancia, la intervención de cada personaje está directa o indirectamente vinculada al destino de los demás.

Esto no sucede en las églogas de Virgilio. Allí, cada escena forma un compartimento estanco. Las diez composiciones son otros tantos

cuadros independientes. Si algún enlace tienen, no es un hilo argumental, sino el cultivo del clima pastoril. Y esto, exceptuando la égloga IV.

Igualmente, observemos que los personajes de Boccaccio no se ven confinados al rígido marco en que viven los pastores de Virgilio. Los primeros se mueven por distintos parajes y se ven en variedad de sitios. Paralelamente, sus experiencias no están constreñidas a una sola ocasión. El enamoramiento de Ameto, nos dice el autor, trae consigo una secuela de encuentros con Lia. Luego se produce la separación por la llegada del invierno, que interpone un largo paréntesis temporal. Pasada esta estación se nos explica que los encuentros se renuevan. Finalmente, viene el día de la fiesta de Venus, en que el lector ve reunida a la pareja protagonista, con su séquito de ninfas y pastores.

En resumen, las vicisitudes de los personajes se van produciendo al hilo del tiempo, el cual fluye ininterrumpidamente, libremente. Por el contrario, en Virgilio ya vimos cómo el uso del tiempo se hace en pequeña escala. La égloga transcurre siempre dentro de los límites de un día.

EL NINFALÉ FIESOLANO *

La composición formal de esta obrita se basa en un esquema simple. Se trata de un poema en octava rima, excluyéndose aquella mezcla de prosa y verso que hemos visto en el *Ameto*. En el aspecto narrativo y novelesco, sin embargo, sorprende la madurez que revela el *Ninfale Fiesolano*.

La lectura del *Ninfale Fiesolano* proclama, por si aún no lo habíamos advertido, que el *Ameto*, con toda su complejidad narrativa, con su prodigiosa variedad de recursos es, desde la perspectiva de la novela moderna, un intento fallido.

En efecto: Ameto se enamora de Lia, pero cuál sea el proceso y desenlace de ese enamoramiento, queda fuera del contenido de la obra. Boccaccio, para decirlo de otra manera, prescinde de tratar el idilio de sus protagonistas ateniéndose a un desenvolvimiento "realista".

La pasión que brota en el pecho de Ameto no es la de un místico por la esencia divina. Es la de un hombre sensible y emocional por una mujer de carne y hueso. Pues bien, en vez de seguir por esa vía "natural", Boccaccio sublima los sentimientos de su criatura en un momento dado, lo hace un nuevo hombre con el pensamiento y el corazón volcados hacia el más allá. Lo encamina por una vía sobrenatural.

En el *Ninfale Fiesolano*, por el contrario, al autor no deserta del planteamiento del amor natural. Lo desarrolla y lo lleva hasta sus últimas consecuencias. En este aspecto la obrita de Boccaccio supone

* Citamos por la ed. de Scrittori d'Italia, n.º 165, Bari, Laterza, 1937.

una empresa innovadora, llevada a cabo con fidelidad a sus principios internos. El amor entre hombre y mujer se ve aquí surgir, luchar por realizarse y finalmente desembocar en tragedia. Pasa por tres etapas.

En el *Ameto*, sin embargo, no se supera la primera etapa. Ameto, recordemos, conoce a Lia, se enamora de ella, la acompaña repetidas veces, sufre cuando no está en su presencia, pero no se hace cuestión de conseguirla. Ahora bien, ¿cómo habrían ocurrido las cosas si el cazador hubiese sentido la necesidad de realizar su amor de forma imperiosa, incontrolable?

Ésta es, creemos, la pregunta que quiere responder Boccaccio en el *Ninfales Fiesolano*. Y para ello usa otro joven rústico, que no se llama Ameto sino Africo; y otra ninfa, que no es Lia sino Mensola.

De acuerdo con el calibre de la pregunta, el nuevo personaje aparece dotado de unas cualificaciones que no posee el primero. Recordemos que cuando Ameto comienza a sentir el amor, no sabe bien de lo que se trata. Él lo dice invocando a los dioses:

... Questo Amore, per cui costei si diletta d'essere seguita e del quale ella cotanto canta, io non conosco, né le sue vie vidi già mai (p. 15).

Luego empieza a dudar de su valía para unirse un día a la ninfa:

Ella ancora, nata di dio, vorrá di dio avere figliuoli, e non d'uno semplice cacciatore (p. 16).

Pero como está seguro de que ella le ha invitado a amarla con las palabras de su canto, aparta sus vacilaciones y decide convertirse en su servidor y acompañarla, ofreciéndole su gran experiencia de cazador en correrías por los bosques:

Queste cose tutte a' suoi servigi disporrò e, oltre a cio, me medesimo (p. 17).

Tenemos ahí la concepción del amor como servicio y pleitesía a la amada. La consecución sensorial de ese amor queda aplazada para una etapa posterior a la del galanteo. Pero Ameto no pasará de este

período. Antes de que pueda descender de su vuelo neoplatónico, el autor le hará tomar un nuevo rumbo, aún más etéreo.

Pues bien, observemos que Africo se nos muestra desde el principio como una figura humana mucho más resuelta que Ameto. Él no duda un instante sobre qué cosa sea el amor. Ni piensa dedicarse a una neoplatónica servidumbre de Mensola. Nada más ver a la ninfa y enamorarse de ella instantáneamente, la habría raptado:

... Se non che paura mel disdice
di Diana, i l'arei per forza presa (p. 226).

Africo, además, es un personaje mucho más libre que Ameto. Nos referimos a que sus actos dimanen principalmente de su propia voluntad. Es verdad que Venus se le aparece una vez para prometerle ayuda, y otra vez para instruirle sobre la manera de aproximarse a Mensola. Esta segunda ocasión es la única que entraña una observancia concreta por parte del joven. La mediatización de fuerzas sobrenaturales está presente en el disfraz que Africo se pone; pero no deja de ser una mediatización instrumental, una sugerencia para alcanzar un fin que se propone la propia voluntad del personaje.

Africo persigue y ejecuta lo que le dicta su albedrío, que le hace amar, gozar, sufrir y morir trágicamente. Ameto también está dotado de voluntad individual, pero considerada globalmente la prueba que le toca vivir, vemos que su destino obedece a un designio divino. Lia, que primero le provoca a amarla, lo purifica milagrosamente al final de apetencias carnales. Las ninfas todas, doncellas dotadas de extraordinaria hermosura, protagonistas de amenas historias eróticas, son símbolos encarnados de las virtudes teologales y cardinales, personificadas para redimir al cazador de sus flaquezas humanas. Ameto termina siendo otro hombre, no por impulso de su albedrío, sino por agencia de causas sobrenaturales.

Otra gran diferencia entre los dos protagonistas estriba en sus respectivas relaciones con la sociedad. Ameto es un hijo de los bosques. Su constante compañía es la Naturaleza y su ocupación, la caza. A su lado no vemos familiares, ni amigos ni vecinos.

Africo, por el contrario, vive con sus padres, quienes sufren y se alarman por la crisis que atraviesa el hijo. Girafone, el padre, le previene discreta y entrañablemente de los peligros de seguir a las ninfas de Diana:

—Caro figliuolo, e dolce mio diletto,
per Dio ti priego ti sacci guardare
da quelle cerbio che tu or m'hai detto (p. 241).

La madre, Alimena, le hace tomar un baño preparado con hierbas extrañas para ver de curarle de su mal. Más tarde, Girafone será quien encuentre el cadáver de su hijo. Ante el cruel descubrimiento exclamará:

... —O figliuol, del tuo padre specchio,
or, che farà la madre tua cattiva,
che non ará mai piu un tuo parecchio?
..... (365).

Este dolor de los padres declara más firmemente que nada que el protagonista pertenece a la sociedad de los hombres, que está integrado en ella, siquiera sea en su agrupación más elemental, la familia.

La factura de la obra, de otra parte, revela una intensa participación de la voz del narrador para mover a los personajes y explicar lo que pasa en la intimidad de ellos. La voz de éstos desempeña también un papel importante a través del monólogo o del diálogo. Éste tiende a manifestarse con las palabras de un solo interlocutor, lo que hemos llamado diálogo mutilado en relación con el *Ameto*. El procedimiento brilla con especial claridad en la escena en que Africo (antes de adoptar su disfraz de mujer), encuentra a Mensola. Allí el joven llama a la ninfa, declara a gritos su pasión y la persigue, obteniendo por respuesta un dardo que afortunadamente para él encuentra una encina en su camino. Sólo este fiero intento hace exclamar a Mensola, arrepentida:

... —Oh me, giovane, guarti,
ch' i' non potrei omai di questo atarti! (p. 248).

La escena de consumación amorosa está llevada también en ese tipo de diálogo. El autor tercia para prolongar las razones de un personaje o para decir lo que piensa el otro. Por fin, en la apremiante tensión creada por la despedida, la voz del narrador se apaga y el diálogo fluye bilateralmente (p.297-301). Aunque es más justo decir que si en ese trecho del poema la voz de Boccaccio renuncia a informar y explicar, se resiste a dejar de dirigir. Por eso aún leemos el "Mensola disse" o "Africo disse".

Otro rasgo sobresaliente del *Ninfaie Fiesolano* es que está escrito íntegramente en octava rima, que se usa tanto para la voz del poeta como para la de los personajes. Esto lo separa del *Ameto*, con su curiosa mezcla de prosa y verso. Aquí el verso, como ya hemos señalado en el capítulo precedente, sale a relucir en las canciones de los personajes, mientras que la voz del narrador se manifiesta siempre a través de la prosa —con la excepción de una parte del "Proemio".

En el *Ninfaie Fiesolano* los personajes no practican nunca el entretenimiento de las canciones. Ni hay pastores, siquiera sea con la breve participación que tales figuras tienen en el *Ameto*. Pero como las criaturas que pueblan aquél se mueven en un escenario natural saturado de encanto, cuya presencia aflora por aquí y allá; como los momentos más dramáticos tienen lugar en íntima unión con la Naturaleza, resulta difícil prescindir de los adjetivos "idílico" o "bucólico" para calificar la obra, entendiendo dichos términos en su más general sentido de estilización campestre.

Que la trama se desarrolla en comunión con la Naturaleza nos lo atestiguan momentos tales como el suicidio de Africo, perpetrado en las aguas de aquel río donde vivió su hora más feliz con Mensola.

... l'acqua, che correa per la gran fossa,
del sangue tinta, venne tutta rossa (p. 318).

Pero la suprema identificación de la obra con la Naturaleza está en la aniquilación de los protagonistas y su subsiguiente eternización en los nombres de dos ríos.

Nos queda por consignar que en el *Ninfales Fiesolano* está ausente el procedimiento de intercalar historias. No hay más plano temporal que aquél en el que se fragua el drama de los amantes. O dicho de otra manera, todo transcurre en el presente.

LA ARCADIA DE SANNAZARO *

Para entender el propósito, alcance y arquitectura de la *Arcadia*, disponemos de elementos de juicio que el propio autor nos suministra explícitamente o implícitamente en el "Prologo". Leamos con detenimiento el siguiente párrafo:

... Potrò ben io fra queste deserte piagge agli ascoltanti alberi, et a quei pochi pastori que vi saranno, raccontare le rozze Eccloglie da naturale vena uscita; cosi di ornamento ignude esprimendole, come sotto le dilettevoli ombre, al mormorio de' liquidissimi fonti da' pastori d'Arcadia le udii cantare (p. 3)...

Aquí nos llama la atención, en primer lugar, la existencia de un narrador que se declara testigo de los hechos que va a relatar. Esto implica una extraordinaria innovación técnica, y lo decimos pensando en el *Ameto*, donde la fábula es contada por el autor, auxiliándose a veces, como ya vimos, por las voces de los personajes —las historias de amor contadas por las ninfas. Pero allí el autor es siempre el creador inspirado que da vida literaria a sus criaturas, y como tal, su mundo personal es independiente de aquel que reflejan las páginas de su obra. La aventura del joven cazador Ameto y de la bella ninfa Lia, no tiene nada que ver con la persona de Boccaccio.

Pues bien, en la *Arcadia* esta vinculación del escritor con su propia ficción sí existe. Sannazaro se presenta desde el principio, no como creador de su fábula, sino como cronista de la misma. En términos

* Citamos por la ed. de *Opere Volgari* de Iacobo Sannazaro, Bari, Laterza, 1961.

más concretos, Sannazaro adopta la forma autobiográfica para escribir su *Arcadia*.

El trozo citado nos participa la intención de darnos a conocer unas églogas. Esto, creemos, es importante. Sannazaro no se propone urdir una trama de aventuras más o menos novelescas, sino que su deseo es deleitarnos con unos cantos pastoriles. Pero no hace falta adentrarse mucho en la lectura de la obra para advertir que ésta es algo más —y algo distinto—, a un conjunto de églogas.

Esto es lo que escribió Virgilio precisamente: un número de breves escenas campestres en las que uno o más pastores interpretan cantos que ensalzan la Naturaleza, que declaran una pasión, que expresan un estado de ánimo, que recrean los oídos con bellas palabras.

En Virgilio la escena dura tanto como la égloga que contiene, es el marco justo de ésta. Al mismo tiempo cada égloga tiene su propia escena y sus propios personajes. No existe continuidad ni dependencia entre una composición y otra: las diez églogas de Virgilio son otras tantas composiciones completas y cerradas entre sí.

Esto no ocurre en Sannazaro, donde los cantos tienen siempre por testigo al personaje narrador. Lo que quiere decir que al concluir una égloga queda siempre ese personaje; o lo que es lo mismo, su intervención se prolonga en un tiempo superior al de cada episodio por separado.

Por otro lado, el narrador no está aislado; por su condición de testigo, precisamente, aparece siempre junto a los personajes que cantan o escuchan. ¿Qué le liga a éstos? Sin duda el oficio de pastor. Está integrado en un grupo de personas cuya ocupación es cuidar de unos rebaños.

En la prosa primera nos encontramos ya con ese grupo, compuesto de pastores de Arcadia, que escuchan los cantos de Selvaggio y Ergasto. En la prosa segunda el narrador se separa de aquéllos, para figurar luego junto a Montano y Uranio, los cantores de ese capítulo. En la prosa tercera ya tenemos otra vez en escena un grupo de pastores de Arcadia, grupo que continuará actuando hasta la prosa duodécima.

Las églogas de Sannazaro, evidentemente, carecen de la independencia que hemos observado en las de Virgilio. El narrador y sus

amigos forman el hilo que las engarza a todas ellas. Al finalizar un canto en la *Arcadia* no finaliza la ocasión en que se produce; ésta perdura en un tiempo más largo que el de la égloga.

Con referencia a Virgilio hemos dicho que cada égloga tiene su escena. Esto ocurre igual en Sannazaro: la égloga se produce aquí en un contorno espacial, social, temporal, que propiamente puede llamarse escena. La diferencia está en que en la *Arcadia*, además de escena, hay "escenario". En términos generales lo constituye éste Arcadia, la región donde viven los pastores de que habla el libro. Y más concretamente, los personajes se mueven por una comarca, cuya referencia topográfica da Sannazaro nada más iniciarse la prosa primera; localiza entonces la acción en el Partenio, "non umile monte de la pastorale Arcadia".

Volvamos ahora al fin que Sannazaro declara perseguir con su libro. Si lo hubiera llevado rigurosamente a la práctica, si se hubiera limitado a darnos esas églogas que ficticiamente oyó en Arcadia, sus personajes no habrían hecho otra cosa que cantar dentro de la trama. Pero al idear la figura de un narrador, acompañante de un grupo de pastores, le era casi inevitable al autor derivar hacia movimientos y experiencias de esos personajes, que no fueran exclusivamente los del canto.

¿Y qué es lo que hacen Sincero y sus anfitriones arcádicos además de deleitarse con la recitación de églogas? En principio, viven entregados al pastoreo; y en relación con esta ocupación los vemos a veces dirigirse hacia las majadas, descansando en ellas o, pongamos el caso de Carino, buscando una vaca extraviada.

Pero salta a la vista que la actividad pastoril no constituye el impulso principal de los personajes a lo largo de la obra. En la prosa primera, todavía, tenemos a los pastores reunidos con sus rebaños. En la prosa segunda y en la tercera el narrador aparece guiando sus ovejas. Pero a partir de la fiesta de Pales se nota a los pastores menos sujetos a las faenas propias de su oficio, sin que quiera decir esto que a lo largo de toda la obra no encontremos constantes referencias a aquéllas. Después del homenaje a la diosa vienen el encuentro con las pastorcillas, el funeral por Androgeo, la visita al templo de Pan y los

funerales por Massilia, acontecimientos todos que van polarizando sucesivamente la atención de los pastores.

Entreverados con estos acontecimientos están, naturalmente, los cantos, que en ocasiones se inspiran en las circunstancias que están viviendo los personajes. En este caso están los dos cantos elegíacos de Ergasto, el primero ante la tumba de Androgeo y el segundo ante la de su madre.

Pero los movimientos de los pastores, es de notar, proceden de fuera de ellos mismos. Ellos no necesitan hacer las cosas que hacen por razones de índole subjetiva. Se dejan llevar por los sucesos que van surgiendo a su alrededor. Y éstos se presentan improvisada y azarosamente. No hay proyecto ni propósito en la vida de estos pastores. Acabada la ceremonia en honor de Pales, la belleza y encanto de un puñado de pastoras es lo que orienta el rumbo de sus pasos. Después, ¿qué harán? No hay manera de adivinarlo, estamos a expensas del entretenimiento que quiera proporcionarles el autor. Pues resulta claro que es él quien va situando a placer motivos de interés ante los ojos de sus criaturas; motivos a los que ellos se entregan sin divergencia de origen individual.

Hemos dicho que los acontecimientos surgen súbitamente y hasta por casualidad. En ningún sitio vemos mejor este último rasgo que en el encuentro que los pastores tienen con el sepulcro de Massilia. Ellos no se han propuesto visitar el lugar, pero después de despedirse del sabio Enareto, en camino ya hacia "le lasciate mandre" (p. 86), se disponen a descansar en un rincón umbroso, cuando Selvaggio, explica el narrador, "rivolve, non so come, gli occhi in un picciolo colle che da man destra gli stava, e vide l'alto sepolcro ove le riverende ossa di Massilia si riposano con eterne quiete" (p. 86-87). Entre los caminantes va Ergasto, hijo de Massilia, y se da además la coincidencia de que el día siguiente se cumple un año de la muerte de la madre.

La intervención del azar para ir bordando las peripecias de los personajes de la *Arcadia*, destaca especialmente si pensamos en el *Ameto* y en el *Ninfaie Fiesolano* de Boccaccio. Porque aquí lo que

tenemos es unos protagonistas que se ven impulsados a obrar por razones dimanantes de lo más íntimo de su ser. Desde este punto de vista el libro de Sannazaro supone un paso atrás en la evolución del arte de novelar. Porque sus personajes son marionetas que él maneja a su conciencia.

En otro aspecto, sin embargo, la *Arcadia* supone un avance en el proceso de maduración de la novela. Eso lo consigue el autor al elegir para figurar en su libro el pueblo de pastores a que se refiere el título; pues aunque tal pueblo sea de creación ficticia y legendaria, no deja por ello de representar un "habitat" poblado de hombres que se dedican a una actividad determinada, que forman una auténtica sociedad.¹⁹ Esa sociedad, implícitamente, tiene unas tradiciones y creencias consolidadas por el tiempo. Los pastores de la Arcadia veneran a Pales y a Pan, son virtuosos del canto acompañado por la zampoña y gustan de los ejercicios físicos.²⁰

Los pastores de Virgilio tienen también hábitos más o menos coincidentes con éstos. Lo cual quiere decir que el poeta latino "vio" la figura del pastor; pero lo que no hizo fue dejarle vivir en sociedad, en un marco donde la diversión de cantar fuese una de sus actividades, no su ocupación primordial. El gran descubrimiento de Sannazaro estriba precisamente en lo contrario. Él supo dar mayor complejidad

¹⁹ Desde otro ángulo, Maria Corti, achaca el logro novelesco de la *Arcadia*, si hemos interpretado bien, a la participación en el argumento de un personaje no arcádico, que aporta una historia del mundo real, referida a un espacio y a un tiempo. Nos estamos refiriendo a las págs. 158-159 de su artículo, "Il codice bucolico e l'*Arcadia* di Iacobo Sannazaro", pp. 141-167 de *Strumenti Critici*, núm. 6, 1968. Este trabajo ha sido después recogido en *Metodi e Fantasmí*, pp. 281-305, Feltrinelli, Milán, 1969.

²⁰ Francesco Torraca ya señaló que "Fu il Sannazaro, che, primo, imaginò di collocare le persone del suo racconto in Arcadia, e di descriver questa come un paese amenissimo, sede della pace e della innocenza", *La materia dell'*Arcadia* del Sannazaro*, Città di Castello, 1888, p. 2. La idea la concreta posteriormente E. Carrara en *La Poesia Pastorale*, p. 188, Milán, 1904: "Che fece il Sannazaro? Da prima rievocò il paese dei pastori e li rimise nella patria che una lunga tradizione gli additava: sicché i suoi canori silvani si aggirano finalmente in una scena degna di loro, ove frondeggiano le ideali foreste del monte Partenio".

a la vida del pastor, que deja de ser exclusivamente cantor para participar en las idas y venidas de una sociedad determinada.

Pensemos un poco en el *Ameto* y en el *Ninfales Fiesolano* y veremos también cobrar importancia el descubrimiento de Sannazaro. En la primera de estas obras el protagonista es decididamente un ser asocial cuya vida transcurre solitariamente por los bosques. Su existencia la llena la caza y a su lado no aparece ni familia, ni amigos ni vecinos. La única convivencia social en que se muestra, es en relación con un grupo de ninfas, y esto transitoriamente. Además, estas ninfas son, como él, seres errantes que no pertenecen a morada ni aldea concreta. Vagan también por los bosques, ajenas a la sociedad de los hombres, a la que por naturaleza no pertenecen.

En el *Ninfales Fiesolano* el joven Africo sí aparece junto a unos padres, cuya humanidad queda reforzada por la preocupación que sienten por la crisis amorosa del hijo. Esta pequeña familia es ya una sociedad humana, la mínima expresión de una sociedad, pero no aparece relacionada con familiares, vecinos o conciudadanos. Al lado de esta limitación está el hecho de que los amores de Africo no son propiamente con una doncella de esta tierra, sino con una figura de creación mítica, con una ninfa; y esa ninfa es sierva de la diosa Diana, que señorea la región de Fiesole y que llega a intervenir en la trama poniendo en ejecución sus poderes sobrenaturales—cuando convierte a Mensola en río.

En el *Ninfales Fiesolano*, pues, la sociedad humana apenas está apuntada, y por otro lado, aparece conviviendo con seres de fantasía. Y aunque la mezcla dé por resultado una fábula de acentuada belleza dramática, es indudable que Boccaccio está ahí todavía lejos de ver a los hombres como elementos integrantes de una sociedad.

Pues bien, Sannazaro baja un peldaño desde aquella posición. Se acerca a la tierra al tiempo que se aleja del olimpo literario. En su *Arcadia*—hasta la prosa duodécima—no hay más seres de estirpe mitológica que los que aparecen pintados en las puertas del templo de Pales. Ahora bien, la sociedad pastoril de la *Arcadia* tiene unos rasgos muy peculiares en comparación con los pastores "verdaderos",

los que apacientan sus ganados por las regiones que cada uno conocemos.

En el libro de Sannazaro vemos a los personajes quejarse de mal de amor, de la envidia y la mala voluntad entre los hombres, y los oímos cantar el dolor por la muerte de seres queridos. Pero a pesar de estas notas acerbas, la *Arcadia* sigue siendo la representación de una sociedad humana en un alto grado de idealización.

Estos pastores viven en sociedad, pero no de manera integral. El autor los ve siempre como una cuadrilla de mancebos que van y vienen de las majadas. Es como si los estuviera observando tan sólo en la época de la trashumancia, cuando tradicionalmente los pastores se alejan de sus aldeas para ir a buscar los pastos en las tierras altas.

Pero, ¿y esas aldeas y esos familiares? ¿Y, la vida de relación en el curso del quehacer cotidiano normal, en una comunidad humana plenamente representada? Falta en la *Arcadia*, y por derivación sus personajes viven exentos de la servidumbre moral, familiar, social, económica, que pesa sobre el hombre de cualquier país que sea. Y es ese estado de despreocupación lo que da a los habitantes de Arcadia el atributo de felicidad perfecta que normalmente vemos en ellos.

En esta sociedad falta, además, la mujer. Esto hay que entenderlo en el sentido de que el grupo de personajes que protagoniza los hechos de la trama, no incluye a ninguna mujer. Es una sociedad exclusivamente masculina la que Sannazaro hace vivir en sus páginas. No obstante, formando grupo aparte e independiente, hay un grupo de jóvenes pastoras entre las que va Amaranta, a la que ama Galicio. El autor las introduce al término de la prosa tercera y las saca definitivamente de escena al comienzo de la quinta. La atención que reciben es en cuanto grupo, exceptuando a la encantadora Amaranta, cuya belleza describe entusiásticamente el narrador. Pero este personaje femenino no tiene más intervención individualizada que la de dejar caer las flores recogidas en su regazo, al oír su nombre en la canción de Galicio. Tampoco habla en ningún momento ninguna de las pastoras, ni entre ellas ni con los pastores; ni les dirigen éstos la palabra —salvo el canto de Galicio y luego el de Logisto y Elpino—, limitándose a seguir las en su caminata y admirarlas.

Con la introducción de ese grupo de pastorcillas, Sannazaro se salta la cerca que ha tendido para acotar el estado ideal de sus pastores; a continuación podría el autor habernos presentado casos de relaciones amorosas entre hombre y mujer, al tiempo que hubiera dado a ésta lugar por derecho propio en la trama. Pero no es ese el camino por el que ha de discurrir la *Arcadia* y por eso no tarda mucho en cerrarse la puerta a la intervención de la mujer. No obstante, resulta difícil mantener ocupados a los pastores dentro de las limitaciones de su limbo feliz. El autor se verá forzado a suponer en ellos relaciones ajenas al escenario en que los vemos. El aislamiento completo está lejos de producirse en la *Arcadia*. Al hacer quejarse a pastores enamorados, ya está el escritor dejándose desbordar por una circunstancia tan propia del mundo real como es la relación hombre-mujer. Clonico, por ejemplo, es un pastor perdidamente enamorado. Pero, ¿dónde está su enamorada? ¿Dónde y cuándo y cómo la ha conocido? Contestar a estas preguntas acarrearía ampliar la proyección social de la trama.

Resulta arbitrario desde el punto de vista realista que se escamotee la intervención de la mujer aquí, máxime cuando ciertos personajes de la fábula están afectados por la pasión amorosa. Pero se comprende la tajante separación que practicó Sannazaro. Su libro no quiere tratar de una sociedad real, sino de aquella sociedad imaginaria en la que viven cantando los pastores ideados por la literatura.

Escrutinio por separado merecen las dos historias de amor intercaladas en la trama. El autor, notemos, se ha valido del procedimiento de hacer escena aparte con los dos narradores, quienes intercambian el relato de sus respectivas desdichas amorosas. Primero tenemos el caso de Sincero, que vivió su idilio en tanto que persona de alcurnia, no como pastor. Ni tampoco era pastora su amada, sino dama de noble linaje. Por otro lado, la historia tuvo lugar, no en la legendaria *Arcadia*, sino en la muy terrena ciudad de Nápoles.

De otra parte, las circunstancias, desarrollo y fin de la aventura amorosa de Sincero tienen también la textura y dimensiones del mundo real. Allí no hay ninfas ni dioses interesados en mediatizar la realización de la pasión que embarga al protagonista. El amor de Sincero, en

suma, pertenece, al ámbito que en términos literarios se denomina "cortesano", y su inclusión en la obra supone una escapada de la fantasía arcádica al ambiente de los salones.

La historia de Sincero hace resaltar sin duda el carácter ficticio de su permanencia en Arcadia. Sannazaro tiene claro interés en destacar esa perspectiva. La mera presencia del narrador no aborígen ayuda constantemente a ese propósito. De esta manera resulta interesante observar que, aunque su inclusión directa en la obra es en pequeña escala —el relato de su idilio por Sincero—, el mundo real está presente siempre por derivación.

Al final, además, Sannazaro hace regresar al espectador al mundo real. Para ello se siente obligado a utilizar un aparato maravilloso: una ninfa transporta mágicamente a Sincero, atravesando las entrañas de la tierra; en el curso de este viaje se encuentran con otras ninfas y ven a Mercurio, para luego aparecer en el país natal del narrador. El prodigio del traslado viene a subrayar una vez más la incompatibilidad entre el mundo terreno y el mundo utópico de Arcadia. Para pasar del uno al otro hay que movilizar poderes sobrehumanos.

Luego, recuperado el mundo real, parece que la trama debería continuar en él. Pero no, Sannazaro rehúsa aprovechar la oportunidad que se le presenta y concluye rápidamente la obra. El motivo argumental que podría haber fructificado en el nuevo ambiente, el conflicto amoroso del protagonista, es sofocado súbitamente con la notificación de la muerte de la amada. De esta forma la fábula de la *Arcadia* termina a la entrada misma del mundo real.

Debemos ahora detenernos en la concepción del amor tal y como se desprende del infortunio de Sincero, pues aquí se encierra, creemos, una novedad importante. Nos hemos referido ya, por contraste con el *Ninfale Fiesolano*, a que el amor del narrador-pastor excluye la mediación o intervención de seres sobrenaturales. Pero también hay otra gran diferencia. El amor de Africo por Mensola es una pasión arrolladora que le impulsa a conseguir irresistiblemente su objeto. Se ve empujado por una fuerza ciega que ni siquiera le detiene a considerar si la ninfa le va a aceptar.

Este aspecto, el consentimiento de ella, no es conflicto en la obra. Desde el primer momento la barrera que se opone al arrebató del joven es la servidumbre de la ninfa a la diosa Diana. Mensola está obligada a conservar su virginidad, a huir de la compañía de los hombres, por votos hechos a la diosa. Ella no es libre de amar a un hombre, aunque él si es libre de amar a una mujer. Este es el gran abismo que los separa.

Africo no puede siquiera acercarse a la joven para comunicarle su pasión. Y luego, una vez puesto en ejecución el subterfugio del disfraz femenino, el enamorado fuerza allí mismo la realización de su amor. Su apasionado proceder rinde a la doncella al tiempo que conquista su corazón. Pero, ¿qué habría pasado si ella no hubiese ardido en aquel fuego? La respuesta concreta no la podemos saber, pero sí nos percatamos de que el libro de Boccaccio habría tomado un sesgo sumamente sugestivo, el del amor incorrespondido.

Hacia ahí apunta precisamente el camino que eligió Sannazaro para la desventura de Sincero. Él está enamorado de una mujer que le trata con afecto, pero que en ningún momento le da a entender que le ama. Su gran tormento es que si declara sus sentimientos ella puede indisponerse. Pero en el *Ninfale Fiesolano* el drama se plantea a un nivel más básico. Lo que se ventila en esta obra es el drama desencadenado cuando el enamorado desafía las fuerzas que impiden la libertad de la amada. En el caso de los amantes de Sannazaro la libertad se da por supuesta en ambas partes, pero falta la reciprocidad expresa. El conflicto es menos básico.

La otra historia de amor inserta en la *Arcadia* es la de Carino, contada por él mismo a Sincero. Esta historia, que constituye prácticamente toda la prosa novena, se asemeja el infortunio de Sincero en que se trata de un amor que empieza con la infancia. Con el paso del tiempo este sentimiento se convierte en el joven en indomable pasión, que no ve correspondida. Este fracaso le pone en un estado de insoponible congoja y duda para, finalmente, al contrario que Sincero, descubrir sus sentimientos. Ella, alterada, huye de su lado y luego está a punto de suicidarse. El drama aquí estalla, mientras que el caballero napolitano optaba por huir de su posible materialización.

Pero no es esta la única diferencia entre los dos amores. Con la historia de Carino entramos de nuevo en el ámbito de los bosques vírgenes, por los que los dos jóvenes ejercitan la caza, deporte que el autor describe meticulosamente en varias de sus formas. Ella había sido entregada desde edad muy temprana al servicio de Diana y, añade Carino, "... Io similmente nei boschi nato e nudrito era (p. 55)...

El eco del *Ameto* está ahí bien claro. De nuevo nos tropezamos con unos personajes que corretean libremente por los bosques, ajenos a toda vida social. En otro sentido, sin embargo, este idilio entraña una extraordinaria novedad. Aquí se ocupa decididamente el autor del amor incorrespondido y los desastres que ocasiona. El tema será explotado incansablemente por la novela pastoril posterior.

Detengámonos ahora en la mezcla de prosa y verso de la *Arcadia*. El procedimiento ya lo hemos visto usado en el *Ameto*, pero lo que nos llama la atención en la obra de Sannazaro es la regularidad con que se utiliza. Cada égloga o canto aparece aquí sistemáticamente después de cada pasaje en prosa. Hay por lo tanto tantas églogas como prosas, es decir, doce, quedando fuera del esquema el prólogo y el epílogo titulado "A la sampogna".

La función de las prosas en la obra está clara. De ellas se vale el autor para situar y describir escenarios, para presentar personajes y para mantener en movimiento la acción. Los cantos son intervalos de recreo lírico de los personajes, ya como intérpretes, ya como escuchas.

Y estos cantos no son necesariamente quejas de amor; los hay elegíacos y los hay, como hoy diríamos, "de protesta". Entre las quejas de amor puede señalarse la de Clonico, al final de la prosa octava, donde este pastor vierte su amargura y desengaño, consolado por su amigo Eugenio. Aquí tenemos un caso claro de "víctima" del amor. Su situación desesperada la proclama también su deseo de encontrar remedio a su mal con la mediación de una vieja maga inspirada por Diana. No pondrá en práctica este recurso, pero sí peregrinará con sus amigos hasta el lugar donde habita el sabio Enareto, para que le aplique medicina parecida.

Otro caso de amor desgraciado que aparece con plena sinceridad es el de Galicio, quien canta a Amaranta, la pastorcilla que va reco-

giendo flores con un grupo de compañeras. Pero otras amarguras de amor dentro de la *Arcadia* son un mero divertimento entre los pastores. Esto lo vemos muy bien en la égloga segunda, donde Montano y Uranio se consultan antes de ponerse a cantar:

MONT. Vòi cantar meco? Or incomincia affatto.

URAN. Io canterò con patto
di risponder a quel che dir ti sento.

MONT. Or qual canterò io, che n'ho ben cento?

Quella del *Fier tormento*?

O quella che comincia: *Alma mia bella*?

Dirò quell' altra forse: *Ahi cruda stella*? (p. 14).

La desconexión entre las penas cantadas por estos dos pastores y su verdadero estado de ánimo la vemos irónicamente señalada al final de la égloga. Montano invita a Uranio a regresar al aprisco, con él y el narrador, porque ya se hace de noche. Pero Uranio rehúsa y muestra preocupaciones no precisamente sentimentales:

Io ho del pane e più cose altre in tasca;
se vòi star meco, non mi vedrai muovere
mentre sarà del vino in questa fiasca;
e si potrebbe ben tonare e piovere (p. 16).

En la misma categoría de entretenimiento debemos colocar la égloga cuarta, bella competición de quejas entre Logisto y Elpino; y la porfía de ingenio entre Elenco y Montano de la égloga novena. Luego, el canto de los pastores napolitanos al final de la prosa doceava es también un recreo para Barcinio y Summonzio, pero en él se introduce el incurable desconsuelo de otro pastor, Meliseo, cuya amada ha muerto. Ahí tenemos sin duda otro "caso" de amor desventurado, pero como todos los otros de su género dentro de la *Arcadia*, carece de repercusión en los sucesos de la trama.

Por repercusión queremos decir lo siguiente. Las andanzas del grupo de pastores protagonistas (no ya las de los amantes) no están determinadas ni total ni parcialmente por esos amores. Galicio aparece siguiendo a su pastora por azar, y en compañía de unos amigos atraídos

por el encanto del grupo en que va caminando Amaranta-grupo formado por jóvenes pastoras. La historia de Sincero no tiene nada que ver con las cosas que él hace en Arcadia. El amor de Carino es meramente una historia y el personaje desaparece en cuanto la ha contado. Por lo tanto, si bien la *Arcadia* ofrece una variada casuística amorosa, no se mete a desarrollar o vincular los idilios con los sucesos de la trama. O dicho de otra manera, la trama no la urden las peripecias del amor, éstas son simples referencias de un pasado.

Únicamente en el caso de Clonico se apunta hacia una dirección contraria. El mal de este personaje "arrastra", por así decirlo, a todos sus amigos, quienes le llevan a experimentar el tratamiento mágico de Enareto. La acción discurre entonces en pos de esa cura para un mal de amor. Luego, sin embargo, queda sin determinar el resultado de la terapéutica que Enareto explica. Las fantásticas artes que este personaje detalla son más importantes en la obra, como efecto estético e imaginativo, que la solución del problema de Clonico.

Las églogas de la *Arcadia*, por tanto, difieren de aquellos cantos del *Ameto* que forman parte activa de la trama. Recordemos la canción de Lia, que sirve para incitar el amor de Ameto. Aquéllas están más en la línea de las siete canciones que cada una de las ninfas agrega a su respectivo relato, por la rigurosidad de su distribución formal. Y también están en el plano de las dos églogas pastoriles del *Ameto*, que como las canciones de las ninfas, sirven de entretenimiento a un auditorio.

Lo que pasa es que en los casos que hemos mostrado, y sobre todo en el de Sincero, la égloga tiene una justificación más amplia, pues verdaderamente expresa los sentimientos del que canta. Con este contenido subjetivo Sannazaro se coloca a las puertas de dar vida activa a esos conflictos amorosos, pero el paso para cruzar el umbral nunca lo da. Esta retención tan absoluta aparta sin duda a la *Arcadia* del género novelesco, pero al mismo tiempo le confiere un lugar de libro único, solo en su especie que, cargado de posibilidades, será explotado posteriormente por escritores españoles tan señalados como Garcilaso y el castellanizado Montemayor.

Finalmente, otro rasgo de la *Arcadia* del que debemos dejar constancia. El autor muestra escrupuloso cuidado para indicar el comienzo y fin de una jornada, como vimos que en general sucedía en Virgilio. En el autor latino, sin embargo, los límites del día son los de la égloga, mientras que en Sannazaro la égloga es sólo un acontecimiento dentro del día.

La especificación de la hora en la *Arcadia* viene, naturalmente, en la prosa, pues es el narrador quien va informando sobre los movimientos de los personajes: el "sole era per dechinarse verso l'occidente" (prosa segunda, p. 10), "andavamo per lo silenzio de la serena notte" (prosa tercera, p. 17), "si tosto come il sole apparve in oriente, e i vaghi uccelli sovra li verdi rami cantareno dando segno de la vicina luce, ciascuno parimenti levatosi comincio ad adornare la sua mandra" (prosa tercera, p. 18)...

Al concluir la égloga segunda, no obstante, Sannazaro coincide con Virgilio en dar la indicación cronológica dentro del verso. Es cuando Montano señala a Uranio:

Ecco la notte, e 'l ciel tutto s'imbruna,
e gli alti monti le contrade adombrano;
le stelle n'accompagnano e la luna (p. 15).

Anteriormente, la introducción de Uranio al lector no la hace el narrador, sino que corre a cargo de Montano mientras canta:

Io veggio un uom, se non e sterpe o sasso.
.....
Egli e Uranio (p. 12)

Es lo mismo que hace Menalcas en la égloga tercera de Virgilio:

Audiat haec tantum uel qui uenit ecce Palaemon. 50

La égloga segunda de la *Arcadia*, pues, desborda su cometido lírico para asumir una función narrativa. Inversamente, parte de la prosa quinta es una pieza de expresión lírica; nos referimos a la oración por Androgeo que dice uno de los vaqueros reunidos en torno al sepulcro de éste.

La nitidez con que está marcado el transcurso del tiempo en la obra de Sannazaro, nos permite hacernos cargo muy bien de cómo se distribuyen los acontecimientos, así como de la duración de la trama.

Observemos el siguiente esquema:

Día primero: Canto de Selvaggio y Ergasto.

Día segundo: Canto de Montano y Uranio.

Día tercero: La aparición de las pastoras, canto de Galicio, canto de Logisto y Elpino.

Día cuarto: Funeral por Androgeo, canto de Ergasto por Androgeo, canto de Serrano y Opico, historia de Sincero, canto de Sincero, historia de Carino, canto de Clonico y Eugenio.

Día quinto: Canto de Elenco y Ofelia, la visita al santuario de Pan y a Enareto, hallazgo del mausoleo de Massilia, canto de Selvaggio y Fronimo.

Día sexto: Juegos en honor de Massilia, canto de Ergasto por Massilia.

Día séptimo: Sincero llega a la orilla de un gran río, y a partir de ahí se desvanece la medida humana del tiempo. El narrador, en manos de la prodigiosa ninfa, hace un viaje milagroso hasta Nápoles, que se realiza en un "breve spazio di tempo" (p. 116).

Pero lo importante es que los hechos ocurridos en Arcadia transcurren en siete días, teniendo en cuenta que entre el primer día y los seis restantes hay una laguna temporal de duración imprecisa: "Ma passando in cotal guisa piu e piu giorni, avvene che un matino fra gli altri" (prosa segunda, p. 11)... Antes de ese bache los personajes aparecen en situación estática, escuchando la canción que interpretan dos de ellos. Después, el reposo termina, los pastores se muestran moviéndose hacia los focos de atención que les fija el autor, y entonces las canciones son intervalos de reposo dentro de esa traslación.

LAS ÉGLOGAS DE GARCILASO *

Si empezamos por examinar la estructura de la égloga primera, notaremos cómo en sus tres primeros versos se encuentra la voz del autor haciendo de narrador:

El dulce lamentar de dos pastores,
Salicio juntamente y Nemoroso,
he de contar, sus quejas imitando.

Su independencia respecto a lo que escribe queda aún más acentuada con el uso de la segunda persona al dirigirse a Albano:

Tú, que ganaste obrando
un nombre en todo el mundo (7-8).

Esta loa o dedicatoria nos desvía del tema prometido, pero un poco más adelante volvemos a él con dos versos en los que el poeta pide a Albano que escuche el poema; a continuación vienen unas pinceladas que dibujan el escenario natural en que van a insertarse los pastores:

Saliendo de las ondas encendido,
rayaba de los montes el altura
el sol, cuando Salicio... (43-45).

Al mismo tiempo queda precisada la hora a la que comienza el episodio. Luego Salicio da rienda suelta a la desolación en que le ha

* Citamos por la ed. de las *Obras* de Garcilaso en "Clásicos Castellanos", Madrid, 1966.

hundido la indiferencia y crueldad de Galatea. El pastor va intercalando en este conocidísimo monólogo el verso, "Salid sin duelo, lágrimas corriendo", que refleja el estado de resignado desengaño en que se encuentra. Al mismo tiempo va exponiendo las fases de su desilusión:

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

Salicio no puede comprender por qué le ha despreciado Galatea. Angustiadamente razona que ni es disforme ni feo, y que desde luego no cambiaría su físico por el de su rival.

La crueldad de Galatea es tanto mayor cuanto que hasta los árboles, las fieras, las aves, parecen a veces prestar atención al llanto del mozo. Sólo ella permanece indiferente a sus quejas sin aparecer por el grato escenario pastoril en que aún vive él, y que fue testigo de sus horas de dicha. Pero ahora lo que desea es alejarse, para que así la pastora pueda acudir sin exponerse a oír sus quejas y obre con plena libertad. Por eso le dice:

Quizá aquí hallarás, pues yo me alejo,
 al que todo mi bien quitarme puede;
 que pues el bien le dejo,
 no es mucho que el lugar también le quede (221-224).

Con estas frases de implacable renuncia termina el canto de Salicio y luego el autor cede la palabra a Nemoroso. Tenemos aquí otro pastor doliente que empieza por rememorar su pasada felicidad, íntimamente unida a la Naturaleza:

Corrientes aguas, puras, cristalinas;
 árboles que os estáis mirando en ellas (239-240),

 yo me vi tan ajeno
 del grave mal que siento,
 que de puro contento
 con vuestra soledad me recreaba (245-248).

Pero la muerte se llevó a la amada, Elisa, preguntándose Nemoroso una y otra vez dónde se halla. Desde la muerte de Elisa al ganado no le apetece ya comer hasta la "hartura", la mala hierba invade los trigales y la tierra produce abrojos en vez de flores.

Y el pastor vive en perenne noche, mientras se queja inútilmente de la crueldad de la muerte. A veces encuentra consuelo acariciando unos cabellos que conserva de Elisa; pero este solaz dura poco. Ahora Nemoroso sólo desea morir, que Elisa le llame a la desconocida región donde se ha ido.

La égloga termina poco después con una corta descripción del atardecer; los pastores cesan en sus cantos porque "era ya pasado el día" y se recogen. El tiempo transcurrido queda así muy claramente delimitado, pues recordemos que Salicio iniciaba su canto con la salida del sol.

La égloga primera, como nos muestra este somero análisis es de una gran simplicidad. Los dos pastores se hallan en el mismo paraje y, a todas luces, juntos, pero no hay comunicación entre ellos, no hay diálogo. Son dos monólogos lo que tenemos.

Por contraste, la égloga segunda resulta de una sorprendente complejidad, acompañada de una rica variedad de recursos. Algunos de estos recursos están ausentes en la primera. Desde el principio notamos ya una diferencia básica:

En medio del invierno está templada
el agua dulce desta clara fuente,
y en el verano más que nieve helada (1-3).

Estas son palabras del pastor Albanio, quien va montando el decorado de la escena. Es decir, la voz del autor ha sido aquí sustituida por la del personaje mismo.

Intimamente unido a ese decorado compuesto de elementos de la naturaleza está el dolor de Albanio, que por ahora es indeterminado, aunque se trasluce que se refiere a un amor troncado.

Luego la voz del personaje va consolidando sus atribuciones narrativas al ir indicando sus propios movimientos, como puede ocurrir en el escenario de un teatro:

¡Oh si pudiese un rato aquí dormirme! (33)

.....
 en tus manos ¡oh sueño! me encomiendo (37).

A continuación, sin previa explicación del autor tampoco, aparece Salicio haciendo una loa a la sosegada vida del campo. De este tema pasa muy pronto a centrar su atención en Albanio:

¿Quién duerme aquí? ¿Do está que no le veo? (77)

.....
 Albanio es este que está aquí dormido (98),

.....
 Dicen que este mancebo dio un gran salto;
 que de amorosos bienes fue abundante,
 y agora es pobre, miserable y falto (107-109).

Que a Albanio le embarga una desdicha ya lo sospechábamos por las palabras un tanto veladas del propio interesado; pero como ahora el nuevo personaje insiste en el tema, se adivina que esta historia va a comenzar a desplegarse ante el lector.

Albanio cuenta a Salicio cómo desde niño ya, los hados le llevaron a frecuentar la compañía de una doncella de su misma familia. Con ella pasaba las horas practicando la caza. Esto da excusa a Garcilaso para pormenorizar sobre diversos procedimientos para cazar aves —según hace Sannazaro en su *Arcadia*—. Y se va viendo cómo la vida de los dos jóvenes estaba volcada a la libertad de los bosques, hasta que Albanio empieza a notar que está enamorado de su compañera.

Hay un momento en que Albanio muestra hastío de su propio relato, la pesadumbre de remover su infelicidad le hace pararse, y hace falta que Salicio porfíe una y otra vez para que siga adelante. La interrupción está en el punto en que Albanio comenzaba a describir el fuego de su naciente pasión.

Habiendo Salicio conseguido su propósito, Albanio tiene ahora otra larga intervención que constituye en realidad la segunda parte de su infortunio. Nos cuenta que, percatado de los sentimientos que le inspiraba su amiga, se decide a declararse. Pero ella reacciona con fiero desdén y le abandona. Él cae entonces en una desesperación tal que le

lleva a la resolución de suicidarse. Llega a situarse al borde de un abismo para ejecutar su designio, pero una súbita y poderosa ráfaga de viento da con él de espaldas en el suelo, lo cual ve como una señal de los hados para que no se quite la vida.

Todo el relato de Albanio es un calco de la prosa octava de la *Arcadía* de Sannazaro. Hasta su intento de muerte por despeñamiento es el mismo de Carino, el pastor árcade. Varía en este punto el hecho de que a Carino lo saca de su trágico propósito el vuelo de dos blancas palomas que vienen a posarse sobre una encina cercana, y se ponen a arrullarse.

Al acabar Albano la segunda parte de su historia, nos encontramos de nuevo en el presente. Salicio intenta consolar a su amigo, pero éste prefiere quedarse solo con su dolor. Hace mutis Salicio y entonces aparece Camila monologando:

Si desta tierra no he perdido el tino,
por aquí el corzo vino que ha traído,
después que fue herido, atrás el viento (720-722).

A partir de este momento la égloga adquiere tensión dramática que va subiendo de punto. En el mismo soliloquio aclara la cazadora:

¿Sabes qué me quitaste, fuente clara?
Los ojos de la cara, que no quiero
menos un compañero que yo amaba;
mas no como él pensaba (746-749)...

Nuestra expectación en este momento es enorme al vernos en puertas de un enfrentamiento entre Albanio y su amada. Pero insistamos, el reencuentro ocurrirá "aquí y ahora", por contraste con todo el infortunio del pastor, que se refiere a un pasado. Vamos a desembocar en un choque dramático dentro del tiempo presente de la égloga.

Entra Albanio y ve a Camila dormida; estalla en vehementes frases de amor y desesperación. Ella se sobresalta primero, para culparle luego de haber terminado la antigua amistad. El drama tiene sus notas más violentas en los versos que Camila dice al huir:

... antes verás mi muerte
que tú me cobres ni a tus manos hayas (863-864).

El impacto del desprecio es tan fuerte en el pastor, que se vuelve loco. Salicio y Nemoroso, que entran en escena a continuación, optan por atarlo para reducir su furia.

Ahora la égloga deja a un lado las tribulaciones de Albanio para que Nemoroso cuente a Salicio cómo fue curado de mal de amores por Severo, sabio varón que habitaba en una vega a orillas del Tormes. Este relato es corto dentro de la extensión global del poema.

Mucho más larga es la siguiente intervención de Nemoroso, que es en esencia una loa de las hazañas bélicas de la casa de Alba y en especial del Gran Duque, don Fernando. Pero la gesta no es un simple postizo, sino que aparece relacionada con el resto de la composición por medio de la figura del sabio Severo, quien ve representada toda la historia en las esculturas de una urna que le enseña el río Tormes. A su vez, Severo justifica su existencia en la égloga por poseer la facultad de curar el mal de amor y haberla ejercitado en Nemoroso, quien ha referido su curación al preguntarle Salicio si Albanio tiene esperanza de recobrar el juicio. Es decir, el largo pasaje épico de la égloga tiene vinculación con el asunto de Albanio.

Al concluir Nemoroso su recitación, Salicio propone llevar al demente a Severo para que éste le aplique su ciencia y le sane. La égloga se acerca ya al final, un poco más adelante encontramos la acostumbrada indicación de que el día está declinando:

Recoge tu ganado, que cayendo
ya de los altos montes las mayores
sombras, con ligereza van corriendo (1867-1869),

dice Salicio a Nemoroso.

La égloga tercera es una composición corta y de contenido mayoritariamente mitológico. Cuatro ninfas, Filódoce, Dinámene, Climene y Nise, surgen de las aguas del Tajo, después que el autor hace dedicatoria a una "ilustre y hermosísima María".

Las ninfas se aposentan en un recoleto prado ribereño y se ponen a bordar sutiles telas. Los motivos son mitológicos y Garcilaso los va

describiendo sucesivamente; en el diseño de Nise se mezcla el espectáculo del Tajo a su paso por Toledo con el duelo de unas ninfas por la muerte de una compañera.

Los rayos del sol se trastornaban,
escondiendo su luz, al mundo cara (273-274),

las ninfas oyen cantos de pastores. Aparecen así Tirreno y Alcino, que cantan alternativamente. El primero va describiendo la belleza de Flérida valiéndose de imágenes de la Naturaleza, a todas las cuales supera. El segundo expresa su entusiasmo por Filis, ensalzando también su belleza.

La égloga concluye con unos versos en que Garcilaso cierra, por así decirlo, la composición:

Esto cantó Tirreno, y esto Alcino
le respondió; y habiendo ya acabado
el dulce son, siguieron su camino (369-371).

Las ninfas también hacen mutis regresando a su medio acuático:

Y de la blanca espuma que movieron
las cristalinas ondas se cubrieron (375-376).

Considerada en conjunto la égloga tercera observamos que lo que predomina en ella es la descripción, ya del rincón escogido del Tajo, ya de las escenas que bordan las ninfas. La descripción corre a cargo de la voz del autor, que en este poema se deja "oír" en su mayor parte. El canto alternado de Tirreno y Alcino, por otro lado, tiene modelos en Virgilio y en Sannazaro. Cada uno de estos pastores ensalza a su amada mientras caminan hacia la majada; pero, notemos, sus palabras no son expresión de quejas ni conflictos.

En la égloga primera sí hay conflictos. Nemoroso llora la muerte de su amada, mientras que Salicio canta doliéndose del desdén y la crueldad mostrados por la suya. El canto de Nemoroso revela un estado de congoja comparable al de Sincero, al final de la *Arcadia*, cuando ha perdido toda esperanza de felicidad por la muerte de la mujer que

ama. Salicio representa un caso palpable de amor incorrespondido. En la *Arcadia* ya vimos quejarse de manera parecida a Ergasto, Galicio y Clonico.

La égloga primera, en fin, tiene el corte clásico del género en cuanto que conserva su carácter de canto enmarcado en una escena, la cual dura desde el comienzo hasta el final de una jornada. Ningún acontecimiento, ningún cambio interno o externo a los personajes, viene a romper el carácter estático de la composición. También hay que subrayar la intervención de la voz del poeta, quien introduce la composición, elogia a Albano, cede la palabra a Nemoroso cuando termina de cantar Salicio y, por último, pone punto final a la égloga.

La égloga segunda es la que se aparta más terminantemente de los moldes tradicionales. En ella tenemos desarrollado todo un drama de amores. Y al decir "drama" estamos pensando en el plano psicológico y en el plano preceptivo-literario. No es difícil ver que la tragedia de Albano dispone de diálogo, desarrollo, acción y desenlace que encajan dentro de la horma de una representación teatral.²¹ La ausencia misma de toda narración, de la intervención de la voz del autor, viene a acentuar el perfil dramático de la égloga segunda en el episodio que estamos considerando. Lo que Garcilaso hace aquí es darnos los antecedentes de un caso amoroso, para luego darle un desenlace dentro del tiempo presente de la composición. Y ahí es donde radica la gran novedad. El infortunio de Albano es idéntico al de Carino en la *Arcadia*: un amor incorrespondido que lleva hasta el intento de suicidio, pero una distracción fortuita hace recapacitar al protagonista, que salva la vida. Pero es en ese punto donde Garcilaso deja atrás a Sannazaro para dar un paso más. ¿Qué podría pasar si la desdeñosa doncella apareciera otra vez en la vida del impulsivo pastor? Acto seguido la hace reunirse con él, vuelve a estallar el conflicto y el joven pierde la razón, incapaz de soportar el segundo rechazo.

El enfrentamiento ha ocurrido en el presente de la égloga, de tal manera que la desventura de Albano deja de ser "historia" para

²¹ Rafael Lapesa ha subrayado el carácter dramático de la égloga segunda de Garcilaso, op. cit., pp. 105-107.

desarrollarse ante el lector como una realidad "actual". Dicho de otra manera, ha habido "cambio" dentro del ámbito temporal de la trama.

La *Arcadia*, según ha revelado nuestro análisis, no ofrece cambios de orden emocional en su dimensión presente. No ofrece el planteamiento vivo de un conflicto; otra cosa es que lo cuente, o lo cante. En este sentido, por el estatismo a que están sujetas las emociones de los personajes, la obra de Sannazaro es claramente un epígono de las *Bucólicas* de Virgilio. Boccaccio sí hace cambiar a sus criaturas dentro de las situaciones que él les hace vivir. Hemos examinado en el capítulo correspondiente cómo su genio novelesco brilla para forjar un amor en el *Ameto* y en el *Ninfales Fiesolano*. El mismo genio hace que se desbarate la conclusión feliz de esos amores. En la segunda de estas obras, sobre todo, asombra la precocidad con que el autor trata el tema, acercándose por el modo de hacer a la novela moderna; a la novela "realista", para usar un término más concreto, si bien ahora desacreditado.

Ahora bien, Boccaccio no encuadra los dos conflictos a que nos estamos refiriendo dentro del molde pastoril, sino que al contrario, lo pastoril entra allí como elemento decorativo (*Ameto*), o en su manifestación más amplia de vida campestre (*Ninfales Fiesolano*). Esto le da libertad de movimientos para desarrollar, distribuir y dosificar las vicisitudes de sus personajes en el espacio y en el tiempo.

Garcilaso, por el contrario, se atiene al molde de la égloga, molde que evidentemente le resulta muy estrecho. Desarrollar un conflicto de amor dentro de una escena pastoril, cuya duración tradicional es como máximo de sol a sol, no es tarea fácil. Pero lo que sí puede ocurrir ante el lector es una parte de ese conflicto, digamos el desenlace. La parte restante, los antecedentes, puede ser cantado por un personaje a otro. De esta manera, en el caso de Albanio, Garcilaso ha encontrado la técnica para hacer evolucionar anímicamente a su protagonista, sin salirse del molde de la égloga. Su secreto es que se vale de una coordenada temporal proyectada hacia el pasado, y otra trazada en el presente. Como vamos a ver poco más adelante, Montemayor había de ver fructuosas posibilidades novelescas en el procedimiento.

Es interesante consignar también que en la égloga segunda hay un personaje curado de mal de amor. Se trata de Nemoroso, quien debe su felicidad presente al saber mágico de Severo. Aquí es como si Garcilaso hiciera reaparecer al Clonico de la *Arcadia*, que quedaba en manos de otro mago, Enareto, para ser librado del mismo tormento.

Nemoroso refiere su caso a Salicio, así como los fastos de los Alba, que son como un poema épico engarzado a la égloga. Salicio no aporta historia personal o conflicto, su función es la de hacer de "escucha" respecto a Albanio y a Nemoroso.

LAS ÉGLOGAS DE MONTEMAYOR *

Aparte de la *Diana*, ya hemos dicho que Montemayor escribió cuatro églogas, que se encuentran en su *Cancionero*.

La égloga primera se abre con una larga descripción de un paraje del río "Xérete". Luego el escritor hace mención de una pastora, natural de aquella zona, por nombre Vandalina, de quien se había enamorado el pastor Lusitano. Interviene entonces éste para cantar su amor, mientras se acerca al lugar otro pastor, Ptolomeo, que se pone a escuchar. La canción de Lusitano trata de expresar la fuerza de su amor y la desventura de no haberlo logrado. Pero al mismo tiempo hace sonar una nota de desconsuelo dentro de la desesperanza:

 Mi alma está subjeta y muy contenta
 del mal que la sustenta (p. 78)...

Bien pronto están los dos pastores en conversación, regalando Lusitano a Ptolomeo con una prolija descripción de la hermosura de Vandalina. Pero, arguye este último:

 No está el enamorar en lo que viste,
 sino en la afición con que miraste
 a aquella, a quien del todo te rendiste (p. 87).

Lusitano rechaza esta interpretación sensorial de su amor; lo que él siente flota por las altas esferas del espíritu, pues

* Citamos por *El Cancionero del poeta George de Montemayor*, edición de Angel González Palencia, Madrid, 1932.

... no es aquello, no, lo que enamora,
 como tú has acertado en afirmarlo:
 sólo es el puro ser de mi señora (p. 89).

Unos versos más adelante termina la égloga con una alusión del mismo pastor al día que declina.

En la égloga segunda de Montemayor tenemos cuatro personajes. Son éstos los pastores Lusitano, Olinea y Solisa, más la ninfa Belisa. La apertura, como en la composición anterior, es una introducción dicha por el autor. Allí cuenta que Philemon envió a su hija Vandalina a otras tierras para que no se siguiese viendo con Lusitano, por cuyo motivo éste vive en perpetuo llanto. Está el pastor cantando su dolor, cuando vienen hacia él dos pastoras, Solisa y Olinea. Por ellas mismas nos enteramos que la primera es infeliz porque nunca ha tenido un amor; mientras que la segunda también lo es, pero porque su amor está ausente. Se plantea entonces entre las dos una discusión sobre cuál sea la pena mayor:

No entiendo, mi Solisa,
 la causa de tu pena,
 pues no entreviene amor en su fatiga (p. 94).

Y argumenta la otra:

Tú vives descansada,
 y está muy de tu bando
 amor, pues que lo tienes tan sellado.
 Amas y eres amada (p. 94).

 Mas yo vivo de suerte,
 que no espero otro bien sino la muerte (p. 95).

Sigue la porfía insistiendo cada una en su opinión, y como no se ponen de acuerdo, deciden acercarse a Lusitano y consultarle. Este propone que se haga la consulta a la ninfa Belisa que se presentará por aquel paraje al amanecer, que ya está cerca.

Para entretener la espera, las pastoras piden a Lusitano que cuente alguna historia de amor, a lo que él procede haciendo referencia a

varios casos que acabaron trágicamente, para luego contar por extenso el infortunio de Cephalo y Apocris. Tenemos ahí un desastre del que es culpable la pasión amorosa. Apocris muere atravesada por un dardo disparado por su propio marido, Cephalo, que ha oído un movimiento sospechoso de ramas en el bosque donde se encuentra cazando. Ella le ha seguido hasta allí porque le han dicho que Cephalo llama apasionadamente a alguien mientras se dedica a la caza. A quien llama en realidad es al viento Aura para que le alivie del calor.

Por fin aparece la ninfa Belisa ante los pastores y, hecha la consulta, responde:

Yo tengo por mejor, aunque es doblado,
el grave mal de ausencia de Olinea,
que no el que aquí Solisa ha relatado (p. 112).

Es decir, Olinea sufre más que Solisa, pero al mismo tiempo es más feliz. A continuación Lusitano falla también que

... a mal de ausencia
no puede otra pasión ser comparada (p. 112).

En unos versos finales, el autor separa a Lusitano de las pastoras, y a éstas las encamina hacia la aldea —la ninfa ya ha hecho mutis—. La escena queda así vacía: la composición se ha cerrado.

La égloga tercera, dedicada “a la señora doña Ysabel de Osorio”, comienza con un encomio de las virtudes de dicha dama. A continuación se nos presenta Diana que llora la ausencia de Sireno:

¡Oh árboles amenos!
Oh claro y fresco río,
testigos de mi mal y de mi gloria! (p. 461).

Luego se acerca Danteo cantando la indiferencia de Silvia hacia él:

¿Y por qué causa, di, señora mía,
no ves, o ver no quieres mi deseo? (p. 463).

Los dos pastores se encuentran y desahogan su dolor el uno en el otro. Después aparece Marfida llorando la ausencia de Lusitano. Se

une a los otros dos, conversan y oyen a Floriano que viene cantando al son de su rabel.

A ruegos de Marfida, Floriano cuenta cómo se enamoró y logró conseguir el amor de Felisa, para cuyo padre trabajaba a sueldo cuidando de una manada. Tras ciertas vicisitudes, el idilio desembocó en felicidad, valiéndose la pareja de hacer creer que Floriano se encontraba ausente, cuando en realidad vivía en el lugar, disfrazado de pastora. Todo terminó cuando Felisa se casó con otro, forzada por su padre. La égloga termina un poco más adelante, tras una queja más por cada uno de los pastores. El toque final lo da Floriano con la consabida indicación de que el día se acaba:

Dexemos ya pastores, este prado
pues Febo se nos va dentre estas flores (p. 486).

La égloga cuarta de Montemayor, dedicada "a la señora doña María de Aragón", empieza encuadrando a dos pastores en las proximidades de Lisboa, orillas del Tajo. Habla primero Silvio:

¡Ay Dios, Pireno mío, quién pudiera
huir de amor! (p. 487)...

Los dos pastores se van turnando en dar suelta a su respectivo dolor. Nos enteramos que el mal de Silvio es de ausencia, mientras que Pireno es víctima de desdenes. El acento de éste aumenta en desesperación por momentos. Desde que toman sus rabeles y se ponen a cantar, en los versos de Pireno aparece una y otra vez la palabra "malhaya",

¡Malhaya el que se fía en esperança,
quando el remedio ve estar dudoso! (p. 495).

Haciendo contrapunto, Silvio recurre a la exclamación "bien haya", al tiempo que hace optimista profesión de amor platónico:

¡Bien haya el que entre celos y temores
su fe pone más alta que la luna (p. 496).

Luego, este pastor dice las últimas palabras de la égloga proponiendo a Pireno verse allí al día siguiente. Vemos, pues, que la égloga cuarta es muy simple de asunto y de estructura. Los personajes son sólo dos, y las partes se reducen esencialmente a dos también. Son éstas: introducción-dedicatoria del autor y alternancia de quejas entre los dos pastores. La arquitectura es del mismo tipo que la escena pastoril de la égloga tercera de Garcilaso. Es decir, al concluir allí el episodio de las cuatro ninfas que bordan, lo que queda es igualmente un dúo de quejas entre pastores.

La égloga primera tiene también dos personajes, pero es de notar en ella una mayor complejidad en su composición. Sus elementos son: introducción del autor, canto-monólogo de Lusitano (más un corto monólogo de Ptolomeo) y diálogo. Referente a la sustancia del poema, resalta una novedad. El relato verbal que Lusitano hace de su pastora da lugar a un debate sobre qué cosa sea el amor. La égloga cuarta, por otro lado, no está exenta de una polémica parecida en la divergencia de Silvio y Pireno frente al amor.

En la égloga segunda de Montemayor se movilizan cuatro personajes, no dos. Uno de estos personajes es de naturaleza mítica, pero conversa con los otros tres y tiene autoridad sobre ellos. Segundo, el poeta introduce en esta égloga a dos pastoras dolientes de amor. Hasta ahora Sannazaro y Garcilaso no nos habían presentado más que pastores desventurados. Por eso, la intervención de la mujer en estos cuadros de quejas amorosas nos da una visión más completa de las desdichas del amor; vemos la otra cara de la moneda, no sólo son desdeñosas, ingratas y crueles las mujeres. Precisamente en este papel, o por lo menos en el de incomprensiva, vemos a la Camila de Garcilaso en la égloga segunda.

En su fondo, la égloga segunda de Montemayor coincide con la primera en contener un debate sobre el amor, aunque el ángulo escogido sea diferente y la extensión que se le dedica, mucho mayor. Se ha repetido también el esquema de introducción, canto y conversación. A diferencia de la primera, sin embargo, se intercalan historias de amor relatadas por un personaje.

Este recurso se emplea también en la égloga tercera, pero la historia inserta aquí la cuenta su propio protagonista. La arquitectura de esta composición, por lo demás, consta de dedicatoria, cantos de amor en solitario o en compañía, diálogo y la susodicha historia de amor. Es en esencia el esquema de la égloga segunda, teniendo en cuenta que la dedicatoria sustituye a la introducción de ésta, y que no hay personajes mitológicos.

El procedimiento de intercalar historias de amor contadas por sus protagonistas, lo usa Boccaccio con las siete ninfas de su *Ameto*. San-nazaro hace lo mismo con Sincero y Carino en su *Arcadia*. La relación que Albanio hace a Salicio de sus tristezas en la égloga segunda de Garcilaso, no está propiamente "intercalada", sino que sirve de fondo a un desenlace dramático. Este último elemento, precisamente, es el que no se da en las églogas de Montemayor. En ellas no "ocurre" nada: sus personajes empiezan y terminan con los mismos problemas. Es el estatismo que tradicionalmente acusa la égloga, ya manifiesto en Virgilio.

MENINA E MOÇA *

Tiene especial significación a efectos de nuestro estudio el hecho de que en *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro haya cantos intercalados. Y no menos importante es que también tengamos un caballero que se hace pastor y canta a su dama.

El galán, en su nuevo oficio, toma el nombre de Bimnarder, siendo su amada Aonia, hermana de otro caballero, Lamentor. Bimnarder apacienta sus vacas por las cercanías del palacio donde vive recluida la doncella. Un día el ama de Aonia oye al pastor una triste cantiga y se la recita a su ama. Desde entonces se despierta el interés de la joven por Bimnarder hasta acabar en encendida correspondencia al fervor del caballero. Será un idilio altamente romántico que quedará tronchado por el casamiento de Aonia —obligada por su hermano Lamentor— con otro caballero. Acto seguido, Bimnarder huye desesperado de aquella comarca.

La canción de Bimnarder expresa una honda congoja. No hay remedio para su mal, no tiene donde refugiarse de su dolor. La siguiente estrofa, poniéndose en inferioridad de condiciones al ganado, da todo el patetismo que le inmoviliza:

Fogem as vaccas pera a agoa,
Quando a mosca as vai seguir;
Eu soo, triste em minha magoa,
Nam tenho onde fugir (p. 64).

* Citamos por *Historia de Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, ed. de Dorothea E. Grokenberger, Lisboa, 1947.

Las estrofas restantes de la composición no tienen menos vigor dramático. Pero lo que aquí nos interesa es cómo Ribeiro intercala el canto de un personaje en la prosa, procedimiento tan tradicionalmente ligado al género pastoril. Aquí, no obstante, hay que hacer una aclaración. El canto se nos da memorizado por el ama de Aonia. La sirvienta lo oye y se lo recita a su señora. La consecuencia de esta mediatización es que el autor demora el choque amoroso, y así en el corazón de Aonia van prendiendo las palabras de un mancebo que aún no ha visto.

Ahora bien, básicamente la canción cumple la función de hacer saltar la primera chispa del idilio. En el *Ameto* de Boccaccio, también, es la canción de Lia lo que despierta a Ameto al amor, hecha la salvedad de que el cazador oye por sí la canción de la ninfa en aquella ocasión.

No tiene exactamente el mismo papel, desde luego, otro cantar que un poco más adelante, canta la nodriza para solaz de su dueña

Nascestes, filha, antre magoa,
(pera bem, filha, vos seja)
que no vosso nascimento
vos ouve a fortuna enveja (p. 75).

La vieja alude a desventuras de la doncella desde su más tierna infancia. Es una manera de consolar haciendo llorar. El ama misma se de cuenta del doble efecto de su canto:

Conforto mais dovidoso
me he este que tomo assi (p. 76).

El alivio de las penas está en poder desahogarlas, y las palabras del ama vendrían a ser las que los labios de Aonia necesitarían pronunciar para descongestionar su sufrimiento. La sirvienta es pues ahí también instrumento.

Todavía hay otro cantar en la *Memina*. Se refiere a Avalor, caballero enamorado de la joven Arima, hija de Lamentor. El cantar de Avalor no aparece en boca del interesado, sino que es introducido como un romance de patrimonio popular:

... da sua ida (de Arima) e de como Avalor tambien apos ella se foi, nam se soube entam inteiramente mais que por hum cantar que daquelle tempo ficou que diz:

Pola ribeira dum rio
que leva as agoas ao mar,
vai o triste de Avalor;
nam sabe se hade tornar (p. 121)

.....

La forma de romance es congruente, naturalmente, con el carácter legendario que el autor atribuye a la composición. Pero al mismo tiempo, los sentimientos que allí se expresan, son los que convienen a las emociones particulares de Avalor en esa ocasión.

No cabe duda, pues, que Bernardim Ribeiro utiliza, siquiera sea minoritariamente, el procedimiento de expresar el estado de ánimo de unos personajes, por medio de canciones intercaladas en la prosa; procedimiento que hemos visto empleado en el *Ameto*, y aun más extensamente, en la *Arcadia*. La novedad de Ribeiro radica en que las canciones no están dichas por los personajes a cuyos sentimientos se alude en ellas.

Por otro lado, de las tres canciones existentes en la *Menina*, sólo la de Binnarder es pastoril. Se supone dicha por alguien que oculta su condición de caballero bajo el oficio de pastor. El detalle no es novedoso. En la *Arcadia* de Sannazaro el protagonista resulta ser un ilustre napolitano que pasa por pastor. El "hacer de pastor" lo aplica también Garcilaso al duque de Alba.

Dicho de otra manera, en *Menina e Moça* hay ficción de la condición pastoril. El galán se hace pastor al decidir quedarse en la comarca donde vive la amada. Véase cómo el autor se cuida de ambientar el género de vida que adopta su personaje:

Eis Binnarder pastor de vacas, que nada ouve ahi imposivel ao amor grande. Muito tempo passou elle naquella vida... Conheciam-no porem jaa todos os de casa chamavan-lhe o pastor da frauta, porque elle acostumava traze-la sempre, que pera remedio de sua dolor a escolhera, depois de se desconhecer (p. 58).

Previamente, Bimnarder ha tenido un encuentro con una partida de pastores y ha escuchado sabias razones de un viejo mayoral, sentados todos alrededor de una fogata. Después, ha pasado la noche con ellos.

Pero esos pastores no cantan ni se quejan de mal de amor. Forman un grupo impersonal —con la excepción del sentencioso mayoral— dedicado simplemente a la rústica tarea de cuidar vacas. No son estos los pastores líricos de Virgilio, Boccaccio, Sannazaro, Garcilaso y Montemayor. Curiosamente, quien únicamente está en la línea del pastor literario es el disfrazado Bimnarder, quien desvive de amor y canta quejumbrosamente su estado.

Ahora bien, la ocupación adoptada por Bimnarder no condiciona el cauce literario de la novela. El hecho de que el caballero deje las armas por la flauta no hace que la *Memina* adquiera en esa parte carácter de libro pastoril. Fuera de la escena aludida, al personaje no se le vuelve a ver mezclado entre pastores. Ni corteja él a una pastora, sino a una dama que vive recluida en su mansión. A efectos prácticos este pastor es un extranjero que, procedente de otro género, merodea por una novela de caballerías.²²

Bimnarder es, como el Sincero de Sannazaro, un falso pastor. La diferencia está en que el personaje de la *Arcadia* vive realmente “en pastor”. Aparece siempre integrado en una sociedad exclusivamente pastoril,

²² “Bimnarder não deixa de ser o que de principio se apresentou: o cavaleiro ou, melhor dito, o que como cavaleiro nos foi apresentado. A sua transformação é tóda exterior: foi uma troca de vestuário, apenas”, opina Antonio Salgado Júnior en su libro: *A Menina e Moça e o romance sentimental no Renascimento*, Aveiro, 1940; separata de los volúmenes XII-XIV de “Labor”, p. 22. De los otros pastores que aparecen en la novela de Ribeiro comenta: “Parecem viver alheios ao amor, preocupados em servir o maioral, o único cujas palavras são reproduzidas. Quanto a êste, filosofa êle apenas de vacas e de cabritinhos e da acção dos lóbos sôbre o gado. E mais nada. Pastoreiam todos de dia; de noite, dormem roncando. Não havia pastoral que resistisse a um ronco de pastor”, p. 23. Por su parte, José G. Herculano de Carvalho, en “A influência italiana em Bernardim Ribeiro”, pp. 121-123 de *Miscelanea de estudos em honra do Prof. Hernâni Cidade*, Lisboa, 1957, sugiere que el disfraz pastoril de Bimnarder está inspirado en el de Sincero, protagonista de la *Arcadia* de Sannazaro. Señala también el *Amadís de Grecia* como posible base de ese artificio.

siendo testigo y partícipe de sus expansiones y hábitos. Aparte de esto, Sincero es un hombre desgraciado por motivo de un amor frustrado y por hallarse lejos de su patria. Pero su desventura no es tema de la trama, de los sucesos pergeñados por el autor; es decir, no se desarrolla ante nuestros ojos, la conocemos porque el interesado la cuenta.

En este punto la diferencia entre el personaje de Sannazaro y el de Ribeiro es manifiesta; porque la aventura amorosa de Bimnarder sí que se despliega ante nuestros ojos, y precisamente a partir del momento en que éste se inviste de la condición pastoril. El proceso empieza con aquel canto que la nodriza transmitirá a su señora; ésta termina por enamorarse del galán y hay una entrevista furtiva a través de una ventana, de la cual él se cae, resultando gravemente herido; entonces ella irá secretamente a visitarlo en la cabaña en que yace y... nada más, estos amores no pasan verdaderamente de los primeros escarceos; la exaltada pasión de ambos amantes es cruelmente ahogada por el obligado enlace de la dama con otro pretendiente.

La tragedia de Bimnarder, debemos puntualizar ya, no es relatada por la voz del autor, sino por un personaje, "la dona do tempo antigo", que se la cuenta a otro personaje, la "menina". Estas dos figuras femeninas tienen una importancia capital en el entramado de *Menina e Moça*. Sin embargo, ellas dos en sí, no son partícipes de las historias que se nos relatan.

Veamos cómo se realiza esto. La novela se abre con la célebre frase, "Menina e moça me levaram de casa de minha mai para muito longe". La narradora habita en un paraje solitario pero la acompañan profundas y vagas penas. Entre éstas destaca la añoranza de un idilio, roto por la ausencia del amado:

Meu amigo verdadeiro, quem me vos levou tam longe? Que vos conmigo e eu com vosco, soos suhíamos passar nossos nojos grandes, e tam pequenos para os de depois. A vos contava eu todo. Como vos vos fostes, tudo se tornou tristeza (p. 4)...

La doncella declara poco después que el libro está destinado a contar sus penas, lo cual nos coloca ante una obra de traza autobiográfica. En la *Arcadia* de Sannazaro ya hemos visto aplicada esta técnica,

pero en la *Menina* parece que se va a dar un paso más: la narradora se presenta decididamente como partícipe principal de la historia, sin duda es el proceso de su desgracia lo que nos va a relatar en el libro.

Pero este programa no llega siquiera a emprenderse. La narradora cuenta cómo una mañana temprano, hallándose como de costumbre en solitaria regustación de sus penas junto a la ribera de un río, tiene el encuentro con una señora de noble porte ("la dona do tempo antigo"), también cargada de congojas, que le promete contarle la trágica historia de dos amigos, modelo de caballeros.

Una de estas historias es la de Bimnarder y Aonia que, en la edición de Ferrara (1554) acaba en el punto en que el caballero se exilia al casarse la dama con otro. En los capítulos que se añadieron en la edición de Évora (1557), cuya autenticidad es discutida,²³ se incluye una continuación del infortunio de Bimnarder, que muere, junto con Aonia, a manos del marido de ésta; y se alarga la historia del caballero Avalor, enamorado de Arima, sobrina de Aonia.

De todas maneras, el procedimiento narrativo empleado en *Menina e Moça* es básicamente el que utiliza Boccaccio²⁴ en el *Ameto*, donde siete ninfas cuentan sus respectivas historias de amor al auditorio formado por ellas y el protagonista. Aunque hay que hacer la salvedad de que las ninfas tienen parte activa en las experiencias de Ameto, y de una de ellas precisamente está el enamorado. En Ribeiro tanto la narradora como su interlocutora permanecen ajenas a los sucesos que se cuentan.

²³ La edición de Évora no sólo añade nuevos episodios, sino que también presenta abundantes variantes respecto al texto de la de Ferrara. La edición de Dorothea E. Grokenberger, que nosotros hemos manejado, hace uso del texto íntegro de Ferrara y a partir de allí enlaza con la prolongación de Évora. Para el tema de las ediciones de la novela, así como para una introducción a su estudio e interpretación, cfr. el libro de Antonio Gallego Morell, *Bernardim Ribeiro y su novela Menina e Moça*, Madrid, 1960.

²⁴ Salgado Júnior se define muy resueltamente sobre la influencia de Boccaccio en *Menina e Moça*: "... a Jornada IV do Decameron aparece-nos agora como sua próxima parente, pois que, além de ser un conjunto de histórias na disposição de *Menina e Moça*, parte também duma dependencia a mentalidade burguesa; insere, ao lado de histórias de amores de cavaleiros, histórias de amores de burgueses", op. cit., p. 161.

Centremos ahora la atención en el idilio Avalor-Arima. La doncella es enviada por su padre a la corte, y en el viaje se prenda de ella el caballero. Pero en la corte reside una dama a la que Avalor sirve secretamente, si bien las relaciones se mantienen más por interés de ella que de él. Entonces, ante la creciente pasión que el caballero ve despertársele por Arima, decide ir rompiendo sus antiguas relaciones galantes. La doncella, por su parte, parece corresponder a los sentimientos del caballero en una escena que tiene lugar en ambiente palaciego; Avalor se ve tentado de declararse, pero termina por considerar inapropiada la ocasión. Luego tiene otras muchas oportunidades que también desaprovecha dándose a sí mismo excusas. En el transcurso de sus vacilaciones pasa un año; y en el estrecho ambiente de la sociedad cortesana empieza a traslucir el interés reprimido de Avalor por Arima, interpretándosele como indicio de unas auténticas relaciones secretas. Enterada Arima de los torcidos rumores, reacciona contra la maledicencia y abandona la corte para ir a reunirse con su padre. Avalor queda sumido en desconsolada pena, que refleja bellamente el romance al que hemos hecho referencia un poco más arriba. Y sigue a la joven luego por mar, en una barca que naufragará. Se encontrará después con una doncella atada a un árbol, a la que libra y promete socorro. Ella le cuenta la historia de sus tribulaciones y le pide consorcio para vengarse de una rival de amores. Avalor entonces pasa a contar un episodio que le ocurrió a su padre con ocasión de encontrarse también a una doncella desvalida, pero este episodio se interrumpe bruscamente, con la finalización del texto, en la edición de Ferrara.

En la edición de Évora, sin embargo, se continúan los avatares caballerescos de Avalor, quien en una ocasión tiene una visión de Arima hallándose mirando el agua de una fuente. El amante da entonces rienda suelta a su dolor, al tiempo que implora perdón a la aparición; pero ésta le responde con palabras desesperanzadoras:

Em valde trabalhas... que soo na vontade me poderás ver; e porque tarde ou nunca me tornerás a ver, neste lugar te digo isto, porque de tua perda me pesa assaz (p. 152).

Luego se pierde de vista definitivamente el rastro de este idilio en la trama. Ésta acentúa su carácter caballeresco, aparecen nuevos

personajes que desplazan a Avalor, al tiempo que reaparecen otros, como Lamentor, Binnarder y Aonia, pareja ésta que acaba trágicamente, según hemos comentado. Orphileo, el marido de Aonia, sorprende a los amantes mientras están abrazados y los agrede espada en mano. "O amor, esto foi teu galardam" (p. 202), exclama ella mortalmente herida.

Importa ahora destacar las diferencias de forma que ofrecen las dos historias de amor reseñadas. Avalor es el tipo de amante medroso, tan plenamente dominado por el temor a no encontrar correspondencia a sus sentimientos, que el tiempo pasa y las circunstancias cambian hasta poner lejos de su alcance una mujer que nunca le ha visto definirse resueltamente.

Es un caso semejante al Sincero de Sannazaro, aunque éste funda su indecisión en un inequívoco trato camaraderil de la dama, amiga suya desde los años infantiles. Sincero tiene razones muy sensatas para temer que su amada no le considere otra cosa que un viejo camarada. Avalor, por el contrario, es un caso claro de hombre irresoluto en lides de amor: un bravo caballero en el campo de batalla, pero un pusilánime en el campo sentimental. Aunque Arima le distingue con su trato asiduo y hasta con palabras de positiva esperanza, él no da el paso definitivo.

En el fondo, el gran enemigo de Avalor es él mismo. El autor ha detallado muy bien lo que pasa dentro de su conciencia:

... Lhe queria tamanho bem, que nunca entendeo que lho deixava de dizer com receos que teve de dizer-lho; que no querer bem antigo e velho he o receo em todas as cousas, moormente nesta em que se deve anojár a pessoa bem querida, que como seja nojo daquella a quem dessejais em cabo dar prazer, receai-lo mais, pois he o primeiro passo entre dous que se bem querem, em que se mostra o temor, e por isso parece maior ou he como em cousa primeira (p. 112).

El párrafo tiene un marcado carácter analítico. El autor se lanza aquí a bucear por las profundidades y misterios de la pasión amorosa. La ceguera y sordera que aquélla suele comportar, impiden a Avalor salir de su penosa irresolución. El caballero es víctima de sus propios sentimientos; no se atreve a declararse y la dama, es de suponer, se niega a traspasar la barrera del decoro, a tomar la iniciativa.

En cualquier caso, la tragedia de Avalor está presentada con una matización psicológica que se anticipa al análisis introspectivo de la novela moderna. No hay nada igual en las obras que llevamos examinadas. Y junto a la profundización en los sentimientos del protagonista, hay que destacar la libertad del hombre y la mujer para decidir su felicidad, de tal manera que la inconsecución de ésta no se debe a oposición por parte de otros personajes, naturales o sobrenaturales. Viviendo también bajo esa misma libertad, el Sincero de Sannazaro y el Albanio de Garcilaso padecerán el fracaso de no verse correspondidos por la otra parte, por la dama. Mientras que en Bernardim Ribeiro se llega a un grado mayor de utilización en los motivos de la tragedia. La mutualidad de sentimientos se da por existente, pero la revelación de aquéllos por el hombre a la mujer, no tiene lugar nunca. Las dudas y los temores se lo impiden. La oportunidad pasa y ya no vuelve a presentarse.

No menos innovadora es la historia de Bimnarder, si bien el obstáculo a la felicidad no es de orden subjetivo. Lo que hay son barreras de orden social. Bimnarder y Aonia no pueden mantener unas relaciones sin miedo a la opinión ajena. En conjunto, los encuentros que tienen los amantes en el curso de la historia son furtivos y breves, y las palabras que cruzan, escasas.

El mismo casamiento forzado de Aonia con un hombre a quien no ama es consecuencia de la presión social que actúa en contra de su felicidad. La dama, obedeciendo a los dictados de su cuñado, ahoga sus sentimientos para cumplir con las conveniencias. La violencia que se hace a sí misma se ve en el siguiente comentario del autor: "toda aquella noite passou num grito, e se nam fora por Ynees que de todo segredo era sabedora, morrera, ou se fora por este monte" (p. 95).

Casada ya, llora por el amor malogrado, para luego acomodarse a su nueva situación, y así habría podido vivir por el resto de su vida, "se em algua cousa deste mundo ouvera segurança. Mas nam na ha, que mudança posue tudo" (p. 95).

Y también ocurre a veces que el amor traicionado se cobra su tributo. La llama sofocada puede de nuevo saltar y entonces se plantea

el conflicto entre los verdaderos sentimientos y la falta de libertad inherente a un determinado compromiso social, llamado matrimonio. No es que ese conflicto esté desarrollado en *Menina e Moça*, pero su posible existencia está apuntada con la reunión de Binnarder y Aonia, y sus trágicas consecuencias pueden verse en la sangrienta muerte de los dos amantes y la del marido desamado. En todo ello se marca una vía temática susceptible de penetrar por el campo de los sentimientos en su lucha con las conveniencias sociales. O más concretamente, sale a relucir el drama producido por un matrimonio contraído con sacrificio del amor por otra persona. De ahí parte precisamente la *Diana* de Montemayor.

LA HISTORIA ETIÓPICA *

La novela de Heliodoro sobresale por su abundancia de lances y por la intrincada maraña que aquéllos forman, aunque al final todo queda debidamente explicado. El libro es también, paralelamente, una historia de amor.

Empezamos por abordar el primer aspecto. La complicada tela que va urdiendo el autor trae verdaderamente en jaque al lector, que no puede por menos de maravillarse ante tan consumado virtuosismo narrativo. Los hechos ocurren a veces vertiginosamente, hasta atropelladamente, y surgen las coincidencias y los encuentros más inesperados. Los personajes conocidos por referencia, aparecen de pronto tomando parte en la línea frontal de acontecimientos. El destino de todos ellos se va realizando con repercusiones generales, como carambolas sobre un tapete de billar.

Confesamos que nos ha sido bastante arduo reseñar con brevedad la turbamulta de avatares por que pasan los personajes a lo largo de la obra. No obstante, tras esa labor de señalización y condensación, se nos ha hecho evidente que la *Historia Etiópica* está compuesta según un plan previsto hasta en detalles muy minuciosos. Es más, volviendo la vista atrás, descubrimos que posee un cuerpo central, al que casi todo lo que ocurre está supeditado. Son precisamente “los amores de Teágenes y Cariclea” la causa directa o indirecta de la mayor parte de la acción.

El carácter exaltado de estas relaciones se revela ya al principio de la obra, cuando el estado del malherido Teágenes hace decir a Cariclea:

* Citamos por la ed. de Francisco López Estrada en “Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles”, Madrid, 1954.

“... Aquesta espada —mostrándole una que sobre las rodillas tenía— que había de traspasar mi corazón, ha estado detenida y suspensa en veros respirar y tener señales de vida” (p. 15).

Este fuego quema a ambos corazones tanto más cuanto que no ha habido realización carnal entre los dos jóvenes. La postura de Cariclea en este punto es así de terminante:

... Si alguno torpemente me ha de hacer fuerza (¡a quien Teágenes aún no ha conocido!), primero que yo pueda prevenir a semejante injuria con darme yo mesma la muerte, guardándome casta y entera como siempre he hecho hasta la fin, y llevando conmigo el honroso epitafio de pudicia y limpieza... (p. 22).

Los protagonistas se mantendrán en esta pureza durante toda la novela. Y la fuerza de los sentimientos no decaerá jamás de uno u otro lado, ni sufrirán menoscabo de ninguna clase las buenas relaciones entre los dos. Este amor no pelagra por celos o por olvido criado en la ausencia.

Lo que atenta contra la unión de Teágenes y Cariclea son factores que podemos llamar externos. Los enamorados sufren la desventura de tropezarse una y otra vez con partidas de desalmados que les privan de la libertad y les separan, corriendo siempre Cariclea el riesgo de un desposorio forzado con el apresor de turno, por la codicia que despierta su excepcional belleza. Teágenes, también, recordemos, es un mancebo de extraordinaria hermosura. De él se prenderá la esposa del sátrapa Oroóndates, Arsace, lo cual acarreará dolorosas complicaciones a la joven pareja.

La hermosura de Teágenes y Cariclea juega así un papel muy importante en la obra, al constituir un motivo de posesión por parte ajena, que constantemente pone en grave peligro su propia unión. Veamos un ejemplo de cómo el autor se detiene, muy conscientemente, en los efectos de esa belleza. Es cuando, al principio de la obra, después de cambiar súbitamente de manos de unos bandidos a las de otros, el capitán de los recién llegados tiene la deferencia de montar a los dos jóvenes en su caballo y en el de su escudero, mientras ellos van a pie. Entonces comenta Heliodoro: “Tanto poder tiene la apariencia de la nobleza y la vista de la hermosura, que rinde y subjeta así los cora-

zonas de los salteadores y de los hombres más bárbaros y salvajes" (p. 19).

Pero la belleza de los protagonistas no es el motivo básico de sus desgracias. Detrás de ella está el hecho de que el destino coloca siempre en su camino a quienes se interesan por su captura y carecen de los escrúpulos necesarios para llevarla a cabo. Ese destino es lo que va manteniendo al lector en permanente zozobra por la suerte de los dos amantes. Una y otra vez su buena estrella les salva de las situaciones más apuradas, y al final les lleva a la consecución de su felicidad. Con ello se realiza el vaticinio que el oráculo de Delfos diera a Caricles:

Lanzándose en el mar, donde vagando
serían llevados al ardiente suelo
que el excesivo sol tuesta y recuece.
Y allí, por premio de su gran virtud,
serían sus rubias sienes coronadas
con blancas y reales diademas (p. 425).

En realidad todas las peripecias vividas por los protagonistas no han sido sino el sinuoso camino trazado por el destino para que se cumpla lo que ya estaba escrito.

El destino también determina el particular carácter de la trama al poner incansablemente en juego el factor azar. Es un azar que Calasiris se tropiece con Gnemón y recupere así la pista de sus protegidos; es un azar que Tíamis, el capitán de los bandidos, sea el hijo de Calasiris; que Tisbe, causante de desgracias para Gnemón en Atenas, estuviera prisionera en la misma cueva que Cariclea; que Cariclea caiga en poder de Nausicles, el anfitrión de Calasiris; que Calasiris llegue a Menfis en el preciso momento en que sus dos hijos se hallan enzarzados en lucha mortal; que los dos protagonistas sean finalmente capturados por una partida etíope, la cual les conducirá a la presencia de los padres de Cariclea, monarcas de Etiopía.

El azar, pues, es usado sin recato por el autor para que se cumpla el designio que ha impuesto a sus personajes; y de paso, el azar desempeña el papel de elemento-sorpresa que nutre de interés y sugestividad a la obra.

El procedimiento, visto desde la vertiente de la llamada, en términos generales, "literatura realista", es verdaderamente extraordinario. El argumento de una novela moderna descarta por principio todo uso sistemático del azar. Lo contrario constituiría una intriga arbitraria, donde el autor habría sojuzgado la iniciativa individual de sus personajes. Y ahí hemos dado con uno de los fundamentos de la novela de Heliodoro, cuyas criaturas no viven en la trama según impulsos propios, sino que sus acciones están supeditadas al fin último de la novela.

Pero si el laberinto de obstáculos que tienen que salvar los jóvenes amantes procede de un ingenioso plan del autor, si toda la problemática de la novela no es más que un sutil artificio, no por eso hay que depreciar el hecho de que los interesados se hallen constantemente enfrentados con los factores que se oponen a su dicha. Nótese bien, Teágenes y Cariclea figuran durante un gran espacio de la novela como partes pacientes de un conflicto que puede resumirse así: lograr su felicidad contra las adversidades del destino.

La presentación de este conflicto se inicia con fuerte impacto en las primeras líneas de la novela: "Había poco antes comenzado a reír el alba, y el sol tendía sus rayos por las altas cumbres de los montes, cuando una cuadrilla de hombres armados, asomó sobre una montaña que se levanta cerca de una de las bocas por donde entra el Nilo en el mar, llamada Heracleótica" (p. 12).

De esta manera, nos vemos de pronto inmersos en unos acontecimientos dramáticos cuyos antecedentes desconocemos. El hecho es extraordinario si nos paramos a estudiarlo. En todo relato la acción discurre a lo largo de una línea temporal que arranca de un punto cero —el punto más lejano en el pasado— y finaliza en otro que es el más reciente. Cuando el narrador se pliega a ese orden natural de los acontecimientos actúa con un rigor de historiador; parte de unos antecedentes, prosigue con un nudo y concluye con un desenlace.

Pero la *Historia Etiópica* nos hace caer en la cuenta de que ese procedimiento, que podemos llamar silogístico, no es obligatorio. Nos percatamos de que en toda ficción literaria hay uno o más puntos cruciales, que son los que coinciden con el estallido de una crisis. Pues

bien, lo que ha hecho Heliodoro es empezar su narración en una de esas crisis, hacer avanzar la intriga y, más adelante, interrumpir la acción para intercalar aquellos antecedentes omitidos al principio. Para conseguir el reajuste con naturalidad, recurre al artificio de que la laguna existente sea rellenada por un personaje, quien hace de narrador para otros personajes, y en definitiva, para el lector.

Ahora bien, la elección de un punto "C" de crisis para iniciar la obra tiene, a nuestro ver, profundas repercusiones en ella. Primero: todo lo que precede a ese momento tiene carácter informativo; no es de importancia "crítica", porque quienquiera que sean Teágenes y Cariclea, cualquiera que sea la historia de su enamoramiento, las vicisitudes de éste y las circunstancias que han llevado al punto "C", lo que verdaderamente inquieta al lector es la superación del peligro ahí planteado.

¿Por qué? Porque el lector sabe que todo lo que precede está en definitiva resuelto o, más exactamente, "pasado".

Resulta entonces que el autor, al iniciar la acción en un punto intermedio de su novela, ha tenido que hacer un cierto sacrificio, porque lo que queda atrás en el tiempo pierde valor para el lector. Nos referimos a valor de urgencia, de interés, de inminencia. Ha relegado un sector más o menos grande de su novela a la trastienda de lo histórico.

Por oposición, lo que hay a partir de ahí es "actual". Actual dentro de la ficción, se entiende, puesto que por definición toda narración se refiere a un pasado. Lo que se nos presenta ocurre en su desarrollo, en un "aquí y ahora", en un presente ficticio que prende la atención del lector al mostrar a los personajes en situación comprometida. La *Historia Etiópica* es básicamente una serie de esas situaciones, cosa que impone al autor la carga de buscarles salida. Pero Heliodoro no da nunca muestras de rehuir la responsabilidad, sino que, al contrario, se recrea en acumular complicaciones; su portentosa imaginación encuentra siempre escapatoria por los cauces que emplea. Su recurso supremo es el azar. Con este agente a su favor siempre está seguro de dominar cualquier contingencia. Ahora bien, para un novelista moderno esto podría compararse a jugar una partida de cartas con un comodín.

LA DIANA DE MONTEMAYOR *

1

LA FORMA

Libros I-III

Entramos a considerar cómo se nos cuenta la *Diana*, qué recursos emplea el autor para relatarnos su contenido. En el análisis de la trama que hemos hecho se puede observar una variedad sorprendente de esos recursos, especialmente en los tres Libros que ahora vamos a comentar.

La voz del autor

Esta es la voz que pone en movimiento la trama. La tenemos ya en las frases iniciales del "Argumento": "En los campos de la principal y antigua ciudad de León, riberas del río Ezla, uvo una pastora llamada Diana, cuya hermosura fué extremadíssima sobre todas las de su tiempo" (p. 7). Y la tenemos en el arranque del Libro primero: "Baxaba de las montañas de León el olvidado Sireno" (p. 9)...

Expuesto el dolor de sus cuitas, el autor no tarda en ceder la palabra a Sireno —el primer personaje en aparecer—, y después hará que la voz de aquél alterne con la de los otros personajes que va introduciendo. La voz del novelista, en verdad, deja a veces de oírse

* Citamos por la ed. de la *Diana* de Francisco López Estrada, "Clásicos Castellanos", Madrid, 1962.

durante largos intervalos, aunque reaparece siempre, siquiera sea brevemente, para concluir una escena o iniciar otra. Es la voz dominante, que dispone, dirige, encauza. "Y estando en esto, sacó del seno un papel donde tenía embueltos unos cordones de seda verde y cabellos... y comenzó a cantar lo siguiente" (p. 12)... "Y quando del çurrón sacó la mano, acaso topó con una carta... Y descogiéndola vió que dezía desta manera" (p. 14)...

En los dos ejemplos que acabamos de citar lo que el autor hace es ceder la palabra al personaje. Otras veces tiene que meter al personaje en escena.

A este tiempo, por una cuesta abaxo que del aldea venía al verde prado, vió Sireno venir un pastor su passo a passo (p. 15-16).

O bien:

No mucho después que los pastores dieron fin al triste canto, vieron salir dentre el arboleda que junto al río estava, una pastora tañendo con una çampoña (p. 34).

O monta el decorado para la escena.

Ya los pastores que por los campos del caudaloso Ezla apacentavan sus ganados, se comenzavan a mostrar cada uno con su rebaño por la orilla de sus cristalinas aguas tomando el pasto antes que el sol saliesse (p. 63)...

Así, en última instancia, la voz del autor es la que lleva las riendas de la narración. Llega hasta meterse en el interior de los personajes, para explicar su estado de ánimo, o para que el lector pueda comprender más justamente sus reacciones.

Considerava (Silvano) que sus servicios eran sin esperança de galardón, cosa que a quien tuviera menos firmeza, pudiera fácilmente atajar el camino de sus amores (p. 18).

Quando las Nimphas acabaron de oyr a la hermosa Felismena y entendieron que era muger tan principal y que el amor le avía hecho dexar su hábito natural y tomar el de pastora, quedaron tan espantadas de su firmeza como del gran poder de aquel tyrano

que tan absolutamente se haze servir de tantas libertades. Y no pequeña lástima tuvieron de ver las lágrimas y los ardientes sopiros con que la hermosa donzella solemnizava la historia de sus amores (p. 125).

Pero a lo largo de su obra, Montemayor nunca se hace prolijo en sus intervenciones de narrador. Sus observaciones son por lo general concisas y ajustadas a su propósito directivo. Ni tampoco se aprovecha de su situación para intercalar digresiones moralizantes o de otro tipo. Casi toda la historia nos llega a través de sus portavoces, los pastores.

La voz de los personajes

Este procedimiento se manifiesta de varias maneras. Si comenzamos por la historia de Sireno, podemos observar que nos llega por los siguientes medios: el soliloquio con su memoria (p. 11-12), el canto a unos cabellos de Diana (p. 13-14), la "Carta de Diana a Sireno" (p. 14-15), unos versos de Sireno a Diana, que Silvano recuerda (p. 22), una "Canción" de Diana, evocada por el mismo personaje (p. 24-27), una canción de Sireno (p. 32-33), el "Canto de la nimpha" (73-75), la "Canción de Sireno" (p. 75-77) y la "Canción de Diana" (p. 77-87). A esto hay que añadir soliloquios intercalados de Sireno (hasta que aparece Silvano en escena) y trozos de conversación con Silvano, que también aportan detalles del pasado idilio.

En las historias de Selvagia (p. 40-59), Felismena (p. 94-125) y Belisa (p. 135-160) hay de común la técnica autobiográfica, cada una de ellas cuenta sus desdichas al auditorio de pastores o de ninfas y pastores (o de ninfas, en el caso de Felismena). En los tres relatos se intercalan también conversaciones, canciones y cartas.

Respecto a Silvano, su dolor y amargura surgen ya con el personaje. Al verlo acercarse, Sireno exclama: "—¡Ay, deventurado pastor, aunque no tanto como yo! ¿en qué han parado las competencias que conmigo trayas por los amores de Diana, y los disfavores que aquella cruel te hazía, poniéndolo a mi cuenta?" (p. 16). A continuación el mismo Silvano canta: "Amador soy, mas nunca fuy amado" (p. 16)...

Este personaje irá sembrando de quejas la obra, hasta el momento en que Felicia le libera de su servidumbre a Diana. Pero es de notar

que Montemayor no se ocupa separadamente de las circunstancias de su historia. Su caso aparece involucrado en el de Sireno-Diana.

—El otro día siguiente hallé aquí un papel en que estava(n) escritos (los versos de Sireno a Diana) y los leí y aún los encomendé a la memoria. Y luego vino Diana por aquí llorando por avellos perdido y me preguntó por ellos; y no fué pequeño contentamiento para mí ver en mi señora lágrimas que yo pudiesse remediar. Acuérdomé; aquella fué la primera vez que de su boca oy palabras sin ira (p. 21)...

En realidad, sobre todo en el Libro primero, Silvano es en gran medida un personaje-instrumento. Merced a su conversación con Sireno y a las canciones que evoca de memoria, se nos cuenta parte del caso Sireno-Diana. La "Canción" de Diana (p. 24-27) es de especial importancia porque sirve para presentar a Diana tras la partida de Sireno.

Pero en este momento también, informa Silvano: "... Pensé verdaderamente que el remedio de mi mal me estava llamando a la puerta y que el olvido era la causa más cierta que después de la ausencia se esperava y más en corazón de muger" (p. 23). Parece que por un momento vamos a enterarnos de un idilio Diana-Silvano. Ella canta y llora la ausencia del otro pastor; llegará incluso a acoger con agrado la presencia de Silvano en medio de su congoja (p. 28); éste empieza a desgranar sus quejas, y entonces ella le ataja brutalmente: "¿Y tú no sabes que toda cosa que de mi pastor no tratare, me es aborrecible y enojosa?" (p. 29).

En la total indiferencia rayana con el desprecio que Diana siente hacia Silvano, no hay lugar ni para un diálogo de súplica. De aquí que no tengamos propiamente "historia" de este caso. El personaje está confinado a un presente de patética desesperanza y, en tanto en cuanto evoca su pasado, es para pormenorizar sobre la historia de su rival, especialmente.

Epístolas

Hemos señalado ya que una de las formas en las que la voz de los personajes se oye es las cartas. Las cartas que tenemos no son

muchas, pero es significativo que en cada una de las historias de amor hasta aquí consideradas, haya por lo menos una. Así tenemos: “Carta de Diana a Sireno” (p. 14-15), “Carta de Selvagia para Ysmenia” (p. 49), carta de don Felis a Felismena (p. 102-103), carta de Felismena a don Felis (p. 103), “Carta de Celia a don Felis” (p. 115), “Carta de don Felis para Celia” (p. 117) y “Carta de Arsenio” (p. 139-145).

Para analizar el alcance que, como artificio técnico narrativo tienen estas cartas, vamos a considerar, por ejemplo, la carta de don Felis a Felismena:

Señora, siempre imaginé que vuestra discreción me quitara el miedo de escreviros, entendiendo sin carta lo que os quiero; mas ella misma a sabido también dissimular que allí estuvo el daño, donde pensé que el remedio estuviesse... Suplicoos, señora, no os enoje mi carta... Y que me tengáis en posesión de vuestro pues todo lo que puede ser de mí, está en vuestras manos (p. 102-103)...

Esta declaración de amor podía sin duda haberse hecho de otro modo. Felismena, que es quien relata, podía haber dicho algo semejante a: “Leí la carta de don Felis en la que me confesaba su amor y confiaba que no tomara a mal su atrevimiento. Concluía asegurándome que su destino estaba en mis manos”.

Es esto lo que se llama “estilo indirecto”, en oposición al “estilo directo”, que consiste en que el narrador se expresa en primera persona, como el hablante a que se refiere. En la misma historia de Felismena aparece varias veces el estilo directo para reproducir conversaciones. La carta que hemos transcrito en parte, por ejemplo, origina ello de la siguiente manera:

Pues viniendo el día y más tarde de lo que yo quisiera, la discreta Rosina entró a darme de vestir y se dexó adrede caer la carta en el suelo. Y como yo la vi, le dixé: —¿qué es eso que cayó ay? Muéstrala acá, dixé yo. —No es nada, señora, dixo ella (p. 102).

Intercalando el estilo directo en una narración se le infunde vivacidad y espontaneidad (al tiempo que se interrumpe la monotonía del

uso de la tercera persona). Esto se debe seguramente a que al "escuchar" al personaje que se nos evoca, nos vemos trasladados automáticamente a la zona del pasado en que se dijeron esas palabras.

Con el estilo indirecto, por el contrario, lo que ocurre es que los sucesos pasados se nos cuenta "desde" el presente, aparecen distanciados.

Al transmitir una conversación, sin embargo, esa distancia queda de pronto salvada y el lector tiene la ilusión de que está asistiendo al discurrir de los hechos, de que está siendo testigo.

Pero el autor suele tender unos enlaces con el pasado, que nos recuerdan intermitentemente el distanciamiento. Nos referimos al uso de apoyos tales como "dijo", "repuso", etc. Es lo que ocurre en el párrafo de Montemayor que acabamos de citar, donde emplea dos veces la palabra "dixe". En otros ejemplos semejantes se lee, "dixo", "le hablé", "respondió", etc.

En la narrativa moderna se evidencia una tendencia a eliminar este artificio, con lo cual la actualización del pasado es más completa. Es la misma impresión que nos transmiten las epístolas. Suponen, en manos del autor, un procedimiento altamente eficaz para resucitar el pasado. Es lo que se logra, visual y acústicamente, con la moderna cámara cinematográfica.

Claro que toda carta necesita una introducción, una justificación para figurar inserta en el argumento, y esto ya es una mediatización, pero en cuanto empezamos a leerla, nuestro contacto con el personaje que la haya escrito y con el tiempo en que la escribió, es pleno.

Canciones

Efecto igual consigue Montemayor con cierto número de las canciones incorporadas en su novela. Nos referimos a la canción de Sireno a Diana mientras ella se peina ante un espejo que él le sostiene (p. 22), la canción de Diana por la ausencia de Sireno (p. 24-27), canciones de Alanio a Ysmenia (p. 53-55 y p. 57), canción de queja de Selvagia (p. 58), la "Canción de Sireno" (p. 75-77), cantada por la ninfa Dórida, la "Canción de Diana" (p. 77-87) interpretada por la misma voz, la canción de Fabio (p. 106-107), paje de don Felis, el "Soneto"

de don Felis (p. 108), la "Canción" a "cuatro voces" (p. 109-110), el "Soneto" de Arsileo (p. 148), la canción de Arsileo (p. 148-149), la canción de Belisa (p. 151-154).

Todas estas canciones pertenecen a la historia de algún personaje, y en ellas "escuchamos" la voz de quien las entona, como si estuviera ocurriendo "en este momento". Lo que en realidad pasa es que el narrador ejerce el papel de una cinta magnetofónica que grabó y luego repite para el lector. Así hacen Selvagia, Felismena y Belisa en sus respectivos relatos.

Veamos, a título de ilustración, cómo se inserta una de estas canciones. Cuenta Selvagia:

Pues estando de la manera que oys, cada uno perdido por quien no le quería, Alanio al son de su rabel, comenzó a cantar lo siguiente:

No más, Nympha cruel, ya estás vengada
no prueves tu furor en un rendido (p. 53),
.....

Otras veces la canción retrospectiva es interpretada por un personaje que en ese momento concreto de la novela no está haciendo de narrador, pero que el autor lo utiliza como portavoz. Es la función que desempeña la ninfa Dórida al decir la "Canción de Sireno" y la "Canción de Diana", mientras los pastores escuchan escondidos.

Un lector con un acentuado prurito realista podría calificar de arbitrario el hecho de que algunos personajes recuerden tan perfectamente canciones, que en muchos casos hasta fueron cantadas por otros. Sin embargo, no es ésta la impresión que normalmente se saca de la *Diana*. Las canciones aparecen allí naturalmente engarzadas. Y esto se comprende por varias razones.

La canción es memorizable por esencia, su rima y su música contribuyen a ello. La canción tiene un carácter comunicativo, universal y comunitario que conlleva la repetición literal.

Por otro lado, la canción es un brote propio del corazón que vive ratos de soledad; es un solaz para las largas horas del pastor en espacios inhabitados. El género pastoril tiene seguramente entre sus más

firmes puntos de apoyo esta inspiración en la realidad. Montemayor, creemos, tuvo el acierto de poner en boca de sus personajes canciones que no sólo aportaban la intención lírica propia del género, sino que también servían para evocar verazmente el pasado que hace de trasfondo de su novela. En él la canción tiene una función técnico-narrativa.

Ahora bien, en la *Diana* tenemos también las canciones que tienen un valor puramente sentimental, y constituyen la mayoría. Las interpretan los pastores para dar rienda suelta a lo que sienten en el plano del presente, en el momento concreto que se hallen viviendo dentro del argumento. Esto se hace en soledad, en compañía del amigo comprensivo o frente a la persona objeto de las quejas.

A veces las canciones cantadas en el presente, o mejor dicho, las que surgen en el presente, constituyen una especie de pasatiempo para los pastores. Así ocurre que cuando Selvagia termina su historia, propone: "... Porque aya de aquí al lugar algún entretenimiento, cada uno cante una canción, según el estado en que le tienen sus amores" (p. 59). Y conforme caminan hacia la aldea, cantan sucesivamente sus penas Selvagia, Sireno y Silvano.

Estas canciones de "entretenimiento" cumplen a veces una función de "puente" entre dos puntos de la trama. Por ejemplo, recordemos cómo en el Libro primero Sireno y Silvano se ponen a cantar después de haber rememorado el pasado: el intermedio lírico es en realidad un paréntesis entre dos escenas, pues tras la última palabra cantada por Silvano, prosigue el autor:

No mucho después que los pastores dieron fin al triste canto, vieron salir dentre el arboleda que junto al río estava, una pastora tañiendo con una çampoña y cantando con tanta gracia y suavidad como tristeza (p. 34)...

Se trata de Selvagia, que aparece en la novela; la trama empieza a extenderse.

Igualmente, las canciones que Selvagia y sus dos acompañantes entonan camino de la aldea, al final del Libro primero, son también un intervalo de entretenimiento, para no cortar el relato donde acaba Selvagia su historia, lo que podría resultar brusco.

Observemos cómo en los dos casos aludidos las canciones vienen después de haberse evocado el pasado. La historia de Selvagia, para ver el ejemplo más coherente, constituye una incursión relativamente larga e ininterrumpida por esa zona temporal. Por eso, las canciones que interpretan los tres pastores a continuación, son en el fondo un contrapunto que ya hemos reseñado varias veces, son la manifestación de la otra dimensión de la obra: el presente.

Sin embargo, después de la historia de Belisa (sí las hay tras la historia de Felismena), carecemos del intermedio lírico que estamos comentando. La pastora agrega unos lamentos a su relato, la ninfa Dórida la invita a unirse al grupo que se dirige a la morada de Felicia, y el autor cierra el Libro tercero después de señalar que sus personajes atendieron a las necesidades de la nutrición y del sueño. Todo ese apéndice presente ocupa dos páginas. Al presente se refieren también las cinco primeras páginas, pero las veinticuatro restantes cuentan hechos pasados. Por contraste, el Libro cuarto se desarrolla todo en el presente, y lo mismo los Libros quinto, sexto y séptimo.

Libro cuarto

Aquí el autor nos guía por el palacio de Felicia, mostrando sus suntuosidades y magnificencias. Los pastores y las ninfas cantan, hablan, contemplan y escuchan el "Canto de Orfeo" (p. 180-190). Por primera vez no hay historia amorosa; parece que se ha acabado el repertorio de casos de amor y que el autor se dedicará, se limitará a resolver los conflictos pendientes en los Libros sucesivos.²⁵

El Libro cuarto encierra una gran novedad, además de la que acabamos de señalar. Se trata de la preponderancia que adquiere la descripción. Llama la atención ante todo la pintura que se hace del exterior del palacio de Felicia:

²⁵ Bruce Wardropper ha llamado la atención sobre la simetría que muestra la composición de la *Diana*, en su artículo, "The *Diana* of Montemayor: Revaluation and Interpretation", *Studies in Philology*, vol. XLVIII, pp. 126-144, 1951. Dice allí (p. 133): "The seven books of the *Diana* are perfectly symmetrical. Books I-III pose a number of love problems. Book IV is the pivot on which they turn: the possibility to these problems is revealed. In the final three books the problems are solved".

... Delante del qual estava una gran plaça cerrada de altos acipreses, todos puestos muy por orden, y toda la plaça era enlosada con losas de alabastro y mármol negro, a manera de xedrez. En medio della, avia una fuente de mármol jaspeado, sobre quatro muy grandes leones de bronce. En medio de la fuente, estava una columna de jaspe (p. 164)...

La descripción parece hecha para recrear la vista, aunque también sirve para presentar el ambiente en que va a discurrir aquí la trama. Es más adelante cuando encontramos descripciones dirigidas claramente a regalar los sentidos y la imaginación, recurriendo a mostrar un lujo, riqueza, suntuosidad y belleza extremos.

Nos referimos a la descripción del comedor del palacio ("Allí las ricas mesas eran de fino cedro y los asientos de marfil con paños de brocado"..., p. 166), la del "Padrón ochavado" (p. 173-177) con sus varias inscripciones dedicadas a grandes hombres, la sala de marfil (p. 177-178), la sala de oro (p. 178-179) y el jardín (p. 191-192).

En los Libros anteriores también hay descripciones, pero siempre haciendo de enmarque a una escena o una situación. Esto es lo que hace Selvagia al principiar su historia:

En el valeroso e inexpugnable reyno de los Lusitanos, ay dos caudalosos ríos que cansados de regar la mayor parte de nuestra España, no muy lexos el uno del otro entran en el mar Océano (p. 40)...

El Libro segundo comienza con la siguiente ambientación:

Ya los pastores que por los campos del caudaloso Ezla apacentavan sus ganados, se començavan a mostrar cada uno con su rebaño por la orilla de sus cristalinas aguas tomando el pasto antes que el sol saliesse (p. 63)...

Y al aparecer las ninfas en el Libro segundo, nos enteramos que

Venían vestidas de unas ropas blancas, labradas por encima de follajes de oro; sus cabellos, que los rayos del sol escurecian, rebueltos a la cabeça y tomados con sendos hilos de orientales perlas con que encima de la crystalina frente se hazía una lazada y en medio della estava una águila de oro que entre las uñas tenía un muy hermoso diamante (p. 71).

Pues bien, todos estos ejemplos de descripción, más otros que se podrían extraer, muestran claramente un cometido. Todos están integrados en una historia o escena, a la cual proporcionan un asiento físico.

En el Libro IV, sin embargo, lo que predomina es ese tipo de descripción no funcional, o descripción por la descripción misma, cuyos ejemplos ya los hemos consignado.

Pero hay otro elemento novedoso en este Libro. Nos referimos al "Canto de Orpheo", uno de los pasajes que más llaman la atención en la *Diana*. Dicho canto, por lo pronto, constituye un paréntesis largo (p. 180-190) dentro del Libro cuarto. Y en esencia se trata de un número de loas a la virtud, belleza u otras gracias de una serie de ilustres damas españolas.

El "Canto de Orpheo" es otra de las amenidades que el palacio de Felicia ofrece a su huéspedes, al lado de los esplendorosos salones y los exquisitos manjares. No se trata de una queja pastoril. No es reflejo de la subjetividad de ningún personaje. Pertenece a un plano objetivo e impersonal. El intérprete del canto es la figura de Orfeo, "encantado de la edad", según nos dice Montemayor. Pero Orfeo no es un personaje de la obra, carece de toda vinculación o participación "vivencial" en ella. Orfeo es simplemente una voz.

Tampoco tiene relación con la trama el contenido del "Canto de Orpheo", aunque en términos generales sí se puede decir que tiene afinidad, afinidad solamente, con ella. Las alabanzas a un cierto número de damas son por hermosura y castidad, gracias que poseen en alto grado todas las pastoras de la *Diana*.

Ahora bien, es importante matizar que el "Canto de Orfeo" "pertenece" a la *Diana*. Se da en el espacio y en el tiempo concretos que están viviendo sus personajes; o dicho de otra manera, al escuchar el canto los pastores y las ninfas, lo viven, y por ello está incorporado al mundo de la novela.

En el Libro cuarto desempeña también una función destacada la voz de los personajes (las descripciones, naturalmente, corren a cargo del autor). Pensemos en los cantos a que se entregan los pastores y las ninfas en la sobremesa (p. 167-170). Y tomemos nota especial de la

disquisición sobre el amor que preside Felicia en una alameda cercana al palacio (p. 194-203). Allí tiene lugar una escena de corte dramático que airea sutiles conceptos sobre el amor. Más adelante nos detendremos en la forma y en el fondo de esa plática.

Debemos preguntarnos ahora por la función del Libro cuarto en su conjunto. Sabemos ya que no cuenta historias de amor, como hacen los tres primeros. Hemos visto paralelamente que carece también de acción, y que ni siquiera empieza a resolver los conflictos pendientes. Esto último indudablemente actúa en el lector como un acicate. Montemayor ha dado muestras de hábil narrador con este largo paréntesis de descripciones, canciones y coloquios. Ha ido intensificando nuestra expectación.

Ahora bien, expectación es espera, y la espera supone un transcurso de tiempo. Durante todo el Libro cuarto transcurre el tiempo, y también durante los tres Libros anteriores, y durante los tres siguientes. Hemos dado así con una corriente que fluye incesantemente por bajo del mundo de la novela, pero más exacto es decir que todo lo que aparece, se dice y se hace en la novela, va flotando en esa corriente; va moviéndose con el tiempo. El hecho es tan fundamental que hemos de dedicarle un capítulo completo a su estudio. Antes, sin embargo, debemos examinar la forma de los

Libros quinto, sexto y séptimo

Estos Libros, como el cuarto, se desarrollan íntegramente en el presente. Por eso ya no encontramos los recursos para la evocación del pasado que hemos visto utilizados en los Libros primero a tercero. Nos referimos a los relatos autobiográficos, a las epístolas y a las canciones "recordadas". Aunque sí que hay canciones de "entretenimiento" o de "queja".

Por otro lado, los Libros quinto a séptimo difieren del cuarto en que son activos; en ellos ocurren cambios, los personajes se ponen a moverse por su cuenta y se producen reencuentros entre amantes separados.²⁶

²⁶ Bruce W. Wardropper ya se fijó en que "The pattern of Books V-VII is different. They are the books of reconciliation, on both the magical and

Los primeros cambios se dan en el Libro quinto, dentro todavía del palacio de Felicia, cuya agua milagrosa transforma el corazón de Silvano, Selvagia y Sireno.

Luego Felismena se echa a andar por orden de Felicia y se encuentra con dos personajes: Arsileo y Amarílida. De este modo la salida de Felismena sirve, por una parte para desenlazar la historia Belisa-Arsileo, y por otra para presentar un nuevo caso de amor, el de Amarílida-Filemón.

Nótese que hemos dicho "caso", no "historia". Nada más iniciarse el Libro sexto aparece Filemón ante Amarílida y Felismena. Inmediatamente el pastor empieza a expresar sus quejas y la pastora a rebatirle. Se trata de una desavenencia por celos de él.

Es notable la aparición de Filemón porque se hace sin preparación. En ningún momento del Libro quinto se nos dice que Amarílida tiene un amor. En realidad, su función allí parece limitada a servir de eslabón entre Felismena y Arsileo.

El caso Amarílida-Filemón se va desarrollando en el aquí y ahora de la novela; es decir, el diálogo entre los interesados constituye el enfrentamiento dramático; los antecedentes nos los da también ese diálogo.

Una vez que Felismena ha escuchado las razones de uno y otro lado, intercede por Filemón y se produce la reconciliación. El caso se ha planteado y resuelto en siete páginas escasas; todo en la misma escena.

Esta expeditividad contrasta con la morosidad de los conflictos amorosos hasta ahora presentados. Todos ellos han ido quedando pendientes de desenlace después de ser expuestos. Pensemos, por ejemplo, en la historia de Felismena, que procedente del Libro segundo, aún no ha encontrado solución.

the cultural planes. The several love problems are solved parallelly. The communal search for the remedy-all the shepherds journeying in a group-is replaced by an individual search for salvation. The shepherds separate, and each sets out alone to seek reconciliation with his destiny", op. cit., pp. 133-134.

En el Libro séptimo tenemos todavía otro caso amoroso. No podemos tampoco llamarlo "historia" porque no hay recreación del pasado. En escena vemos a la pastora portuguesa, Duarda, que habla con su amiga Armia. De la conversación nos enteramos del despecho y desconfianza que Duarda abriga contra Danteo, quien no tarda en hacer acto de presencia solicitando que por lo menos le deje acompañarla y servirla. Como en el pleito anterior, la exposición del asunto y el enfrentamiento de las dos partes ocurre en unas cuantas páginas. Ahora bien, aquí Montemayor prefiere aplazar la solución. En el párrafo final de la novela se ve que el hilo suelto de los pastores portugueses le va a valer para enlazar con la segunda parte que promete.

Considerados conjuntamente los Libros quinto, sexto y séptimo, hallamos que la narración corre a cargo del autor y por medio de canciones y conversaciones. Aquél interviene, como siempre, para canalizar los movimientos de la trama, para exteriorizar los sentimientos de algún personaje o para dar la ambientación física: es la "voz cantante" que dirige a todas las demás. Ahora bien, las voces de los personajes son las que actúan más, ya en canciones, ya en conversaciones; principalmente estas últimas, que ocupan casi todo el espacio de los tres Libros a que nos referimos.

RECURSOS DRAMÁTICOS

López Estrada ha señalado que en los libros de pastores “cada caso sobreviene en combinación con otros, pero en sí posee unidad de desarrollo y desenlace. Su exposición es dramática; es la conversación, el diálogo, la réplica lo que separa un caso del otro dentro de una sutil casuística amorosa”.²⁷

En efecto, ciñéndonos a la *Diana*, observamos fácilmente que el lector se entera de acontecimientos o conflictos internos de los personajes por conversaciones entre ellos. Y para más identificación con la técnica teatral, cuando un personaje se encuentra solo en escena, como es el caso de Sireno al comienzo de la obra, se entrega a monologar y cantar. No obstante, debe subrayarse que el procedimiento no es exclusivo. Alternando con diálogos y canciones está la voz del autor, que interviene una y otra vez en el papel de conocedor supremo de los hechos, internos o externos a sus criaturas.

Hemos incluido los cantos entre los rasgos dramáticos de la *Diana*. Creemos que esto se ve muy bien en las abundantes ocasiones, a lo largo de la novela, en que uno o más personajes escuchan a otro u otros cantar sin ser vistos.

En el Libro primero, Silvano y Sireno escuchan un soneto de Selvagia antes de que la pastora se presente ante ellos (p. 35). En el Libro segundo estos tres pastores presencian desde un escondrijo el solaz de las ninfas y oyen su canciones (p. 71-89).

²⁷ Op. cit., p. LXIII.

Otras veces, lo que escucha el personaje oculto es una conversación. Recordemos, en el Libro quinto, cómo Felismena escucha a Arsileo contar a Amarílida la verdad sobre su pretendida muerte por artimaña de un nigromante (p. 234-235). En ambos casos, sin embargo, el autor utiliza un bien conocido recurso dramático, que persigue simplificar la acción a base de intercomunicar escenas.

Ese principio está aplicado con notable complejidad y riqueza de efectos en la plática sobre el amor,²⁸ que tiene lugar en el jardín del palacio de Felicia. Empecemos por fijarnos en la afinidad con la técnica teatral, evidente en las indicaciones de Montemayor para situar la escena:

La sabia Felicia llamó junto a sí al pastor Sireno y a Felismena. La nimpha Dórida se puso con Sylvano hazia una parte del verde prado; y las dos pastoras, Selvagia y Belisa, con las más hermosas nimphas, Cinthia y Pelydora, se apartaron hazia otra parte; de manera que aunque no estavan unos muy lexos de los otros, podían muy bien hablar sin que estorvasse uno lo que otro dezía (p. 194).

Resulta así que tenemos tres grupos distintos de conversación en escena: a) Felicia, Sireno y Felismena; b) Dórida, Silvano; c) Selvagia, Belisa, Cinthia y Polydora.

Primero nos enteramos de las razones que Sireno y Felicia intercambian sobre la naturaleza del "verdadero amor". Luego, como sucede en el escenario de un teatro, dejamos de "oír" a este grupo para escuchar a otro de los que se encuentran en escena. El cambio lo hace el autor con la indicación siguiente: "Sylvano, que con Polydora estava hablando, le dezía" (p. 199)... Y dos páginas después se corta esta conversación para que intervenga el tercer grupo que tenemos presente: "Selvagia, Belisa y la hermosa Cinthia estavan tratando cuál

²⁸ Esta plática es una sutil disquisición sobre la naturaleza y carácter del "amor honesto" por un lado, y del "amor deshonesto" por otro. Tales razones, ha señalado López Estrada, son traducción de un pasaje del célebre libro, los *Diálogos*, de León Hebreo. López Estrada señala este calco en nota (p. 201) de su edición de la *Diana*, "Clásicos Castellanos", Madrid, 1962.

era la razón porque en ausencia, las más de las veces se resfriava el amor”.

Fácilmente podemos imaginar colocados en un escenario teatral a nuestros tres grupos de conversadores, permaneciendo siempre dos de ellos mudos mientras el otro hace uso de su turno para hablar. En el recinto físico del teatro se sacará gran partido de la intercomunicación posible. Pues bien, hasta ese punto llega la identificación de Montemayor con la técnica dramática. El final de la escena de que nos ocupamos, lo forman unas razones que Felicia, perteneciente al grupo que hemos llamado “a”, da a Cinthia, componente del grupo “c”. El enlace lo constituyen estas palabras: “La sabia Felicia que, aunque estava algo apartada, oyó lo que Cinthia dixo, le respondió”...

EL TIEMPO

¿Cuánto tiempo transcurre en el desarrollo de la *Diana*? ¿Cómo se distribuye ese tiempo? Vamos a buscar ahora respuestas a esas preguntas.

El Libro primero, observemos, contiene las conversaciones entre los pastores Sireno, Silvano y Selvagia, quien es la última en aparecer y quien cuenta su historia, más un número de canciones. No se nos dice explícitamente cuánto dura todo esto, pero no es difícil deducirlo con cierta aproximación. Sireno monologa un rato, luego conversa con Silvano, y los dos a continuación con Selvagia. Ésta pasa a relatar sus desdichas y, al concluir, propone Sirene: "... Y porque ya se haze tarde, nos vamos al aldea y mañana se passe la siesta junto a esta clara fuente, donde todos nos juntaremos" (p. 59).

"Se haze tarde" quiere decir naturalmente que el sol se está poniendo, la hora en que los pastores se recogen con sus ganados. No nos dice Montemayor qué hora era al empezar la novela, cuando Sireno "baxaba de las montañas de León", pero aunque fuese al rayar del día, es evidente que el tiempo transcurrido en el Libro primero no puede ser muy superior al que va de sol a sol.

El Libro segundo se inicia "antes que el sol saliese". Su final enlaza directamente con la apertura del Libro tercero. Allí dejamos a los pastores caminando junto a las ninfas y aquí los reencontramos en la misma situación y en el mismo día: "Con muy gran contentamiento caminavan las hermosas nimphas con su compañía por medio de un espesso bosque, y ya quel sol se quería poner" (p. 131)...

Unos renglones más abajo nos enteramos que los personajes llegan a un lugar "aparejado para passar la noche que ya muy cerca venía"... Allí se encuentran en seguida con la desgraciada Belisa, quien les participará sus cuitas, estando todos sentados alrededor de una fuente y "aviendo el dorado Phebo dado fin a su jornada y la nocturna Diana, principio a la suya" (p. 135)... Todas estas precisiones cronológicas culminan en el párrafo final del Libro. Los personajes comen y se echan a descansar, "porque ya eran más de tres horas de la noche" (p. 161)... Ha concluido, pues, la segunda jornada.

El Libro cuarto se abre con el tercer día dentro del tiempo de la novela: "Ya la estrella del alva comencava a dar su acostumbrado resplandor y con su luz los dulces ruyseñores embiavan a las nuves el suave canto, quando las tres nimphas, con su enamorada compañía, se partieron de la isleta, donde Belisa su triste vida passava" (p. 162). Todo lo que en este Libro ocurre: conversaciones, canciones, el "Canto de Orfeo", etc., tiene lugar dentro de ese tercer día. Al final de la jornada los pastores cenan, "y tomando licencia de la sabia Felicia, se fue cada uno al aposento que aparejado le estaba" (p. 203).

El Libro quinto se inicia con el cuarto día: "Otro día por la mañana la sabia Felicia se levantó y se fué al aposento de Felismena" (p. 222)... Pronto asistiremos al acontecimiento del agua milagrosa, que se resuelve en varias páginas, y a continuación leemos: "Y aquel día estuvieron allí todos con grandíssimo contentamiento hasta que otro día, de mañana, despidiéndose los dos pastores y pastora, de la sabia Felicia y de Felismena y de Belisa, y assí mismo de todas aquellas nimphas, se bolvieron con grandíssima alegría a su aldea, donde aquel mismo día llegaron" (p. 228).

Camino de su aldea, Silvano y Selvagia se encuentran con Diana (p. 238-246). Antes, Felismena, que se ha echado a andar por su cuenta a instancias de Felicia, entra en relación con Amarílida y Arsileo (p. 229-238). Arsileo a su vez, informado por Felismena, se va al palacio de Felicia, en cuyas proximidades tiene lugar su reencuentro con Belisa (p. 246-258). Y en el Libro sexto ya, Felismena asiste al enfrentamiento y avenencia de Amarílida y Filemón (p. 259-265).

Es decir, una vez que el agua milagrosa ha hecho su efecto, notamos que los personajes son separados en varias direcciones y que se originan cuatro escenas. La primera y la cuarta de ellas suceden en el mismo lugar y forman continuación, mientras que la segunda y la tercera son independientes y ocurren en diferentes partes. Todas, además, y esto es lo verdaderamente notable aquí, se dan dentro del mismo día, el quinto dentro de la trama.

En ese día podemos contemplar el desarrollo de hechos en una visión simultánea. El autor ha "congelado" el tiempo en un período de veinticuatro horas, y dentro de él ha ramificado la acción, lo cual conlleva también diversidad de escenarios.

El procedimiento es nuevo en la novela. Hasta entonces el argumento posee un transcurso temporal continuo que va acompañado de acción única. Los personajes han venido actuando en grupo, no han figurado por su cuenta. Se podría alegar, no obstante, que mientras Felismena cuenta su vida a las tres ninfas (p. 94-125), los pastores Sireno, Silvano y Selvagia están ocupados en traer víveres de la aldea. Pero reparemos en que no aparecen por sí solos en ese intervalo. Se supone que están cumpliendo aquel cometido, limitándose luego a reaparecer en el momento en que Felismena concluye su relato.

El día quinto no se da por terminado hasta el Libro sexto. Una vez hechas las paces entre Amarílida y Filemón, observa el autor que Felismena se despidió de ellos "otro día por la mañana" (p. 265).

En ese punto la trama está en el día sexto, pero en vez de continuar la acción en él, el autor va a tomarse una nueva libertad con el manejo del tiempo. Leemos ahora que "... Sireno, muy libre de amor, Selvagia y Sylvano, muy más enamorados que nunca, la hermosa Diana muy descontenta del triste suceso de su camino, passavan la vida apacentando su ganado por la ribera del caudaloso Ezla, adonde muchas vezes, topándose unos a otros, hablaban en lo que mayor contento les dava" (p. 265).

Aquí hay que notar dos cosas. Por un lado un cambio de escenario y acción: el escritor ha soltado el hilo de Felismena para coger el de Diana y sus antiguos admiradores. Por otro lado, observamos un salto en el tiempo hasta ahora inexistente en la novela. Ese "muchas

vezes" equivale sin duda a "muchos días". Se ha dejado de hablar de un determinado momento para pasar, sin solución de continuidad, a otro que viene dado en una ocasión posterior. Han pasado días, quizá semanas o meses. ¿Pero por qué no ocurre este encuentro en conexión con la línea continua de tiempo que hemos observado hasta aquí? No alcanzamos a ver una razón necesaria, aunque sin duda el estado de felicidad o desgracia en que se hallan estos pastores cobra mayor gravidez con la persistencia en el tiempo; se da por sobreentendida así una reprimida tensión que ahora va a estallar entre Diana y sus antiguos admiradores.

Por otro lado, el bache temporal que hemos saltado contrapesa otro corte del mismo estilo que va a ocurrir en relación con Felismena. Cuando volvemos a reunirnos con ella nos enteramos que se encuentra en Portugal, después de "muchos días de caminar". Aquí el salto está plenamente justificado. El autor quiere incluir el paisaje y la gente portuguesa en su novela, y para llegar a aquella tierra Felismena necesita hacer un número de jornadas a partir de las orillas del Ezla, cercanías de León, que es donde se encuentran los personajes hasta el día sexto. La ampliación del espacio, por lo tanto, trae consigo automáticamente la prolongación del tiempo. Montemayor, además, se cuidó muy bien de señalar el obligado transcurso de éste, como lo volvió a hacer al consignar el retorno de Felismena, acompañada de don Felis y la ninfa Dórida, al palacio de Felicia, donde llegaron "caminando por sus jornadas" (p. 299).

Por otro lado, el desplazamiento a Portugal supone el único cambio de paisaje que hay en la *Diana*. Hasta ese momento, observemos, todo transcurre en un escenario muy limitado. Este escenario lo constituyen las cercanías de la aldea que habitan Sireno, Silvano y Selvagia. Recordemos cómo al final del Libro primero aquellos pastores se recogen en la aldea quedando en verse al día siguiente en el mismo paraje; lo cual demuestra que los campos por donde pastorean se encuentran vecinos a sus moradas.

Al final del Libro segundo los pastores no regresarán a la aldea, sino que se pondrán rumbo al palacio de la maga. No está claro cuánto dura esa primera etapa de su peregrinación, porque no tenemos indi-

cación precisa de la hora en que parten, pero debe estar ya avanzado el día a juzgar por lo nutrido de los acontecimientos que preceden; quizá hasta ya está iniciada la tarde. El hecho de que los personajes comieron antes de ponerse en camino (p. 129), recordemos, no parece ayudarnos definitivamente a saber si era ya remontado el mediodía.

De todas maneras, cuando llegan a la isla en que habita la bella Belisa, está cayendo el día. Y la marcha se reanuda a la mañana siguiente, al amanecer. ¿Qué distancia queda para alcanzar el palacio de Felicia? Observemos lo que dice el propio texto:

No hubieron andado mucho quando llegaron a un espeso bosque... Y aviendo ydo quanto media legua por la espessura del bosque, salieron a un muy grande y espacioso llano en medio de dos caudalosos ríos, ambos cercados de muy alta y verde arboleda (p. 162-163).

Es el palacio de la sabia, que por tanto se encuentra muy cerca de la comarca natural de Sireno y Silvano, a unas pocas horas de marcha a pie tan sólo.

Los personajes, pues, en el espacio de la novela que estamos considerando, no se mueven nunca a distancias superiores a veinticuatro horas de viaje a pie. Por otro lado, el argumento es ahí rigurosamente continuo dentro de las alternativas de vigilia y sueño que son propias de la vida humana. Los pastores se nos aparecen casi siempre durante el día y se nos dice que descansan durante la noche. Y es al "día siguiente" cuando los reencontramos.

Siguiendo así los pasos de los pastores, resulta un cómputo de seis días para una zona de la novela que abarca cinco sextos de su extensión. Esa desproporción se refleja también en los cambios operados. Resulta inverosímil que en período tan escaso de tiempo ocurra que Sireno deje de amar a Diana, que Silvano deje de amar a esa misma pastora, que Selvagia deje de amar a Alanio y que a su vez Silvano y Selvagia queden enamorados entre sí. Tenemos ahí, repetimos, un fallo de justificación entre los hechos de la novela, los hechos de la trama, para ser más exactos, y el tiempo en que ésta transcurre. Y la mediación de los poderes de Felicia no hace más que resaltar la incongruencia. Claro que, Montemayor podría haber soslayado las

dificultades que le forzaron a violentar el equilibrio interno de la *Diana*; para ello bastaba con que sus criaturas llegaran al final con los mismos sentimientos que al principio. Pero esto habría sido quedarse donde se quedó Sannazaro.

EL TEMA

Uno de los aspectos que resaltan con más claridad en el libro de Montemayor es precisamente el del tema. No hace falta leer muchas páginas para advertir que la *Diana* trata primordialmente del amor. Lo que mueve a sus personajes, lo que les hace llorar, sufrir, reír y cantar, según los casos, es el amor.

La presencia del amor en la *Diana* se puede decir que es avasalladora y excluyente; las criaturas del escritor están tan dominadas por esta pasión que casi no tienen otra corporeidad.

A diferencia de los personajes de la novela realista moderna, es decir la novela que surge en el siglo dieciocho, los personajes de la *Diana* son monocromos. Los pastores de Montemayor, para expresarlo de otra manera, apenas tienen otra dimensión vital que la del amor. Difícilmente encontraremos en ellos otros sentimientos o preocupaciones. Son, para emplear un conocido término del arte, "figuras planas".

Por ello, evidentemente, estos personajes se nos aparecen con indistintividad. No destacan en individualidades concretas. Los distinguimos, sí, por los nombres y por las relaciones particulares que cada uno tiene con los demás. Así, por ejemplo, hay un pastor que gozó del favor de Diana, y a éste ha elegido el autor llamarle Sireno; a otro pastor que a cambio de su amor por aquélla sólo ha conocido el desdén, le llama Silvano. Una vez concluida la lectura de la obra, si tratamos de evocar a los personajes independientemente, veremos que lo que nos viene a la memoria son precisamente esas diferencias, no rasgos de carácter.

Y no obstante, las figuras que nos ocupan son profundamente humanas en tanto que están insufladas de la pasión del amor. Pertenecen además a un determinado grupo social, que viene conformado por la condición pastoril.

Este hecho básico no debe menospreciarse so pretexto de que los pastores "reales" se comportan y hablan de manera muy diferente a las exquisitas criaturas de Montemayor. Porque aunque la incongruencia exista, y no es éste el lugar de debatir su mérito o demérito, lo cierto es que los pastores de la *Diana* ejercen su oficio "dentro" de la novela. Y esto es, a nuestro juicio, decisivo. Diana, Sireno y demás habitantes de esta obra, son sin duda malos pastores en el sentido de que gastan más tiempo en quejarse de amor que en cumplir con la obligación de cuidar sus rebaños.

Pero justo es mencionar que el autor, a pesar de todo, tiene buen cuidado a lo largo de la obra, de no hacernos olvidar la ocupación de sus personajes, que se desarrolla en simultaneidad con las peripecias amorosas. Por otro lado, el oficio pastoril es también ocasión para conocimiento y encuentro de los que lo ejercitan.

Recordemos cómo en el Libro primero, al intervenir Silvano por primera vez en la obra, comenta el autor: "El desamado pastor, después que uvo acabado de cantar se començó a dar cuenta de la poca que consigo tenía y cómo por su señora Diana avía olvidado todo el hato y rebaño (p. 18)..."

Obsérvese también que la apertura del Libro segundo constituye una pintura veraz de la vida pastoril:

Ya los pastores que por los campos del caudaloso Ezla apacentavan sus ganados, se començavan a mostrar cada uno con su rebaño por la orilla de sus cristalinas aguas tomando el pasto antes que el sol saliese y advirtiendo el mejor lugar para después passar la calorosa siesta, quando la hermosa pastora Selvagia por la cuesta que de la aldea baxava al espeso bosque, venia trayendo delante de sí sus mansas ovejuelas; y después de avellas metido entre los árboles baxos y espesos, de que allí avía mucha abundancia, y verlas ocupadas en alcançar las más baxuelas ramas, satisfaciendo la hambre que trayan, la pastora se fué derecha a la fuente de los alisos donde el día antes, con los dos pastores, avía pasado la siesta (p. 63).

Poco más adelante Silvano es introducido así en escena: "A este tiempo Silvano estaba con su ganado entre unos myrthos que cerca de la fuente avía" (p. 66)...

Al final del Libro segundo el interés del autor por el oficio de sus personajes vuelve a mostrarse, precisamente en momento oportuno. Los pastores van a emprender una peregrinación con Felismena y las ninfas hacia el palacio de Felicia, ¿dónde dejarán sus ovejas? Al cuidado de otros pastores "que no muy lexis estavan de allí" (p. 130).

Luego, la historia de Belisa, que constituye casi todo el Libro tercero, tiene también un enmarque pastoril y comprende una escena como ésta: "Pues estando yo y mis compañeras assentadas en torno de la fuente, y nuestras vacas, echadas a la sombra de los umbrosos y sylvestres árboles de aquel soto, lamiendo los pequeñuelos bezerrillos que juntos a ellas estavan tendidos" (p. 150)...

En el Libro cuarto, los pastores figuran en el ambiente palaciego de la morada de Felicia, pero en el Libro quinto se reintegra a algunos personajes a sus habituales quehaceres: "Sylvano y Selvagia, con aquel contento que suelen tener los que gozan después de larga ausencia de la vista de sus amores, caminavan hazia el deleitoso prado donde sus ganados andavan paciendo" (p. 238)...

Estos dos personajes y Sireno se encontrarán pronto con Diana, produciéndose un diálogo mientras siguen el ganado, camino de la aldea (p. 245).

Ya en el Libro sexto, los mismos pastores se ven otra vez en los aledaños de su aldea; entonces vemos "a la pastora Diana que venía en busca de un cordero que de la manada se le avía huydo" (p. 265)...

Finalmente, en el Libro séptimo, las dos pastoras portuguesas que Felismena halla en su camino, son presentadas en plena actividad pastoril: "... levantándose la una con grande priessa a echar una manada de ovejas de un linar a donde se avían entrado, y la otra, llegado a beber a un rebaño de cabras al claro río" (p. 282)...

Queda claro, por lo tanto, que el oficio pastoril es una actividad viva en el transcurso de la obra de Montemayor. Lo que pasa es que a éste, más que dicho quehacer, lo que le interesa son las penas amorosas de quienes lo practican, de los pastores. La tarea de estos,

entonces, queda relegada a un segundo plano, a una función de telón de fondo que se nos hace perceptible una y otra vez.

Pero, ¿de qué tipo es el amor que enciende a los personajes de la *Diana*? De la lectura del libro se infiere clarísimamente que se trata de un amor idealizado, exento del lado erótico. La satisfacción sensual de la pasión, o el apetito de la misma, brillan por su ausencia en las relaciones entre los pastores.²⁹

Pongamos atención a autorizados comentarios al respecto. Menéndez Pelayo, tratando de explicarse el éxito de Montemayor en su tiempo, observa que aquél escribió “la novela elegante por excelencia, el manual de la conversación culta y atildada entre damas y galanes del fin del siglo XVI, que encontraban ya anticuados y brutales los libros de caballerías, y se perecían por la metafísica amorosa y por los ingeniosos conceptos de los petrarquistas”.³⁰

Antes (p. 95) hemos señalado que Montemayor calca literalmente a León Hebreo; es decir que tradujo un pasaje de los *Diálogos* de éste y lo hizo figurar como ingrediente de su novela. Se trata de las disquisiciones que Felicia y sus ninfas sostienen con los pastores, en materia de amor, mientras reposan en el jardín del palacio de la sabia (pp. 194-203).

En dicha conversación Felicia distingue entre el amor “vicioso” y el amor “honesto”, y éste lo define razonando así:

As de saber que si el amor que el amador tiene a su dama, aunque inflamado en desenfrenada afición, nace de la razón y del verdadero conocimiento y juycio, que por solas sus virtudes la juzgue digna de ser amada; que este tal amor, a mi parecer y no me engaño, no es ilícito ni deshonesto, porque todo el amor desta manera no tira a otro fin, sino a querer la persona por ella misma, sin esperar otro interesse ni galardón de sus amores (p. 198).

²⁹ Bruce W. Wardropper, no obstante apartando la vista de los personajes que figuran como “pastores” propiamente dichos, ha observado que el “amor vicioso” tiene representación en la novela de Montemayor, encarnado en los “salvajes” y en el paje de don Felis, cfr. op. cit., p. 135.

³⁰ Op. cit., p. 267.

Las dos últimas frases son, a nuestro entender, una definición del amor platónico, cuya teoría se expone en los susodichos *Diálogos*; y dicha teoría, afirma López Estrada, "sostiene la trama espiritual de la psicología amorosa de la *Diana*".³¹

Para Avalle-Arce, también, "la *Diana* es una presentación de casos de amor rigidos por principios neoplatónicos".³²

Moreno Báez, a su vez, se ocupa del sustrato platónico de las pastorales del Renacimiento, y concreta: "También es perceptible el influjo platónico en el hecho de que el amor todo lo vivifique y todo lo penetre, sin dar lugar a otros sentimientos, como por ejemplo, el deseo de fama, que es tan poderoso en los libros de caballerías. Amor honesto y virtuoso, es decir, amor depurado, muy distinto por tanto del de los protagonistas del *Amadis* o del *Tirant lo Blanc* y que está basado en el convencimiento de que la mujer debe guardar intacto su decoro y en una valoración de la castidad como virtud que acrisola el amor y es prenda de su duración".³³ La *Diana*, desde luego, da fiel testimonio de estas características generales del género.

En la misma línea que los críticos hasta ahora citados está Wardropper cuando se refiere a las relaciones entre los pastores de la *Diana*, a las relaciones amorosas. "The relations between the sexes are kept pure, with a Platonic rather than a Christian purity."³⁴

En fin, no hemos encontrado ningún estudioso de la *Diana* que no vea en el amor idealizado el motor último de las acciones de los personajes. Esto no lo vamos a poner en tela de juicio. Ahora bien, creemos que es posible buscar un nuevo camino a la interpretación de la

³¹ Op. cit., p. LXXVII.

³² Op. cit., p. 74.

³³ Op. cit., pp. XIV-XV.

³⁴ Op. cit., p. 138. De la misma escuela es un artículo reciente: "Renaissance Platonism and the Spanish Pastoral Novel", de David H. Darst, *Hispania*, LII, pp. 384-392, 1969. Sin embargo, a A. Solé-Leris le parece que la teoría amorosa desenvuelta por Montemayor está notablemente influida por la visión fatalista de los cancioneros del siglo xv; sostiene que es Gil Polo quien, en su *Diana Enamorada*, se atiene verdaderamente a los cánones de la corriente neoplatónica. Cfr. su artículo, "The Theory of Love in the two Dianas: a Contrast", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVI, pp. 65-79, 1959.

obra aproximándonos a sus peripecias en sí. Para ello vamos a examinar los casos amorosos de la novela individualmente, y nos vamos a hacer la siguiente pregunta: “¿Cuál es la situación de cada personaje al concluir la obra?” Las respuestas particulares, creemos, una vez reunidas, nos darán datos firmes para comprender la intención del autor.

Al acogernos a este procedimiento estamos evidentemente suponiendo que el libro ofrece dos campos en los que buscar una interpretación. Uno es el campo de lo que dicen o cantan los personajes, o lo que el autor dice de ellos. Este es el terreno que más salta a la vista y en el que se ha venido espigando tradicionalmente. Luego está el otro campo, que cae, por así decirlo, “detrás” del primero. A él llegamos planteándonos una pregunta escéptica: «¿Se corresponde lo que se dice en la *Diana* con lo que verdaderamente ocurre?» Si el pastor X dice que está enamorado hasta la muerte de la pastora Y, debemos averiguar si cumple con su declaración. Opinamos que se ha dado demasiado crédito a lo que se “dice” en la *Diana*, y se ha hecho poco caso de lo que verdaderamente “sucede”.

Vamos a empezar por fijarnos en el último párrafo de la novela, donde se nos da el desenlace de los hilos más importantes. El balance es el siguiente:

- (a) Silvano se casa con Selvagia,
- (b) don Felis se casa con Felismena,
- (c) Arsileo se casa con Belisa,
- (d) Diana queda en estado de infelicidad,
- (e) Sireno queda libre de amor por Diana.

Consideramos que estos personajes son los que viven más plenamente en la novela. Si miramos bien, todos ellos aparecen en el presente y en el pasado. Se nos cuenta su historia y luego tienen participación mayor o menor en las circunstancias de la trama.

Por contraste, tenemos otros personajes que sólo aparecen en el plano del presente. Están en este caso Filemón y Amarílida, que acaban reconciliados, y Danteo y Duarda, a quienes Montemayor deja pendientes de solución hasta la prometida segunda parte.

Otros personajes viven sólo en el pasado. Forman parte de la historia de otro. Así, en el relato de Selvagía conocemos a Ysmenia y a Montano, que se casan; y a Alanio que se supone que se casa con una hermana de aquélla, Sylvia. A las pasadas desventuras de Felismena está íntimamente ligada la figura de la desdichada Celia, que termina suicidándose por no poder alcanzar el amor del falso paje (Felismena) de don Felis. En la historia de Belisa desempeña un papel importante Arsenio, enamorado de la pastora al tiempo que su hijo, Arsileo. Luego éste nos dirá que su padre recobra "toda la quietud possible por aver puesto todas las cosas del mundo en olvido" (p. 258).

En la cuenta que llevamos rendida hasta ahora no están, naturalmente, todos los personajes. No hemos mencionado a las ninfas ni a Felicia. Pero es que a éstas no les ocurre nada, no cambian en el curso de la obra. Intervienen para cambiar la suerte de sus protegidos, los pastores. Por sí mismas carecen de todo interés; no están poseídas por la pasión que consume y transforma a los otros: el amor. Aquí las consideramos personajes-instrumento exclusivamente, que viven en el presente de la trama.

La misma entidad tienen los "salvages" que atacan a las ninfas en el Libro segundo, o los tres caballeros que luchan contra don Felis al final del Libro séptimo. Todos ellos son instrumentos para crear una situación de peligro en la que Felismena tenga que usar su virtuosismo de arquera.

En el plano del pasado también hay personajes-instrumento. No es otro el papel de Fabio, criado de don Felis, que ofrece a Felismena el puesto de paje en casa del caballero. Y en la historia de Belisa, Arsenio se vale de un amigo, Argasto, para utilizar el talento poético de su hijo en una carta para Belisa.

Entre estos varios tipos de personajes, está claro que debemos tener especialmente en cuenta a los que cambian en el curso de la trama. En ellos va inmerso el sentido total de la obra porque, por un extremo tienen raíces en el pasado, y por otro, se mueven en el presente. Son personajes de primer rango. Existen con referencia a las dos coordenadas básicas de presente y pasado que fundamentan la arquitectura de la novela. En lo que les ocurre hemos de encontrar sin duda los reflejos

más vivos de la intención del autor, de lo que se propuso demostrar, o simplemente, mostrar.

Y poco nos importa que, desde el punto de vista de la moderna literatura realista, Montemayor haga cambiar los sentimientos de sus personajes de manera arbitraria. El caprichoso expediente del agua maravillosa de Felicia, no puede invalidar el hecho de que unos hombres y unas mujeres que profesaban unos ciertos afectos, finalicen abrigando otros, no menos apasionados.

Para nosotros, de lo más significativo que ocurre en la *Diana*, es que Sireno haya dejado de amar a su pastora, que se sienta liberado del tormento sufrido por abandono de ella.

Por figurar tan prominentemente desde el principio la desventura de Sireno, desde las primeras páginas de la obra, este enfriamiento, esta recuperación de su libertad es, si nos fijamos atentamente, uno de los cambios más radicales registrados en la trama.

No tenemos más que imaginar al primer Sireno, quien se consume rumiando la felicidad pasada y lamentando la agonía presente, para percatarnos del salto que Montemayor ha dado al quitarle su pesada carga. Recordemos de nuevo aquella descripción que el autor nos da de su personaje, la del "olvidado Sireno a quien Amor, la fortuna, el tiempo, tratavan de manera que del menor mal que en tan triste vida padecía, no se esperaba menos que perdella" (p. 9). La desesperada situación en que vemos ahí al pastor no puede contrastar más vivamente con la felicidad que alcanza después. Recobra la alegría el que en otro tiempo hubiera encontrado en la muerte un alivio para sus males.

Más sorprendente aún resulta la transformación operada en Silvano, cuyo amor por Diana ha resistido al tiempo, al desprecio, al enamoramiento de la pastora con Sireno, y al casamiento posterior de la misma con Delio. Ningún personaje de la obra da mejor que Silvano la estampa del amante incondicional y leal hasta la muerte. Y sin embargo, el destino de Silvano será amar a otra pastora y casarse con ella. El cambio cobra especial relieve si evocamos una conversación que el interesado tiene con Selvagia, la que después será su mujer; es en el Libro segundo: la pastora, que también sufre de amor incorrespondido

es consultada por el pastor, él quiere saber si hay remedio para el mal que aflige a ambos:

—... ¿Sabes qué remedio, pastor? Dexar de querer.

—¿Y eso podrías tú acaballo contigo? —dixo Sylvano.

—Como la fortuna o el tiempo lo ordenasse —respondió Selvagia.

—Aora te digo —dixo Sylvano, muy admirado— que no te aría agravio en no aver manzilla de tu mal porque amor que está sujeto al tiempo y a la fortuna, no puede ser tanto que dé trabajo a quien lo padece.

Selvagia le respondió:

—¿Y podrías tú, pastor, negarme que sería possible aver fin en tus amores o por muerte o por ausencia a por [ser] su favorecido en otra parte y tenidos en más sus servicios?

—No me quiero —dixo Sylvano— hazer tan hypócrita en amor que no entienda lo que me dizes ser possible, mas no en mí. Y mal aya el amador que aunque a otros vea sucedelles de la manera que me dizes, tuviere tan poca constancia en los amores que piense podelle a él suceder cosa tan contraria a su fe (p. 69-70).

“Más no en mí.” La seguridad de Silvano, considerada a la luz de los resultados, expresa una cruel mofa del destino. Y en general puede decirse que con la deserción que Silvano hace a sus primitivos sentimientos, se ataca el principio del “amor hasta la muerte”, que late en las quejas de los pastores.

Estos no puede negarse que sufren por una auténtica y arrolladora pasión, pero por lo mismo que se ven tan totalmente dominados por ella, se ven inducidos a creer que su dolencia será imperecedera. La conversación que hemos reproducido viene precisamente a plantear, en momento temprano, la fragilidad de aquella postura. Dejar de amar, dirá allí también Selvagia, “oficio es del tiempo y de la fortuna” (p. 70).

Selvagia, que sufre por la crueldad de Cupido cuando dice esa frase, tiene sin embargo la cordura de ver lo que Silvano no quiere admitir —al menos en lo que a él respecta—. Al final, Selvagia quedará también curada de su mal e insuflada con la dicha de amar a Silvano, que le corresponde. Su transformación es un ejemplo más de la temporalidad del amor.

Claro que en la *Diana* hay otros personajes que alcanzan la dicha que anhelan desde el principio. Es el caso de Felismena, que encuentra a su don Felis; y el de Belisa, que ve surgir en su vida al amante que creía muerto.

La historia de Felismena es claramente la de la amante que, fiel al dictado de su corazón, cuando la ausencia del amado hace imposible la realización de su felicidad, lo sigue arrostrando todos los obstáculos. Felismena es la enamorada que lucha, espera y porfía por su hombre, y al final alcanza su galardón. Junto a ella, don Felis es un caso de recuperación de sentimientos. El agua de Felicia le hace "renovar el amor de Felismena que en ningún tiempo le pareció aver estado tan vivo como entonces" (p. 297).

Belisa es otro caso de amor merecido por constancia, y es aquí donde se ha de ver la más auténtica lealtad de todo el libro, pues la pastora persiste en sus sentimientos por un hombre a quien cree muerto. Su esperanza es nula. Luego, para recompensarla, Montemayor comete lo que es seguramente la distorsión más violenta de su entramado novelesco. Tiene que idear a un nigromante, que haciendo uso de dos espíritus, uno en figura de Arsileo y otro en figura de Arsenio (su padre), sean responsables de la supuesta muerte del primero a menos del segundo.

Amor fiel y amor premiado es, en fin, el destino que corresponde a Felismena y a Belisa. Pero, ¿y Diana? ¿Qué nos quiere decir el autor con el final desdichado a que la condena?

El hecho de que este personaje aparezca sólo en la fase terminal de la novela no debe inducirnos a subestimar su suerte. Ella es causa de desventura para los dos personajes, Sireno y Silvano. La exposición de las cuitas de éstos tiene siempre por centro a la pastora, de tal manera que, aun cuando no esté presente en la mayor parte de la obra, su persona gravita poderosamente a lo largo de las páginas.

Por otro lado, la novela se inicia con la dramática llegada de Sireno a su tierra, donde Diana vive casada con otro. No puede dejar de ocurrírseles que se van a encontrar los antiguos amantes: esperamos de un momento a otro que la desdichada historia tenga continuación para bien o para mal. Pero se demora una y otra vez el desenlace.

A la explosión de esta crisis, el autor intercala otras desventuras amorosas, el lector va en jaque por el laberinto en que se le mete. Posiblemente se alcanza un punto en que ya ni esperamos la intervención de Diana; los problemas de los otros personajes nos llegan a acaparar seguramente la atención; quizá la suerte de Diana podría haber quedado despachada con unas cuantas palabras explicativas del autor, sin que tuviera que aparecer en escena el personaje. Pero entonces, inesperadamente, ocurre esto último. Evoquemos el momento: los felices Sireno, Silvano y Selvagia regresan desde el palacio de Felicia a su aldea, cuando se encuentran con Diana, la cual tiene con Sireno un diálogo donde el pastor declara su ausencia de pasión por la pastora. Y a este respecto nos dice el autor que "cada palabra destas para Diana era arrojalle una lança" (p. 246).

Se interrumpe unos renglones después la escena para dar entrada al hilo Arsileo-Belisa, pero nosotros nos preguntamos, ¿qué final se reserva para Diana? Su situación, desde luego, no puede ser más desesperanzadora, casada como está con un hombre al que aborrece, y desamada como se encuentra por sus otrora incondicionales amantes. Si además de todo esto sigue queriendo a Sireno, se complica su caso.

En este punto, abrigamos gran expectación por volver a ver a Diana y Sireno juntos, por saber qué palabras de reproche o perdón van a cruzar. El autor nos va a dar esta oportunidad pronto; la escena la monta presentando primero a Silvano en compañía de Selvagia; a continuación aparece Diana que viene buscando un cordero extraviado. Y sale a relucir en seguida el estado de ánimo que embarga a la pastora, quien sentía más el "olvido de Sylvano, por ser causa de otra, de cuya vista estava cada día gozando, con gran contentamiento de sus amores que del olvido de Sireno a quien no movía ningún pensamiento nuevo" (p. 266-267).

Silvano, a quien no quería, es quien la ha herido verdaderamente en su amor propio de hembra. Pero no se contenta Montemayor con esta aguda revelación, sino que somete también a la pastora a humillación por parte del que antes detestaba. Le dice éste:

—Olvidarte yo, Diana, sería escusado porque no es tu hermosura y valor de los que olvidarse pueden. Verdad es que yo soy de la

mi Selvagia, porque además de aver en ella muchas partes que hazello me obligan, no tuvo en menos su suerte en ser amada de aquel a quien tú en tan poco tuviste (p. 267).

La rudeza de estas palabras hacen impacto en Diana, atraviesan la coraza de su orgullo y tocan las fibras de su sensatez, hasta el punto de que se ve impelida a confesar: "Yo no lo miré bien en no quererte como tu amor me lo merecía" (p. 267). Lo que vale tanto como reconocer el error de una postura que podría haberle deparado la felicidad de que ella carece ahora. Su castigo es tragar una y otra vez la hiel de esta equivocación, mientras a su lado viven dichosos Silvano y Selvagia.

Consideremos ahora el final de Diana respecto a Sireno, quien entra en escena poco después. Se produce entonces la tan esperada explicación entre estos dos personajes. Cada uno de ellos, como sucede en estos casos de amor roto, acusa al otro y se defiende de culpa. La justificación de Diana es que nada pudo hacer ante la voluntad de sus padres para que se casara con Delio. El argumento de Sireno es que donde hay amor verdadero el deseo contrario de los padres debe ser desobedecido. El pastor, además, amplía su censura exponiendo lo que es el dolor de un hombre enamorado de una mujer casada, sufrimiento que él conoció hasta ser curado milagrosamente por Felicia. El diálogo entre los dos jóvenes se hace hiriente por momentos y, finalmente, Sireno pide a Silvano que le acompañe a cantar, y le propone: "hagamos cuenta que estamos los dos de la manera que esta pastora nos traya al tiempo que por este prado esparzíamos nuestras quejas" (p. 274).

Los dos mozos llevan a cabo esta cruel diversión, en la que intercalan ardientes expresiones de amor. Tales muestras de cinismo ponen fuera de sí a Diana, quien se echa a llorar y, al acabar los pastores su canto, sale huyendo, incapaz de soportar su humillación y congoja. Como muda denuncia de su desesperación, queda allí su toca, que deja enganchada en una rama.

Y si con la poca manzilla que Diana de los partores avía tenido, ellos no templaran la mucha que della tuvieron, no bastara el corazón de ninguno de los dos a podello sufrir (p. 279).

Este mutis repentino de Diana, es el último que hace en la novela. Ya no se vuelve a saber de ella. Termina, por lo tanto, recibiendo el pago merecido a sus desaires. Ella ha hecho sufrir, y es justo que ahora ella sufra. Su desdicha contrasta con la felicidad que Montemayor proporciona a los otros personajes.

Expresado el fracaso de Diana en términos de la vida real, nos encontramos otra vez con la transitoriedad de la pasión amorosa. A la pastora la amaban incondicionalmente dos hombres; ahora uno de ellos ha recobrado su libertad; el otro ama a otra mujer.

El tiempo, las circunstancias, cambian los sentimientos del corazón humano, y aquellos que como Diana olviden este hecho, pueden un día verse burlados y atormentados.

Sin embargo, el proceso que lleva a Sireno y a Silvano a cambiar de sentimientos no aparece desplegado en la novela. La instrumentación de lo sobrenatural sustituye a ese proceso. Falla la evolución natural de los personajes a lo largo del tiempo. Volveremos sobre este asunto en el capítulo final de nuestro trabajo.

II

DIVERSAS SUCESORAS DE LA *DIANA*

INTRODUCCIÓN

Para seleccionar las novelas que forman parte de este capítulo era imprescindible utilizar, como primer punto de mira, *La Galatea* de Cervantes. Es capital el hecho de que la mano que escribiera esa obra, compusiera posteriormente el *Quijote*.

La Galatea se publicó en 1585. Volviendo la vista atrás veinte años después, su autor había de comentar que la novela “tiene algo de buena invención; propone algo, y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete”. Cervantes se expresaba así por boca del Cura durante el escrutinio de la biblioteca de don Quijote. Que no era afectado el descontento del escritor, se comprueba en la dedicatoria del *Persiles*, redactada once años después, al borde de la muerte. Todavía promete allí la segunda parte de *La Galatea*.

Entre la *Diana* de Montemayor y *La Galatea* se publican cuatro novelas pastoriles, de las cuales dejó también opinión Cervantes en el célebre escrutinio. Nosotros hemos incluido en nuestro estudio la *Diana Enamorada* de Gil Polo, aparecida en 1564, y el *Pastor de Filida* de Gálvez de Montalvo, que salió en 1582. De la primera ordenó el Cura cervantino que se conservase “como si fuera del mismo Apolo”, y de la segunda que se guardase “como joya preciosa”. La posteridad ha abundado en estos juicios favorables, y hoy día la crítica acepta estas

dos obras en la categoría de ejemplos sobresalientes de la novela pastoril.³⁵

El tiempo, también, ha suministrado partidarios a la condena de la *Diana* de Alonso Pérez, que data de 1564 y antecedió a la *Diana Enamorada*.³⁶ Que “acompañe y acreciente el número de los condenados al corral”, es decir a la hoguera, dijo de ella el Cura. Aquí se excluye por considerarse que, técnicamente, no ofrece nada que no contengan las novelas de Gil Polo y Gálvez de Montalvo.

La otra novela pastoril aparecida antes de *La Galatea* es *Los diez libros de la Fortuna de Amor*, de Antonio de Lofrasso, publicada en 1573. En el escrutinio Cervantes ve el libro entusiásticamente, pero modernamente Menéndez Pelayo ha señalado límites a esas palabras.³⁷ Ya el autor del *Quijote* lo consideraba “disparatado”. Hoy día no cuenta entre los pilares en que se apoya el estudio del género. Lo hemos descartado por esta razón.

Respecto a las novelas pastoriles posteriores a *La Galatea*, hemos estimado de sumo interés incluir aquí la *Arcadia* de Lope de Vega. Lo que el genio del gran dramaturgo viera en las obras de este tipo que le precedieron, y la manera en que compuso él mismo una de ellas, nos pareció que tendría que enriquecer considerablemente nuestro trabajo. El resultado, ciertamente, ha venido a confirmar nuestra esperanza. La *Arcadia* se publicó en 1598, y en 1629 sale a la luz la *Cintia de Aranjuez* de Gabriel de Corral. Con esta obra, dice Avalor-Arce, “se cierra el círculo”.³⁸ Es decir, la novela pastoril ha llegado a sus últimas posibilidades de explotación. Tratamos aquí la *Cintia de Aranjuez* para averiguar dónde se difuminan los contornos trazados por Montemayor. No nos ocupamos de una obra de primera calidad dentro del género, como es el *Siglo de Oro* de Bernardo de Balbuena, publicada en 1608, porque es una muestra de la influencia de Sannazaro, con la que ya nos cruzaremos al analizar el *Pastor de Filida*.

³⁵ Menéndez Pelayo, por ejemplo, las encomia en el capítulo sobre la novela pastoril en op. cit., pp. 290-306 y pp. 317-342, respectivamente.

³⁶ El mismo Menéndez Pelayo es detractor de la novela de Alonso Pérez; cfr. op. cit., pp. 287-290.

³⁷ Op. cit., pp. 311-315.

³⁸ Op. cit., p. 172.

LA DIANA ENAMORADA *

Opinamos que la *Diana Enamorada* hay que enjuiciarla desde dos ángulos distintos. Uno es el resultado de considerarla con la *Diana* de Montemayor una sola obra, pues de ésta se propone ser segunda parte.

Esto equivale a considerar, como Montemayor sin duda entendió, que la *Diana* estaba incompleta y que necesitaba continuación, si bien él no nos anuncia la solución particular que podría dar a los conflictos pendientes. Quizá no llegara nunca a plantearse siquiera este problema.

Ahora bien, Gil Polo sí tuvo que enfrentarse con la labor de atar los cabos que su antecesor dejaba sueltos, y lo hizo de manera personal que, repetimos, no hay seguridad de que coincida con la posible continuación del propio Montemayor. ¿Habría casado éste a Diana con Sireno?

Tiene importancia esta pregunta, porque al haber decidido responderla afirmativamente el escritor valenciano, opera, a nuestro modo de ver, con una intención opuesta a la del portugués.

Montemayor casa a varias de sus parejas y las hace terminar felizmente, pero *no a Diana y Sireno*. Ya hemos mostrado que esto tiene una significación grande, y que obedece a una inspiración básica de la novela. La *Diana* no es incompleta porque ese casamiento no se realice; al contrario, el castigo moral que recae sobre Diana y la felicidad que gana Sireno, encarnan la creencia del autor en la transitoriedad del amor y en sus crueles burlas. En este sentido la *Diana* es completa.

* Citamos por la ed. de Rafael Ferreres, "Clásicos Castellanos", Madrid, 1962.

Donde se le pueden señalar huecos por rellenar es en el conflicto irresuelto de los pastores portugueses, por ejemplo, y especialmente en el hecho de que una figura tan destacada como Sireno quede "suelta".

Por eso Gil Polo entendió que una continuación de la *Diana* había de buscar primordialmente arreglo matrimonial para Sireno. Y enfocó la tarea de manera que el personaje volviera a los brazos de Diana. Este planteamiento, sin embargo, supone deshacer el resultado más significativo de la *Diana*. Es como pensar: "bueno, todo esto del desenamoramiento de Sireno y la perdición de Diana ha sido torcer el recto curso de la novela; vamos ahora a enderezarlo haciendo que esta pareja termine felizmente". Hay pues que eliminar a Delio y volver a enamorar a Sireno. Hay que, hasta cierto punto, destruir la forja de Montemayor. Por esta razón, está para nosotros claro, la *Diana Enamorada* no es verdaderamente una continuación de su famoso precedente. Es otra novela en la que se toma como punto de partida una situación conflictiva del modelo, situación que se resuelve con una intención nueva, propia.

En realidad Gil Polo parte de unos supuestos inversos a los de Montemayor, pues si al comienzo de la novela de éste Sireno sufre por Diana, amor inasequible, al final se han cambiado las tornas; y éste es el punto desde donde arranca el valenciano. De aquí se deriva que Diana ocupe una posición central a lo largo de toda la obra, figurando además en todos los capítulos. Sireno, por el contrario, aparece solamente al final, con una intervención más bien pasiva. En Montemayor recordemos que esto es al revés. Sireno está casi siempre en el primer plano de los acontecimientos, mientras que la pastora no entra en escena hasta muy tarde.

Considerada separadamente, la *Diana Enamorada* trata de varios infortunios de amor a los que proporciona un desenlace feliz. Pero es curioso que, al igual que Montemayor, Gil Polo dejase algunas parejas pendientes de arreglo, y que, en consecuencia, se viese en la responsabilidad de anunciar una continuación. Esto lo hace con cierta inminencia, pues se refiere a cosas que "están tratadas en la otra parte deste libro, que antes de muchos días, plaziendo a Dios, será impresa" (p. 261).

La afinidad entre la *Diana Enamorada* y su modelo se ve también en que su piedra angular sea un amor irretribuido, siendo doliente la mujer en un libro, y hombre en el otro.

El medio de conseguir la transformación de sentimientos es, además, idéntico. Gil Polo recurre a los poderes sobrenaturales de Felicia para restaurar en Sireno el amor por Diana. Con el empleo de este fácil expediente se manifiesta que él también persigue un fin que desborda sus recursos. Conseguir que Sireno vuelva a querer a Diana es un proceso necesitado de unas circunstancias y un espacio de tiempo que no contiene la novela. Toda ella, observemos, ocurre en tres días. Gil Polo heredó esta indisponibilidad de tiempo de la misma arquitectura que estaba copiando. Ya vimos que Montemayor hizo seguir la mayor parte de su intriga según una línea temporal continua, de modo que la acción se distribuye en días consecutivos. Por eso los cambios emocionales de sus personajes están en desproporción con el escaso número de días de la trama.

En un plano más formal, la *Diana Enamorada* saca a relucir el mismo acompañamiento de cartas, canciones e historias y disquisiciones que brotan en el mundo pastoril pintado por Montemayor.

Finalmente, notemos que el esquema de la *Diana* es más complejo que el de la *Diana Enamorada*. Esta no cuenta con el triángulo formado por una pastora que amaba a un pastor que le correspondía, y que detestaba a otro que la quería con no menos pasión. Por eso Gil Polo no se verá en la necesidad de borrar en un Silvano su amor por una pastora, y en una Selvagia su amor por un pastor, para hacer luego que estos dos se enamoren entre sí.

EL PASTOR DE FÍLIDA

La "Primera Parte" de *El Pastor de Filida* de Gálvez de Montalvo desarrolla el idilio entre el pastor Mendino y la pastora Elisa. Llegado el pastor a la ribera del Tajo, donde tiene muchos amigos, se prenda de la joven, y ésta le corresponde. Pero de ella está enamorado Galafrón, y de él Filis, de manera que Mendino y Elisa, deseosos de no sufrir la oposición de sus respectivos admiradores, fingen favorecerles, al tiempo que llevan secretamente sus propios amores.

Junto a estos galanteos vemos también apuntarse los de Filardo por Filena, y los de Siralvo por Fílida, todos los cuales adquirirán creciente relieve más adelante.

La dicha de Mendino acaba cuando la muerte se lleva a su amada, terminando poco después el capítulo, aunque no sin que antes el autor introduzca a otro pastor, Alfeo, cortesano disfrazado, que tendrá bastante figuración en la trama a partir de ahí.

Creemos que lo expuesto basta para señalar que el procedimiento novelesco de Gálvez de Montalvo se aparta significativamente del empleado por Montemayor. Hasta este punto la obra contiene, como es típico de la *Diana*, quejas y testimonios amorosos. Ahora bien, el primer capítulo de *El Pastor de Filida*, no es la rememoración de una felicidad pasada, ni el relato de una desventura de amor, elementos estos muy característicos de la *Diana*.

La pasión de Mendino, notemos, brota en el "presente" de la trama. Él no aparece cantando desdichas, como le sucede a Sireno cuando

*Citamos por la ed. de Menéndez Pelayo en *NBAAEE*, tomo II, segunda parte de *Orígenes de la Novela*. Madrid, 1931.

lo vemos llegar a orillas del Esla. Mendino viene a "vivir" su enamoramiento de una pastora.

Otro detalle interesante es que la aventura de Mendino concluye ya en el primer capítulo de la novela. Un episodio tan relevante dentro de la trama, como es éste, ocurre de manera continua, sin las intercalaciones propias de la técnica de Montemayor.

Pero esa técnica sí se ve aplicada a partir de ahí. El autor irá entrelazando diversos motivos de intriga, algunos de los cuales ya están esbozados en el capítulo inicial. La "Segunda Parte", precisamente, empezará a tejerse alrededor del recién llegado Alfeo, quien traba relaciones con los pastores del Tajo, asistiendo con ellos a los funerales por Elisa. Se suceden cantos de varia índole y se celebran juegos y ejercicios entre los pastores.

Ya en la "Tercera Parte", vemos agravarse la congoja de Filardo, cuya Filena está enamorada de Pradelio. Y Siralvo, en cantos y en conversación con Florela, pastora íntima de Fílida, da muestras de su acendrado amor por ésta.

El "pastor" de Fílida a que se refiere el título, es Siralvo, prototipo del amante neoplatónico, según podemos ver en el siguiente diálogo:

¿Y dime, dixo Alfeo, estima tu voluntad? No soy, dixo Siralvo, tan desvanecido que quiera tanto como eso: basta que no se ofenda de que la ame, para morir contento por su amor... Yo la amo sobre todas las riquezas que Dios ha criado, y ella sabe dónde llega mi amor, y no fuera Fílida quien es si despreciara esta obra fabricada de su mismo poder (p. 518).

Este idilio no llega nunca a materializarse. Fílida, instada por sus deudos a casarse con otro en contra de su voluntad, renuncia a la vida mundana para dedicarse al servicio de Diana, lo que significaba observar la castidad y habitar en los bosques. Así vemos convertida en ninfa a esta acaudalada pastora del Tajo, que en compañía de su fiel Florela pasa el tiempo corriendo venados. En estos entretenimientos se cruzan a veces con los pastores de su lugar, a los que acompañan en sus diversiones y festejos. En el mundo creado por Gálvez de Montalvo conviven los más puros elementos de la mitología pastoril con otros pertenecientes a la vida real.

En el aspecto formal, Gálvez de Montalvo es un descendiente de Sannazaro.³⁹ Ya hemos dicho que en su novela los pastores y pastoras se hallan participando constantemente en celebraciones y visitas a templos de deidades pastoriles. Estas ocasiones son las excusas que sirven para congregarlos y para que se realice la convivencia de la que se deriva la intriga. Un punto básico de contacto entre la *Arcadia* y el *Pastor de Filida*, lo constituye también el estilo autobiográfico; con la diferencia de que en la novela de Gálvez de Montalvo el narrador no es un personaje de la fábula, sino el autor de ella.

En este campo de la técnica de narrar destaca la consumada habilidad del autor español para entrelazar intrigas. Nótese que no decimos "entrelazar historias", procedimiento que definiría más justamente el sistema de Montemayor. Así, aquél no sólo sabe convocar a los pastores en ocasiones públicas, sino que con admirable maestría consigue también aislarlos, de manera que veamos desarrollarse individualmente sus conflictos. Vamos siguiendo alternativamente las cuitas de Filardo, Pradelio, Siralvo, Alfeo, etc. Todos ellos son, en la visión irónica del autor, víctimas del caprichoso amor que los zarandea a placer, como se ve en las siguientes líneas:

Bien poco ha que vimos á Alfeo morir por Andria, á Finea por Orindo, Silvia por Celio, Filardo por Filena, y á Filena y Pradelio amándose tan contentos. Pues mirad del arte que están ahora: Alfeo y Finea se aman, y Andria llora; Silvia y Filardo, amigos; Celio olvidado; Pradelio y Filena combatidos de irreparable tempestad, donde la fe de Filena y la ventura de Pradelio, con el agua á la boca, miserablemente se van anegando (p. 546-547).

³⁹ Cfr. "Sobre la *Arcadia* de Sannazaro y el *Pastor de Filida* de Gálvez de Montalvo", de Joseph G. Fucilla, en *Relaciones Hispanoitalianas*, pp. 71-76, CSIC, Madrid, 1953. En el mismo volumen se incluye, "Gil Polo y Sannazaro", pp. 63-70 y, "El Siglo de Oro de Bernardo de Balbuena y sus fuentes", pp. 77-99. Pero quien se ha ocupado más detenidamente de las huellas concretas de Sannazaro en la novela pastoril española es Marie Z. Wellington, en una tesis doctoral por Northwestern University, EE. UU., 1951. No nos ha sido posible consultar el manuscrito, aunque hemos dispuesto de un extracto de su contenido. El título de la tesis es "Sannazaro's Influence on the Spanish Pastoral Novel".

La contradanza de idilios va ocurriendo, insistimos, en el "aquí y ahora" de la trama, en un entrecruce de aventuras que ya hemos visto aparecer a partir del Libro quinto de la *Diana* de Montemayor. Ya vimos cómo este autor se liberaba en aquella parte de ciertas limitaciones. Sus pastores dejaban de pertenecer exclusivamente a un grupo y se dispersaban para vivir individualmente sus experiencias. Gálvez de Montalvo demuestra que domina plenamente esa técnica, la cual aplica en casi toda su novela—ya hemos hecho la salvedad de la "Primera Parte", compuesta por el procedimiento rectilíneo.

Por otro lado, Gálvez de Montalvo opera sin las limitaciones de tiempo inherentes a la fórmula de Montemayor. Su fábula no discurre siempre en rigurosa continuidad. El autor maneja el tiempo con soltura, adaptándose a las necesidades de los sucesos. Unas veces pasa el tiempo lentamente para pormenorizar sobre acontecimientos presentes; otras veces fluye con rapidez, para dar cabida natural a cambios en la vida y sentimientos de los personajes. Veamos un ejemplo de esto último:

Haré una cosa dificultosa para mí, pero fácil para todos, que será pasar en silencio lo que nos queda del florido Abril y del rico y deleitoso Mayo, donde nuestros pastores entre sus bienes y sus males con Fortuna y Amor, perdiendo y ganando, passaron cosas dignas de más cuenta que la que yo ahora hago. Porque Pradelio y Filena en este tiempo, entre mucho dulzor, hallaron mucho acíbar, el pastor celoso y perdido y la pastora apremiada y confusa. Fanio y Finea fueron creciendo en las voluntades, hasta hacerse de dos almas una (p. 540).

Por fin el autor, ya cercano a concluir la obra, detiene las inconstancias de sus personajes, para encontrarles arreglo feliz. Se vale de la intervención bondadosa de Siralvo, quien "en dos días que se detuvo en la ribera trocó las lágrimas de aquellos pastores en súbito placer y contento" (p. 577)...

Remata la obra una regocijante competición donde luce el ingenio de los participantes en sus galas de jinetes, y en los lemas con que se presentan a la lid.

Pero la consecución de la felicidad no es general en *El Pastor de Filida*. Pradelio se destierra de la ribera del Tajo, incapaz de soportar allí la mudanza de Filena, que le abandona por Mireno.

En cuanto a Filida y Siralvo, la trama concluye sin dar solución al idilio. Ella sigue viviendo consagrada a Diana, y él perdura en su postura de resignación, contentándose con verla ocasionalmente por los bosques y con estar a su lado en los festejos pastoriles.

En estas dos figuras centrales, pues, la pasión amorosa no es avasalladora. La protagonista cumple con su voto de no unirse a varón. El pastor acepta esta situación, compatible con el carácter neoplatónico de su amor. El equilibrio de estas relaciones está reforzado por la actitud de la doncella respecto a su enamorado. Ve con buen semblante la adoración que recibe, oye con gusto los cantos de amor, pero no corresponde con sentimientos de la misma altura. Filida, en realidad, no figura en la trama como mujer enamorada.

LA GALATEA *

"Primero" Libro

La Galatea se abre con la presentación de los pastores Elicio y Erastro, enamorados de la sin par Galatea. Se hallan ambos juntos, y cantando a la causa de sus suspiros, cuando contemplan impotentes el desarrollo de una escena particularmente violenta. Un pastor mata a puñaladas a otro pastor. El homicida, Lisandro, cuenta aquella noche a Elicio la historia de sus trágicos amores, que han desembocado en la consumación de una venganza contra el traidor agente de su infortunio, el pastor Carino.

A la mañana siguiente estos tres pastores salen al campo con el ganado, encontrándose con la hermosa Galatea. Los dos enamorados se quejan de desatención por parte de ella y la invitan a que les haga compañía; pero la pastora rehúsa por tener concertada una cita con su amiga Florisa en el llamado "arroyo de las Palmas", donde se proponen pasar las horas de la siesta. Reunidas luego las dos mozas, traban casualmente conocimiento con otra pastora, Teolinda, doliente de mal de amor, quien pasa a contarles sus desventuras. Antes de acabar entran en escena el padre de Galatea y otros pastores y, todos juntos, se dirigen hacia la aldea. En el camino aparecen Lenio y luego Elicio, Erastro y Lisandro. El primero, que no cree en el amor, discute acaloradamente con los dos enamorados de Galatea, hasta que llegan a la aldea, terminando el capítulo.

* Citamos por la ed. de Juan Bautista Avalle-Arce en "Clásicos Castellanos", 2 vols., Madrid, 1961.

Desde el punto de vista narrativo, destaca la mayor complejidad de *La Galatea* respecto a la *Diana*, en las páginas que llevamos examinadas. Notamos ahí cómo el autor maneja dos hilos principales. El primero que entra en acción es el que vamos a llamar “de los pastores”, y a él van engarzados el infortunio de Elicio y el de Erastro, más la historia de Lisandro. Después el autor suelta ese hilo, y coge otro que comienza a funcionar con la aparición de Galatea y Florisa; es el “hilo de las pastoras”, al que se anuda el relato de Teolinda. Conforme avanza la trama veremos que estos dos hilos, alternándose siempre, cruzándose unas veces, juntándose otras, se alargan y engruesan.

En la *Diana*, recordemos, casi toda la trama discurre por un solo cauce, al que van confluyendo las sucesivas “historias”. El creciente caudal de personajes y desdichas vierte finalmente en el palacio de Felicia, y será desde allí, ya en el Libro quinto, donde la acción partirá ramificada.

Segundo Libro

Aquella noche, Teolinda cuenta la segunda parte de su historia a Galatea y Florisa. Al día siguiente, camino de los acostumbrados pastos las tres mozas, atisban la presencia de dos pastores forasteros, Tirsi y Damón, que cantan congojas de amor. A continuación el autor saca del primer plano a las pastoras, para concentrarse en los recién llegados. Estos, camino de la aldea, se encuentran con Elicio y Erastro. Y los cuatro se tropiezan con otro pastor desdichado, Silerio, quien les entretiene con sus desventuras que ocupan más de treinta páginas en este capítulo, y “adelante pasara con su cuento Silerio, si no lo estorbara el son de muchas zampoñas y acordados caramillos que a sus espaldas se oía” (p. 160).

Ha comenzado la fiesta de la boda de Daranio, que al día siguiente se casa con Silveria. Al alegre grupo se juntan pastores y pastoras —cruce de las dos vías narrativas— y mientras el “desamorado” Lenio vitupera al amor, llegamos nuevamente a la aldea.

"Tercero" Libro

Esa noche, la del tercer día, Silerio prosigue la relación de las cuitas de Silerio. Cuando ya va muy avanzada y llega a un momento de gran emoción, Cervantes corta para dar paso a otro caso desesperado de amor. El auditorio reunido en torno a Silerio escucha el angustiado canto de Mireno, a quien Silveria ha dejado para casarse con Daranio, por imposición paterna. El paréntesis es breve, pero reanudado y concluido el relato de Silerio, los pastores hablan con Mireno, al que tratan de consolar.

Mireno deja unos versos escritos con encargo de que sean entregados a Silveria y se despide de sus compañeros. Abandona aquellas tierras para tratar de sobrellevar mejor su amargura. El autor va juntando ahora a los personajes y creando el clima de fiesta en que se van a celebrar las bodas de Daranio.

Entrados, pues, en el aldea, y llegados adonde Daranio y Silveria estaban, la fiesta se comenzó tan alegre y regocijadamente, cuanto en las riberas del Tajo en muchos tiempos se había visto: que por ser Daranio uno de los más ricos pastores de toda aquella comarca, y Silveria una de las más hermosas pastoras de toda la ribera, acudieron a sus bodas toda o la más pastoría de aquellos contornos (p. 197).

Hasta terminar el capítulo la trama se desenvuelve en un medio multitudinario. La aldea íntegra está presente en los festejos. Éstos son, principalmente, una égloga representada, un debate sobre el amor y una contienda de acertijos. La égloga es interpretada por cuatro pastores, invitados de otra aldea, todos heridos de mal de amor; lo que hacen en escena es precisamente cantar cada uno su dolor.

Considerado en su conjunto, el "Tercero" Libro no ofrece acción propiamente dicha, aunque sí movimiento de personajes. Su duración aproximada es de veinticuatro horas. De noche relata Silerio la segunda parte de su historia, y de noche es cuando las pastoras dejan la diversión para irse a descansar. "... Hasta que, en el nuevo venidero día, les sucedió lo que se dirá en el libro que se sigue" (p. 239). Ha terminado, pues, el cuarto día dentro de la trama.

Cuarto Libro

Por contraste con el capítulo tercero, el cuarto está saturado de acción. Podemos decir sin exageración que es abrumadora la cantidad de cosas que suceden aquí y la subitaneidad con que se dan. El autor no nos deja un momento de respiro. Surgen personajes en situaciones dramáticas y ocurren sorprendentes encuentros. Conforme avanza la lectura tenemos la impresión de vernos envueltos en un torbellino que nos aturde hasta hacernos perder de vista las líneas maestras de la obra. Parece como si Cervantes hubiera querido recrearse en acumular y entretrejer incidentes y lances en laberíntica disposición.

No creemos que sea necesario detenernos en cada una de las vueltas del argumento en este Libro. Pero observemos los movimientos principales. La acción se inicia con el quinto día, encajonando el autor la acción por el cauce narrativo que forman las pastoras. Galatea, Florisa y Teolinda salen de la aldea para despedir a ésta última. Encuentran entonces a dos pastoras y a un caballero, a quienes observan a escondidas. Una de las pastoras, Rosaura, reclama el cumplimiento de palabra matrimonial al caballero, Grisaldo. Éste, según nos vamos enterando había burlado esa palabra para intentar casarse con una tal Leopersia. Rosaura, que no ve ablandarse al caballero, hace intención de suicidarse con una daga; pero el galán malogra el intento y, conmovido, promete cumplir la palabra que en otro tiempo otorgó.

Ahora la pastora se quita el velo que le cubre el rostro, y Teolinda descubre desde su escondrijo que se trata de su hermana Leonarda. Las pastoras emboscadas, entonces, se presentan a las otras dos y al caballero.

Leonarda ha jugado un papel decisivo en las desaventuras de su hermana Teolinda. El autor podría haberlas reunido solas o con personajes ya conocidos del lector, pero no lo hace así. Prefiere que la aparición de Leonarda traiga encadenado un nuevo conflicto amoroso, el de Grisaldo-Rosaura.

Ahora Cervantes saca de escena a Grisaldo y cede la palabra a Rosaura, que cuenta los antecedentes de su desgracia a Galatea y compañía, conforme se dirigen todas camino de la aldea, donde Rosaura va a quedar bajo la protección de Galatea hasta que Grisaldo

le comunique cuándo y cómo han de reunirse. En el trayecto tendrán ocasión de oír un canto del pastor Lauso a una misteriosa Silena. Luego se cruzan con el grupo de los pastores, que van a la "Fuente de las Pizarras" a pasar la hora de la siesta. Y aquí el autor cambia de vía narrativa, aunque no por mucho tiempo. Los pastores llegan a la susodicha fuente, donde entablan conversación con tres caballeros y dos damas que se hallan allí reposando. Pronto se incorporan también las pastoras. La mayor parte de la escena la ocupa una disputa sobre el amor en que Lenio vitupera y rebaja los efectos de esta pasión, mientras que Tirsi los ensalza.

Los nuevos personajes son Nísida, su hermana Blanca, Timbrio y Darinto; los tres primeros, partícipes principales en la historia de Silerio. Lo que anuncia claramente que el autor va ya preparando una solución al conflicto de éste. Pero, ¿por qué no aprovechar la oportunidad para meter otra víctima del amor? Pues sí, Cervantes pone ahí un Darinto, enamorado perdidamente de Blanca, quien a su vez lo está de Silerio.

Por el lado de las pastoras la complicación sigue creciendo. Leonarda, que se consume de amor por el pastor Galercio, verá a éste en trance de perecer del mismo mal por una cruel Gelasia. Y de Gelasia se va a enamorar también, perdidamente, el "desamorado" Lenio. Junto a Galercio, además, aparece su tierna hermana Maurisa, de quien se prenda el anciano Arsindo.

La superpoblación de problemas amorosos es abrumadora, pero no se ha producido caprichosamente. Cada caso viene eslabonado a otro anterior. Y el primero de todos es el formado por el trío Elicio-Galatea-Erastro.

Visto en su conjunto, el Libro cuarto es una cadena de lances y sorpresas. Pero hacia el final el autor descongestiona la escena de personajes y afloja la tensión. En las últimas páginas se llega a un ritmo lánguido que está bien patente en los siguientes cantos:

ELICIO

Ya traspone el otero el sol hermoso,
Erastro, y a reposo nos convida
la noche denegrida que se acerca.

ERASTRO

Y el aldea está cerca, y yo cansado.

ELICIO

Pongamos, pues, silencio al canto usado (Vol. II, p. 89).

La distensión se inicia con la marcha de Gelasia que arrastra a Lenio (vol. II, p. 81), pero es poco después donde se acusa manifiestamente (vol. II, p. 85). El autor despacha a Galercio, al que siguen Maurisa (su hermana), Leonarda (su enamorada) y Teolinda (enamorada de su hermano Artidoro). El grueso de los pastores son enviados hacia la ermita donde Silerio pasa sus desgraciados días; en ese grupo van sus queridos Timbrio, Blanca y Nísida —Darinto, enamorado de Blanca sin correspondencia se ha apartado ya (vol. II, p. 77). Galatea se vuelve a la aldea en compañía del “venerable” Aurelio, su padre, de las pastoras Rosaura y Florisa, y de los incondicionales Elicio y Erastro. Al viejo Arsindo se le ve escabullirse por la dirección que lleva el grupo en que figura Maurisa.

Con toda su trepidante actividad, el Libro cuarto no ha resuelto nada. Galatea, Elicio y Erastro continúan igual; ella indiferente, ellos rendidos. Teolinda, al menos, está sobre la pista de su Artidoro, mientras que Silerio va a reunirse de un momento a otro con tres seres que pueden reintegrarle la felicidad. A la pronunciada expectación que nos han creado estos casos, hay que añadir la de los que se han incorporado a la trama en este capítulo, todos ellos pendientes de solución. Vamos a ver cómo se las vale el autor para atar cabos sueltos.

Quinto Libro

Estamos en la tarde del día en que finaliza el Libro cuarto, que es el quinto del argumento. El autor sigue los pasos del grupo de personajes que va a ver a Silerio. Mientras caminan, Cervantes hará que oigan al pastor Lauso cantando enigmáticamente a su pastora. Lauso se une a Damón y le va recitando versos compuestos en otro tiempo para su amada. Tiene lugar el encuentro de Silerio con su amigo del alma, Timbrio, con Nísida, a quien nunca se declaró por no estropear la felicidad de su amigo, y con Blanca, hermana de la

anterior, enamorada del propio Silerio. Timbrio hará relación de las peripecias ocurridas a los tres durante el tiempo de separación de Silerio, y encarecerá a éste que tome a Blanca por esposa. El relato tiene lugar durante la noche, llevándonos hasta el amanecer de un nuevo día, el sexto de la novela.

Ahora, con la excusa de ir a consolar al cuitado Darinto, Cervantes pone de nuevo a sus pastores en movimiento; pero en lo que vamos a desembocar es en la crisis de Elicio, Erastro y Galatea. Los dos mozos están al borde de la desesperación porque el padre de la doncella ha decidido casarla con un rico pastor portugués. Algo más adelante encontramos a la propia Galatea cantando con palabras desconsoladas su protesta al destino que la aguarda:

¡Oh justa amarga obediencia,
que por cumplirte he de dar
el sí que ha de confirmar
de mi muerte la sentencia! (Vol. II, p. 133).

En este punto estamos otra vez discurriendo por el cauce narrativo de las pastoras, aunque entre ellas el autor ha mezclado a Elicio y Damón. Este es el momento que va a aprovechar Cervantes para despachar una de las papeletas pendientes. ¿Qué hacer con Rosaura, que en la compañía de Galatea espera noticias de su amado Grisaldo? La contestación a la pregunta la obtenemos en una escena de novela de caballerías. Surgen unos enmascarados, dirigidos por Artandro, que la raptan ante los ojos de sus amigos. Artandro, para su violenta acción, alega los mismos derechos que Rosaura esgrimió ante Grisaldo, incumplimiento de palabra. La breve alocución de Artandro a los atónitos espectadores (vol. II, p. 138) es también de inequívoco corte caballeresco. Con el rapto de Rosaura, Cervantes se ha quitado de en medio un personaje, de cuyo destino ulterior no se nos dirá ya nada.

No tardan mucho en converger los dos hilos narrativos, camino de la aldea. Ahora nos enteramos de que Silerio se ha casado con Blanca, con lo que se da así solución a uno de los conflictos más antiguos dentro de la novela. Igualmente nos enteramos que Teolinda

•

vive en la mayor desesperación al ver que su hermana Leonarda (idéntica a ella físicamente) se ha casado arteramente con Artidoro (idéntico a su hermano Galercio). Esta conclusión es indudablemente una burla a la seriedad de la pasión amorosa. Pero, en interpretación opuesta a ésa, Lenio, que siempre había ridiculizado el amor, se ve trastornado por el encanto de la despiadada Gelasia; mientras que el anciano Arsindo está enamorado de los “pocos y verdes años de Maurisa” (vol. II, p. 158). A estos dos últimos personajes el autor les niega una mano para sacarles de sus tormentos. A Lauso, sin embargo, lo salva. Le hace de pronto superar amarguras y lo presenta curado de mal de amor. Y nos acercamos al final del Libro quinto sin que Cervantes haya ventilado el destino de Galatea y de sus admiradores Elicio y Erastro.

Sexto Libro

Se abre un nuevo día —el séptimo— y pronto los pastores se encuentran en el “valle de los Cipreses”, que Cervantes presenta como lugar sagrado donde reposan eternamente pastores famosos. Se celebran funerales por Meliso, dirigidos por el venerable Telesio, y contribuyendo los asistentes con cantos elegíacos. La afinidad de este episodio con las exequias por Massilia, madre de Ergasto, en la *Arcadia* de Sannazaro, revela sin duda una influencia muy concreta del escritor italiano en Cervantes.

Y acudiendo de nuevo al patrimonio argumental del género pastoril, Cervantes hará aparecer a la ninfa Calíope, quien recitará ante los pastores alabanzas de poetas contemporáneos del autor. Es éste el famoso “Canto de Calíope” (vol. II, p. 190-225).

Terminadas las ceremonias, los pastores y las pastoras, asistentes éstas también al acto, se encaminan a pasar la siesta en el “arroyo de las Palmas”, y van cantando canciones en que cada uno da expresión al estado de su corazón. Ya en el lugar, unos se echan a dormir y otros entretienen el tiempo proponiéndose acertijos.

El sosegado transcurso del Libro sexto es interrumpido a continuación. Vemos dos pastores tratando de impedir que quiera ahogarse en el río un pastor. Hemos topado de nuevo con Galercio, que ha

•

llegado por segunda vez al punto de la desesperación por la indiferencia de su Gelasia. Las pastoras que lo socorren son su hermana Maurisa y Teolinda. Ésta cuenta ahora brevemente la artimaña de su hermana Leonarda para robarle, con éxito, a Artidoro. Para dar más énfasis a las crueldades del amor, Cervantes hace figurar en la escena a Gelasia, quien canta su fiera independencia:

Del campo son y han sido mis amores;
rosas son y jazmines mis cadenas;
libre nací, y en libertad me fundo (Vol. II, p. 252).

También volvemos a encontrarnos con Lenio, la otra víctima de Gelasia. Pero la reaparición de estos personajes no añade nada nuevo a sus destinos. Ni les va a dedicar aquí mucha atención su autor. Lo que éste ha querido hacer al meterles en escena otra vez, no es el buscarles una solución. Más bien parece que ha perseguido mostrar a lo vivo el tormento que sufren, salvada la indiferente Gelasia.

Bruscamente estamos ya terminando la obra: el problema de Galatea monopoliza el curso de los hechos. Tirsi promete a Elicio ayudarle a que Galatea sea suya. Aquella misma noche recibe Elicio una carta de Galatea en la que le propone que actúe para salvarla de la determinación del padre: "Si algún remedio por allá imaginas, como en él no intervengan ruegos, ponle en efecto, con el miramiento que a tu crédito debes y a mi honra estás obligado" (p. 262).

La apelación de Galatea es implícitamente una aceptación del amor de Elicio. ¿Es que de repente se le ha despertado una pasión por el pastor? ¿Es que le prefiere como mal menor? ¿Es que le ha querido siempre, sin saberlo bien?

No se nos da contestación a estas preguntas, ni se las plantea tampoco Elicio, quien acto seguido escribirá a Galatea prometiéndole incondicional esfuerzo para librarla de la rigurosa voluntad paterna. Finaliza ese día, pasa otro, y al amanecer del siguiente—el noveno del argumento—,⁴⁰ vemos a Elicio, acompañado de un nutrido grupo de amigos, que se dirige a liberar a Galatea. La novela termina ahí.

⁴⁰ Para Antonio Tamayo, sin embargo, "*La Galatea* se desarrolla en seis días, correspondientes a cada uno de los seis libros que la integran" (cfr. su

Este episodio final resulta muy endeble. El autor ha querido "hacer algo" con Galatea y Elicio a última hora, pero le falta la base de una apasionada correspondencia por parte de la pastora. La impresión que sacamos es que ésta está dispuesta a aceptar a Elicio cuando se ve en circunstancias desesperadas. Su decisión no puede resultar más antirromántica. Falta siempre en estas relaciones una tensión dramática, que viene condicionada por la tibieza de los sentimientos de Galatea hacia el pastor. Desde el principio ya sabemos que él la ama, pero también se nos informa que

De Galatea no se entiende que aborreciese a Elicio, ni menos que le amase; porque a veces, casi como convencida y obligada a los muchos favores de Elicio, con algún honesto favor le subía al cielo; y otras veces, sin tener cuenta con esto, de tal manera le desdénaba, que el enamorado pastor la suerte de su estado apenas conocía (Vol. I, p. 17).

Galatea es objeto de amor por parte de dos pastores, como Diana lo es en la novela de Montemayor, pero Cervantes no concede a ese triángulo de relaciones la importancia, primordial, que su antecesor. Uno de los objetivos principales de éste es proporcionar desenlace para sus tres protagonistas, sobre la base de las relaciones sentimentales que han tenido entre sí. Los "resultados" de la trama en la *Diana* son las pruebas que el autor forja para demostrar posibles consecuencias del amor.

Nada de esto hay en Cervantes. Al no darnos su novela el resultado de su último lance, se nos oculta la suerte de Galatea y la de Elicio. Tampoco se nos da a conocer el destino de Erastro, aunque verda-

artículo, "Los pastores de Cervantes", *Revista de Filología Española*, XXXII, pp. 383-406, 1948). La cita (de p. 394) nos da un cómputo basado sin duda en la distribución de la acción, aunque pasando por alto que el Libro primero transcurre en realidad en dos días. A partir de ahí la regla observada por Tamayo se va cumpliendo y así el Libro sexto se abre con el séptimo día de la trama, luego el octavo se despacha en unas cuantas líneas (p. 264) y en el noveno (dos páginas más), termina la novela. De todas maneras, nos parece que la observación reproducida de este escritor, penetra en el esquema arquitectónico de *La Galatea*. Lo mismo consigue al consignar que los capítulos de la obra "finalizan con el regreso y recogimiento de los pastores y pastoras a la aldea" (p. 394).

deramente éste ya está decidido desde el principio, cuando el autor nos presenta al personaje resignado y convencido "que el merecimiento de Elicio era de mayores quilates que el suyo" (vol. I, p. 22).

La Galatea, en fin, no trata apenas de los amores de Galatea. Cervantes adoptó el esquema triangular usado por Montemayor, pero el cañamazo de su intriga lo rellenoó con las peripecias de otras figuras.

Hemos empleado la palabra "peripecias", creemos que expresa la mayor parte del contenido de *La Galatea*. Por contraste, pensemos en la *Diana*, donde el grueso de la narración son "historias", y lo que "sucede" a los personajes en el plano presente de la trama es mínimo.

Veamos por vía de ejemplo el caso de Lisandro, el pastor asesino de *La Galatea*. Lo vemos viviendo el final de su desventura. O dicho de otra manera, su desdicha tiene desenlace dentro del presente de la novela (los antecedentes nos los cuenta él mismo). Esto no ocurre así en Montemayor, donde las desgracias de los personajes y sus correspondientes incidentes han ocurrido ya en el pasado. Los pastores de la *Diana*, cuando aparecen en escena, se encuentran con su historia de sufrimientos cumplida. Su permanencia en la novela se traduce en un estado de resignación o esperanza, hasta que el autor abra la bolsa de castigos o recompensas.

En la *Diana*, por lo menos hasta el Libro cuarto, lo cual supone más de la mitad de la novela, los personajes no tienen más ocupación que la de cantar o contarse penas de amor. Su existencia está ahí tan exclusivamente volcada a sus cuitas sentimentales que, aun cuando habitan en una cierta aldea —caso de Sireno, Silvano, Selvagia y Diana—, las relaciones que allí mantienen con familiares y vecinos, el tiempo que allí pasan, queda fuera de la trama. Aparecen siempre cuidando de unos rebaños que se suponen próximos. En Cervantes los pastores pasan tiempo en el campo, pero también en el pueblo, participando en conversación y en vida social. Su existencia es más rica que la de las figuras de Montemayor. Pero es que, simultáneamente, *La Galatea* dispone de un doble escenario, campo y ciudad, que le proporciona amplias perspectivas para el desarrollo de la intriga. Además, los pastores de Cervantes están en constante trasiego desde los pastizales al pueblo, y desde éste a aquéllos, resultando que ese

recorrido funciona como escenario andante en el que se canta, se conversa y se producen encuentros.

Referente al personaje Lisandro otra vez, debemos notar que su relato tiene lugar de noche; igual ocurre con la segunda parte de la historia de Teolinda y la segunda de Silerio. En la *Diana* hay sólo una historia que se cuenta durante la noche: la de Belisa. Creemos que el uso intensivo que Cervantes hace del tiempo, el meter relatos en el período de reposo, le permite precisamente multiplicar las peripecias.

Teolinda y Silerio son personajes de primera magnitud dentro de *La Galatea*. Ella cuenta su historia a las pastoras, y él a los pastores. Después, en el Libro cuarto, el autor desarrolla esos dos casos dentro del plano del presente. Al mismo tiempo, encadenados a ellos, surgen otros conflictos. La novela se va nutriendo por un proceso de concatenación.

Por contraste con el papel específico de estos dos personajes, conviene destacar el de los pastores Tirsi y Damón. A diferencia de la mayoría de sus compañeros, las dolencias amorosas de estos dos no tienen verdaderamente sitio dentro de la trama. No se nos cuenta la historia de sus cuitas, ni tienen éstas repercusión alguna en los acontecimientos presentes.

En realidad, de Tirsi no puede decirse que encaje plenamente en la categoría de pastor desdichado. En los cantos que le oyen Galatea y sus amigas se muestra como amante equilibrado que, lamentando la separación de la amada, manifiesta no obstante fe en el amor verdadero. Por eso dice allí:

El firme y puro amor jamás descrece
en el discurso de la ausencia amarga;
antes en fe de la memoria crece (Vol. I, p. 107).

Damón sí sufre con la plenitud del amante que encontramos en la literatura neoplatónica:

¡Oh más que el cielo, oh más que el sol hermosa,
y para mí más dura que un diamante,
presta a mi mal, y al bien muy perezosa! (Vol. I, p. 109).

Pero el resto de la novela, insistimos, no se va a cuidar de los amores de estos dos pastores. Ambas figuras, desde el momento de su aparición, no abandonan prácticamente lo que hemos llamado "el grupo de los pastores", del cual constituyen el núcleo más firme. Andando la trama los veremos haciendo uso de la elocuencia, como cuando Tirsi argumenta contra Lenio en favor del amor; y en ocasiones se encargan de consolar o aconsejar a sus compañeros en malos trances producidos por el amor. Cumplen, en fin, un papel funcional. Sirven de sostén para las quejas, historias o lances relativos a otros personajes.

Hay otros personajes de este corte en *La Galatea*. Florisa cumple también esa misión, aunque sin el vuelo intelectual de Tirsi y Damón. Y lo mismo puede decirse de Galatea hasta el episodio final de la obra, cuando ella misma pasa a ser sujeto de conflicto. Hasta entonces las dos amigas constituyen el núcleo básico de "las pastoras".

Los dos enamorados de Galatea, que de vez en cuando nos dejan oír sus quejas, son poco más que comparsas en el grupo de los pastores. Únicamente Elicio, al encabezar una compañía de pastores para doblegar la voluntad de su padre, que quiere casarla contra su deseo, asume un papel activo.

Y hemos desembocado otra vez en la endeble significación de las relaciones entre Galatea y sus dos enamorados. Cervantes prefirió poblar su novela de sorpresas y coincidencias antes que profundizar en los designios del amor, que es lo que había hecho Montemayor. El principal agente de ese torbellino de sucesos es la fortuna, el azar. Cervantes no tuvo reparo en emplear este recurso para labrar su prodigiosa tela de aventuras. Se valió de un principio básico de la novela bizantina, que ya hemos señalado en relación con la *Historia Etiópica* (p. 77, 78 y 79).

Pero al final de la obra Cervantes tiene que enfrentarse con el triángulo amoroso inspirado en Montemayor. ¿Cómo resolver el problema? ¿Desenamorando a Elicio y a Erastro por medio de poderes sobrenaturales? De ninguna manera. En el escrutinio de la biblioteca de don Quijote se condenaría "todo aquello que trata de la sabia

Felicia y de la agua encantada". ¿Improvisar desenlaces felices para los tres personajes? ¿Buscar caprichosamente "arreglo" para cada uno de ellos? Tampoco le satisface esta vía a nuestro autor, que no encuentra más salida que aplazar el desenlace.

LA ARCADIA DE LOPE DE VEGA *

Dirigiéndose a los pastores del “dorado Tajo” (p. 10), Lope de Vega sitúa la acción de su novela en la vecindad del monte Menalo, perteneciente a la región bucólica por excelencia, la Arcadia. Declara poco más adelante que su propósito es relatar la historia de un pastor “que amó fiel, y desgraciadamente”, añadiendo a renglón seguido:

Y no penseis que sin exemplo escriuo, que presto conocereis, con que fuerça la hermosa, candida y resplandeciente virtud aparta los animos generosos del camino deleytoso de aquella antigua letra de Pitagoras, y como despues de tantos locos pensamientos, su exercicio solo, y el de las artes liberales fueron poderoso remedio, para llevarle al templo del deségaño, en cuya peregrinació le muestran notables cosas (p. 10).

Este compromiso que el autor contrae ahí, debe notarse, está conforme con el concepto del poeta que después expresará un personaje de la obra, Benalcio. Según éste, el oficio del poeta “es verdaderamente, escriuir para enseñar, y para deleytar” (p. 85).

El pastor desdichado de Lope de Vega es Anfriso, la flor de los mozos del Menalo por sus prendas físicas y morales, y por su ascendencia, pues se le reputa nieto del mismo Júpiter. Anfriso está enamorado de Belisarda, pastora de extraordinaria belleza. Pero a la unión de los dos amantes se oponen los padres de ella, quienes desean casarla con Salicio, cuyas prendas constituyen la contrafigura del otro,

* Citamos por la ed. de Joaquín de Entrambasaguas en *Obras Completas* de Lope de Vega. Tomo I. Obras no dramáticas. C. S. I. C. Madrid, 1965.

pues es "rico como inorante, y presumptuoso como rico, atreuido como grossero, y venturoso como indigno" (p. 11).

No obstante, Salicio no entra en juego hasta el final del Libro cuarto. Mucho más relieve tienen, y desde el principio, otros dos pastores, Leriano y Galafron, también enamorados de la sin par Belisarda. Entre sí se cantan sus quejas contra la cruel pastora y reflexionan sobre la ausencia de una base sobre la que fundar esperanzas. Galafron, más optimista que su compañero de desdichas, piensa que hay que confiar en el tiempo, que todo lo cambia.

Pero anticipándose a las posibilidades que este agente pudiera ofrecer, el mismo Galafron hace ver a los padres de Anfriso que los amores de su hijo con Belisarda suponen un escándalo en todo el valle, además de una rivalidad mortal entre aquél y Leriano. Debido a esta maquinación, Anfriso tiene que desterrarse al monte Lizeo, adonde se lleva parte de su ganado. Antes de marcharse deja encomendada a su mejor amigo, Siluio, la custodia y vigilancia de Belisarda.

Dueños ya del campo Leriano y Galafron, intentan apartar a Belisarda de su fidelidad al ausente, pero no consiguen sacar fruto. Ella no vive más que para rememorar los momentos de felicidad pasados con Anfriso; y en suspirar por que se acabe la separación se le pasan los días. Luego la pastora deja también el Menalo para irse con su padre a las sierras de Cilene, donde éste tiene que resolver un asunto de herencia.

La argucia de Galafron queda así neutralizada, pero surge un nuevo aspirante a la mano de Belisarda en la persona de Olimpio. Este pastor, despedido de los constantes desdenes de Isbella, enamorada de Menalca, sale tras los pasos de la enamorada de Anfriso, "cuya hermosura lleuava ya en la imaginaciõ, para triaca saludable del basilisco de Isbella" (p. 60).

Mientras tanto Anfriso es puesto al corriente de los movimientos de Belisarda por agentes suyos y determina presentarse bajo disfraz, en la aldea donde reside temporalmente la pastora. El padre de ella descubre la venida del pretendiente y, socarronamente, lo mete en fiestas donde no tiene nunca oportunidad de verse a solas con Belisarda; en medio de esas diversiones figura siempre también Olimpio, que disimu-

la su envidia hacia Anfriso. Por fin la misma pastora pide a su enamorado que se ausente, presionada por su padre a quien desagrada el eco que aquellas relaciones han tenido ya en el Menalo.

Desesperado Anfriso, toma el camino de Italia disfrazado de peregrino. Y se tropieza con un mago, Dardanio, a quien cuenta su desventura. Éste le invita a expresarle su deseo más vehemente, que naturalmente es el de ver a Belisa. El mago conjura entonces la acción de un viento que transporta a los dos amigos hasta un valle inhabitado, y desde allí proseguirán el viaje, transformado en viejo decrepito el protegido y en jumento su protector. Es así como Anfriso se ve por fin en un valle donde Belisarda acostumbra a llevar sus ánaes. Y es testigo de una escena en la que la moza regala una cinta a Olimpio.

Esta escena será la base de unos rabiosos celos que consumirán al joven, quien tornará al Menalo amargado y decidido a vengarse de la que cree que le ha traicionado. Para ello corteja a la pastora Anarda, consiguiendo enamorarla. Mas todo esto lo hacía "con los ojos exteriores (porque los interiores siempre estauan en el norte de su adorada Belisarda)" (p. 86).

Regresa por fin Belisarda a su aldea y, puesta al corriente de las veleidades de Anfriso, resuelve tomar pareja represalia. El pastor finge desinterés por la recién llegada, pero viéndola flirtear con Olimpio comienza a sufrir cruel tortura. Ella, por su parte, se enfurece cada vez más con el idilio entre Anfriso y Anarda y, en un momento de ira y desengaño, decide casarse, no con Olimpio, sino con Silicio, "hombre que Anfriso sabia muy bien que era indigno de ser querido, y que era para los ojos de Belisarda mas espantoso que la consideración de la muerte" (p. 117).

El desposorio se concierta rápidamente y las bodas se celebran con derroche de ingenio y buen humor pastoriles a las orillas del Erimanto. Se ha consumado la perdición ocasionada por la mutua venganza. Y vemos a los dos interesados en una entrevista final, donde, después de cruzarse reproches y sacar a relucir agravios, se despiden con cantos en que se llora la locura cometida. Belisarda entona sarcásticamente:

Tuya fue la culpa,
Yo tengo la culpa,
Tardía disculpa (p. 127).

Mientras Anfriso expresa en términos patéticos su dolor y arrepentimiento:

Embidia, enemigos, armas,
Engaños, quejas, suspiros,
Memoria, traiciones, celos,
Pensamientos, desuarios,
Si os he ofendido,
Matenme todos, y en ausencia oluido (p. 127-128).

Ahora, en el Libro quinto, Lope de Vega tiene que exponer la moraleja que ha prometido para su historia. Anfriso, deseoso de sanar de su mal, se pone en manos de la maga Polinesta, sirviéndole de acompañante su amigo Frondoso. Con ella visitan el templo del desengaño, donde ven figuras pintadas de pastores famosos (Sireno, Nemoroso, etc.), con inscripciones que expresan desengaño de amores.

Pero Anfriso ya no necesita de estos desdichados ejemplos, pues previamente al paseo por este templo, la maga le ha hecho ver un palacio donde ha escuchado las voces de las siete artes liberales y de la poesía. Ha visto también retratos de grandes poetas de la Antigüedad clásica y españoles. Y toda esa experiencia por las regiones del saber humano le ha transformado en un amante de la ciencia, no dejándole lugar para su amor por Belisarda, del cual sale curado. Le brota entonces la vena poética, entonando un canto al "famoso Duque de Alua don Fernando" (p. 145-149). Al final ya de la obra, tras la visita al templo del desengaño, Anfriso nos ofrecerá otro canto, que resume todo lo que dentro de sí ha pasado:

La uerde primavera,
De mis floridos años,
Passe cautiuo amor en tus prisiones (p. 152)
.....
Quede por las corteças
De aquestos verdes arboles,

Ingrata fiera con mi fe tu nombre,
 Imprima en las durezas,
 De aquestos blancos marmoles,
 Mieuxplo amor, q̄ a todo el mūdo asombre,
 Y sepase que un hombre,
 Tan ciego y tan perdido,
 Su vida escriue, y llora arrepentido (p. 153).

El lector moderno tenderá seguramente a considerar la curación de Anfriso como un postizo de la novela, y se asombrará quizá de que Lope de Vega considerara necesario escribir tal capítulo, cuando la fábula habría resultado más verosímil concluyéndola donde se consuma la tragedia de Anfriso y Belisarda. Pero téngase en cuenta que la curación de mal de amor es motivo muy arraigado en el género pastoril. Ya la hemos comentado repetidamente en nuestro estudio; basta ahora evocar la purificación de Ameto, que Boccaccio instrumenta con la intervención de Venus y sus ninfas, haciendo que el cazador olvide su amor por la ninfa Lia para contraer amor por Dios.

En su *Arcadia* creemos que Lope de Vega está lejos de haber emprendido una empresa frívola. La purga espiritual a que somete a su protagonista es demostración evidente de que el autor señala a sus lectores una vía de salvación. Como remedio al mal de amor, está la pasión por la sabiduría. Lo cual no significa que Lope de Vega condene el amor mundano, sino que al contrario, le tributa homenaje haciendo que constituya la sustancia primordial de su obra. Y es de admirar el profundo conocimiento, acompañado de ironía y de gracia, que demuestra tener del corazón masculino y del femenino.

Del resumen que hemos dado aquí de la *Arcadia* de Lope de Vega se desprende que la trama está toda encaminada a tratar de los amores de Anfriso y Belisarda. Junto a esta pareja hay otros pastores y pastoras que declaran o se quejan de amor, pero ninguno de ellos tiene el relieve de aquellos personajes dentro de la trama. Son meros comparsas que contribuyen a orquestar el mosaico propio de la novela pastoril, tal como la moldeó Montemayor. Participan en fiestas, debates y disquisiciones de varia índole, nos ofrecen cantos y nos cuentan o escuchan fábulas. Algunos de ellos figuran también en conflictos amorosos, pero el autor no se cree obligado a desarrollar esos conflictos ni siquiera

a darles conclusión. Termina la novela sin que se nos dé solución para Leriano y Galafron, los dos enamorados de Belisarda, ni para Arnarda ni Olimpio.

En este aspecto el libro de Lope de Vega se sale del molde de la *Diana* de Montemayor, donde ya vimos que uno de sus rasgos más destacados era el desarrollo de varios casos simultáneamente. Cada caso entrañaba una historia que quedaba pendiente de solución hasta el reparto final de recompensa o castigo.

La *Arcadia*, en realidad, carece de ese plano "histórico" en que nos enteramos de las desventuras amorosas de un personaje por boca de él mismo. Las peripecias de la novela son todas del presente. Y en ese plano se desenvuelve todo el drama de Anfriso y Belisarda. En Montemayor, en Gil Polo y en Cervantes las situaciones dramáticas de los personajes no se crean dentro de los límites de la intriga propiamente dicha. Los personajes ingresan ya cada uno con su propio conflicto, el cual nos viene explicado en una "historia". Lo que la trama hace entonces es buscar desenlace, feliz o desgraciado, para los problemas de cada pastor cuitado.

Lope de Vega, al contrario que estos autores, crea el conflicto dentro del ámbito de la fábula; o dicho a la inversa: la intriga sirve para urdir una situación dramática que nace, se desarrolla y estalla "aquí y ahora", en el tiempo "presente" de la novela. Las desdichas de Anfriso y Belisarda no han ocurrido "antes". Recuérdese, por contraste, el caso de Sireno, que es expuesto por Montemayor en el "Argumento" o prólogo de su *Diana*. Al empezar la *Arcadia*, sus protagonistas son felices, y después irán desarrollándose las circunstancias que los separen y los enemisten. Claro está, algunas de las circunstancias adversas están ya previsoramente apuntadas por el autor al principio de la trama. Sobre el horizonte radiante de la pareja destacan los negros nubarrones de una voluntad paterna que quiere imponer al rico Salicio, desamado de la pastora.

Indudablemente, pues, Lope de Vega quiebra la horma tradicional de la novela pastoril, seguramente porque va persiguiendo un fin distinto. Lo que le interesa es mostrar la locura del amor, que en forma de celos y desconfianza termina por enconar a los amantes entre sí, y

llevarlos a la mutua desconfianza y perdición. Es verdaderamente un objetivo ambicioso que podemos ver bellamente expresado y ejecutado en la *Arcadia*.

Pero en el fondo, obsévese, los sentimientos de los personajes afectados por la tragedia no han cambiado. Anfriso y Belisarda se siguen amando aun después de que el desdichado matrimonio de ella condene una posible reconciliación. Sí, y esta pasión, viva como al principio de la novela, es lo que hace resaltar aún más dolorosamente la tragedia.

Por otro lado, para expresar su mensaje, podemos ver que el novelista supo encontrar los medios. La continuidad del tiempo, rasgo que se remonta a la conformación de la égloga clásica, deja de observarse en la *Arcadia*, como ocurre también en *El Pastor de Filida*. Notemos cómo los efectos del tiempo se ven reflejados en Anfriso cuando regresa por fin a su aldea. La sequedad y amargura que han arraigado en su corazón se expresan en las siguientes líneas:

Leyo las cartas Anfriso, y enternecido del amor de la patria, y del materno, mudò de proposito, y con otro nueuamente imaginado, de vengarse injustamente de Belisarda, aunque el pensaua lo contrario, desde el famoso puerto donde estaua, boluio a la patria, a la qual despues de larga peregrinacion y sucessos, llega tan diferente de aquel pastor, que della auia salido, que casi no le conocian los amigos, y los enemigos le saludauan (p. 81).

Lope de Vega iba buscando desarrollar el proceso negativo de unas relaciones amorosas, basándose en circunstancias internas y externas a los protagonistas. Ese proceso se prepara con la separación, con temores que fermentan en la ausencia, con un rival que surge andando el tiempo, con un ánimo, en fin, que se hipersensibiliza y se predispone a creer infundadas apariencias. Nuestro dramaturgo, igual que Gálvez de Montalvo, rompió la ligadura de que la trama discurriera por días consecutivos; ligadura que ató considerablemente a Montemayor.

Paralelamente, Lope de Vega muestra su habilidad de narrador en la utilización de más de un escenario. Se sobrepasan los límites del consuetudinario pastoreo en los alrededores de una aldea. Los protagonistas se alejan de ésta para irse a vivir a distintos sitios, se reúnen

brevemente, se separan y por fin se reencuentran en el lugar nativo, donde se consumarán sus desdichas. Los acontecimientos, los resultados de la intriga, se ven como frutos del paso del tiempo, al igual que ocurre en la vida de cada día. En este sentido la *Arcadia* de Lope de Vega exhibe un rasgo muy propio de la novela moderna o realista.

LA CINTIA DE ARANJUEZ *

Uno de los rasgos más sobresalientes de *La Cintia de Aranjuez* de Gabriel de Corral es que en ella el elemento pastoril es un juego. Los personajes son unos cortesanos que se han retirado al campo, y que entretienen el tiempo disfrazados de pastores y fingiéndose pastores.

En su retiro, su única dedicación es componer o escuchar églogas, romances, epigramas, motes, silvas, sonetos, etc. Hay unas damas y hay unos caballeros que las cortejan, siendo el centro de todos Cintia, que también es la anfitriona.

A estos pastores y pastoras no los vemos vigilando ganado ni yendo o viniendo de rústicas majadas o aldeas, sino que residen en una finca, en la que hay un palacio, propiedad de Cintia. Según nos enteramos ya muy avanzada la novela, la doncella ha venido aquí para olvidar una tragedia sangrienta ocurrida por culpa de su belleza, aunque no de su voluntad. La han acompañado varias amigas, y a éstas sus admiradores, y todos juntos se han puesto a vivir en pastor.

La ficción no es nueva del todo. En Sannazaro veíamos que el narrador de la *Arcadia*, Sincero, era un personaje de noble familia viviendo entre pastores. En la *Diana* de Montemayor, Felismena es una señora de alcurnia que va por el mundo buscando a su don Felis bajo el disfraz de pastora.

Pero en estos casos el escenario pastoril predomina, de manera que aunque un personaje no sea pastor por nacimiento y crianza, sí lo es en la práctica, en ese período de su vida en que adopta tal oficio.

* Citamos por la ed. de Joaquín de Entrambasaguas: *La Cintia de Aranjuez* de Gabriel de Corral. C. S. I. C. Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos. Madrid, 1945.

En *La Cintia de Aranjuez*, por el contrario, no hay más pastores que los disfrazados. Su diversión, además, no la llevan con mucho rigor. Sus manos no empuñan cayado ni honda, ni sus pasos se encaminan por más campo que el que rodea el suntuoso palacio. El lugar está situado a cincuenta kilómetros de Madrid, en Aranjuez, de manera que desde su fingida Arcadia, Cintia puede espiar, por medio de un servidor, a su tío Antonio, que intenta casarla con un don Juan de Toledo al que ella no conoce ni se siente inclinada a aceptar.

A la protagonista la retrata así el autor:

Era Cintia vn bizarro espíritu, vna voluntad tan hidalga, que jamas cobro amor vn pensamiento de tributo de su libertad (p. 76).

Su corazón es terreno propicio para que brote la semilla del amor. Veamos lo que sucede cuando aparece en el lugar un apuesto caballero que dice llamarse Fileno. Lo han encontrado herido tras una misteriosa lucha con un enemigo que logra huir.

El herido convalece y se integra en el despreocupado juego pastoril. Mientras, don Antonio insta a su sobrina al casamiento con don Juan; viene a visitarla a Aranjuez para insistir en su propósito, pero tan sólo consigue que ella se reafirme en dar largas a una aprobación definitiva.

Se inicia el Libro segundo con el primer encuentro entre Fileno y Cintia, quedando ambos mutuamente prendados. Conforme avanza el capítulo veremos a la dama profundamente alterada por lo que ya es manifiesta pasión.

En el Libro tercero ya, llega un mensajero, que el autor dice ser el propio don Juan disfrazado. Dicho mensajero porta una supuesta carta del tío a la sobrina, en la que le comunica que el pretendiente, entendiendo que ella no está interesada en el enlace, cesa en sus deseos y pide que lo exima del compromiso. La dama, entonces, no pierde tiempo en aceptar la renuncia.

Más adelante, con ocasión de una fiesta de toros en el teatro de la acción, Fileno se encuentra con el adversario que le había malherido. Ahora nos enteramos que la disputa fue por una doña Guiomar, de la que ambos eran pretendientes. Pero la rivalidad está acabada por-

que Fileno se dedica a cortejar a Cintia, de la que está enamorado. Los dos caballeros hacen las paces.

En cuanto a Cintia, nos dice el autor después, llevaba muy mal su disimulado amor por Fileno: "Era primeriza en materia de voluntad, y el desusado ardor, sacandola de su ordinaria quietud, congoxauala sumamente" (p. 289).

Hacia el final del Libro tercero comienza a desarrollarse el idilio propiamente dicho. Los amantes se ven a solas, y Fileno confiesa la pasión que siente, aunque sin aclarar por quién. Luego, en una entrevista que concluye el Libro tercero, sus palabras formulan virtualmente una declaración:

Sola vna cosa, dixo Fileno, podrè hazer fuera de la obediencia vuestra, que es morir, porque aun no llegará a estar en mi mano; y quando pudiera no morir, me pareciera grosseria: y en esta parte no me apreteis, que dirè lo que no querais oir (p. 306).

Cintia no abriga ya dudas respecto a los sentimientos de Fileno, pero lo que le urge en ese momento es saber "los apellidos, la patria y la calidad" del galán. Éste explica entonces que nació en Sevilla, de rama de la "Aluas", y que sus parientes quisieron casarle con una Guzmán, la cual pretendida también por un amigo suyo, llevó al sangriento incidente que le dejó herido en la finca de Cintia. Está a punto de decir su verdadero nombre, cuando la presencia de un escucha emboscado les interrumpe, y ahí acaba el capítulo.

En el Libro cuarto aparece una doncella que cuenta a Cintia una historia sumamente reveladora. Nos enteramos que dicha dama, la recién llegada, es la hermana de Fileno, que está enamorada de un don Pedro, amigo de su hermano, que don Pedro es el rival que hirió a Fileno, que doña Guiomar, motivo de la disculpa entre los dos, es Cintia, que el verdadero don Juan de Toledo es Fileno, y que el falso es don Pedro, quien se hizo pasar por mensajero de don Antonio para anular el compromiso de doña Guiomar (Cintia) con don Juan de Toledo (Fileno).

Y todo concluye felizmente. Don Pedro se aviene al amor de Alessandra, la hermana de Fileno, y se conciertan las bodas de éste

con Cintia, al tiempo que todas las demás parejas de fingidos pastores deponen sus recelos y hallan dichosa reconciliación. Una representación escenificada sobre el cauce del río Jarama sirve de regocijo final a la obra.

De la reseña que acabamos de hacer del argumento, se desprende que en *La Cintia*, como en la *Arcadia* de Lope de Vega, el asunto principal es el idilio de una cierta pareja. En la novela del célebre dramaturgo, sin embargo, el proceso es a la inversa. Allí se parte de unos amantes que, por celos, desconfianza y despecho, acaban en la separación y en la desgracia. Gabriel de Corral, por el contrario, prefiere entretenerse en despertar el amor entre un hombre y una mujer, desarrollarlo y llevarlo a feliz término.

Junto a esta pareja central, *La Cintia* presenta otras en las que la parte masculina sufre por celos o por fingida indiferencia de la amada. Ninguno de estos casos tiene especial relevancia en la trama, aunque entre ellos se señalen más los pastores Danteo y Leriano que se exponen al ridículo de los celos. La amada de Leriano es Clarinda, y la de Danteo, Filis, amiga ésta inseparable de Cintia. Hacia el final del libro el autor soluciona en unas cuantas líneas las complicaciones de éstas y otras parejas (pp. 362-363).

La trama de *La Cintia*, también a semejanza de la *Arcadia* de Lope de Vega, tiene su origen, desarrollo y conclusión en el plano del presente. Dentro de esa intriga se intercalan las siguientes "historias": la falsa relación que Fileno hace a Danteo de su vida (pp. 87-107), la historia de Cintia contada por Laurencio (mayordomo de la dama) a Fileno (pp. 204-220 y 237-256) y la historia de Alessandra a Cintia (pp. 310-336); también hay una brevísima historia de Fileno a Cintia (pp. 307-308).

No obstante, estos relatos no cumplen la función estructural que ejercen las "historias" de la *Diana* de Montemayor, las cuales exponen desdichas pasadas de amor que van quedando pendientes de solución en el presente de la trama. *La Cintia*, repetimos, es una urdimbre de acontecimientos presentes, en torno a la pareja Cintia-Fileno. Las historias que en ella hay cumplen el cometido de disipar el enigma que desde el principio envuelve la identidad de los protagonistas.

Entre esas historias llama la atención el hecho de que durante más de veinte páginas, Fileno cuenta a Danteo unas peripecias forjadas por su imaginación. El autor justifica la patraña diciendo que "fingió este suceso por disimular el suyo" (p. 87).

Es decir, Fileno, que se ha presentado en los dominios de Cintia con un nombre supuesto, también tiene empeño en que no se sepa la razón del incidente que le dejó malherido. Esta historia pues, se diferencia de las otras en que no sirve para aclarar, sino para encubrir.

Gran parte del interés de la obra, en realidad, deriva de una serie de hechos ocultados por el autor. Recordemos que Cintia figura con nombre falso en la obra. El engaño se lleva con tanto cuidado que ni siquiera se descubre en el relato del mayordomo: allí el nombre de su señora y los de los demás personajes son supuestos. "... ¿quie[n] es Cintia, y que suceso la retiró a este ameno sitio?" (p. 203), preguntará Fileno. Mientras ella, al borde de oír al galán una confesión de amor, le solicitará: "Yo os ruego cierta de que no lo escusará vuestra cortesía, ni me engañareis, que me digais vuestro nombre y sangre" (p. 307).

Se comprende el secreto sobre estos extremos hasta el último momento, pues en él se basa esta graciosa coincidencia: que ambos jóvenes se han enamorado sin saber que son respectivamente las personas impuestas por sus deudos para matrimonio. Merced al disfraz de nombres, puede también don Pedro llevar a cabo su maquinación para deshacer el compromiso. Esta maniobra podría haber amenazado la felicidad de Fileno y Cintia, pues ésta ha renunciado a contraer matrimonio con don Juan de Toledo (Fileno); pero el autor no está por crearse problemas: hace que don Pedro acepte a Alessandra, y todos dichosos. La evasión de conflictos y el fácil recurso de encubrir identidades restan quilates a *La Cintia de Aranjuez* que, por otra parte, es una pieza novelesca coherente, con una trama ingeniosa y una madurez técnica que se revela en la naturalidad con que progresa el enamoramiento de Cintia y Fileno.

Pero, ¿hasta qué punto es pastoril *La Cintia de Aranjuez*? Del examen que llevamos realizado se debe desprender que ese "jugar a pastores" de los personajes es uno de los rasgos más acusados de la

novela. ¿Podría haber ocurrido todo igual sin ese entretenimiento de unos cortesanos? Indudablemente. Ahora bien, merced a la ficción de la vida pastoril, el autor puede engranar en su intriga, de manera natural, unos pasatiempos que son propios del género. Estamos pensando principalmente en la abundancia de poesías que dicen los personajes, a quienes se supone consumadísimos versificadores, capaces de improvisar metros en cualquier momento.

III

LAS FASES DEL GÉNERO

En relación con el "tema" de la *Diana* (pp. 108-115), creemos haber mostrado con claridad que el entramado argumental de esa novela persigue la ilustración de una moraleja. Las experiencias que sobrevienen a Sireno, Silvano, Selvagia y Diana, nos vienen a enseñar que la pasión amorosa, contra lo que el enamorado cree, es estado pasajero.

Para lograr su demostración, el autor ha tenido que hacer cambiar de sentimientos a los tres primeros personajes en un momento dado de la obra. Esta transformación es repentina y se deriva del arbitrario recurso a la magia de la sabia Felicia. Se evidencia ahí un fallo en la composición lógica de la obra.

Pero hemos de pensar que si Montemayor no se hubiera propuesto alterar las afecciones de sus personajes, el defecto no habría existido. ¿Cómo habría quedado la obra, nos preguntamos? Si examinamos con un poco de atención la disposición de ésta, descubrimos que, hasta un cierto punto, los hechos están plenamente justificados dentro de las circunstancias que los envuelven. Hasta que Felicia pone en práctica sus poderes sobrenaturales puede decirse que la trama es consecuente consigo misma. Las entrecruzadas historias de amor y la visita de sus protagonistas al palacio de la maga no presentan, a nuestra manera de entender, ninguna incongruencia lógica.

Hay que hacer la salvedad, desde luego, que la mediación de Felicia viene anunciada desde más atrás. Es cuando las ninfas, acabada la historia de Felismena, hacen la siguiente proposición por boca de la ninfa Polidora: "—Desamados pastores, si es lícito llamaros el

nombre que a vuestro pesar la fortuna os a puesto, el remedio de vuestro mal está en manos de la discreta Felicia, a la qual dió naturaleza lo que a nosotros a negado" (p. 129).

Si estas palabras marcan ya el cambio de rumbo que va a tomar la novela, la intervención sobrehumana de Felicia, concretamente la administración de su agua prodigiosa, es la adopción de un nuevo sesgo.

Hasta ese momento la *Diana* es principalmente una sucesión de escenas pastoriles, con quejas e historias de amor alternadas. Es decir, algo muy parecido a la *Arcadia* de Sannazaro, con la diferencia de que aquí la narración la dirige un personaje que participa en las escenas, mientras que en la *Diana* es el mismo Montemayor quien lleva la voz cantante.

Esa *Diana* reducida dejaría a los personajes sumidos en la desdicha que proclaman en sus cantos, como le sucede a Sincero en la *Arcadia*. A diferencia de esta obra, por otro lado, la *Diana* quedaría enriquecida con la presencia de pastoras dolientes de amor, que no aparecen en el libro de Sannazaro.

Recordemos también que en la *Arcadia* hay un comienzo de curación milagrosa de amor; nos referimos a la visita que los pastores hacen al sabio Enareto para que cure a Clonico. El episodio se corta antes de rendir un resultado concreto, pero resulta evidente que Montemayor podría haber recogido de Sannazaro la idea de un "curandero" de mal de amor.

Algo de esto hay también en el *Ameto* de Boccaccio, donde Venus y sus ninfas transforman en amor divino el apetito carnal del cazador protagonista. La arbitrariedad del procedimiento es tan grande como en la *Diana* o en la *Arcadia*.

No obstante, el mismo Boccaccio consigue en su *Ninfale Fiesolano* que el amor entre un hombre y una mujer brote, se consume y que, por esa misma consumación, fuerzas que retienen la libertad de la mujer, provoquen un final trágico. Todo este proceso, como vimos en el capítulo correspondiente, aparece desplegado en una línea de evolución consecuente y acorde con las dimensiones de los sentimientos humanos. Este triunfo narrativo que contiene el *Ninfale Fiesolano* no

cabe duda que le coloca en la categoría de precoz y extraordinario ejemplo de novela.

Ahora bien, nótese que la tarea emprendida por Boccaccio en una y otra obra son inversas miradas desde un cierto punto de vista. Lo que se hace en el *Ameto* es desenamorar a un personaje y, por el contrario, lo que el *Ninfale* presenta es la realización de un amor. La *Diana* de Montemayor, a su vez, persigue en parte la ilustración de unos desenamoramientos, lo que la coloca en la línea del *Ameto*, y aun le sigue más de cerca al recurrir al agente sobrenatural para lograr la transformación de sentimientos.

El *Ameto*, por su parte, no es una obra dentro del molde pastoril, sino que en ella este elemento interviene, muy escuetamente, en función decorativa. Llamamos molde pastoril al procedimiento de presentar escenas en las que unos pastores cantan o dialogan. Estas escenas, o églogas, se remontan a Virgilio, y más remotamente a Teócrito.

En Virgilio ya vimos que las églogas eran argumentalmente independientes, mientras que en Sannazaro, todas están ensartadas por la presencia de un narrador. La *Diana* de Montemayor es también una serie de escenas pastoriles, en las que sucesivos pastores cantan quejas de amor y se cuentan sus desventuras en este terreno. La estancia de los personajes en el palacio de Felicia, se sale, desde luego, de este esquema.

El esquema de la égloga, debemos observar ahora, tiene ciertas limitaciones. Si nos fijamos en el arquetipo establecido por Virgilio, notaremos que los elementos fundamentales del género son unos personajes que hablan o cantan en un sitio campestre. La composición puede ser aún más simple si interviene un solo personaje que monologa. En cualquiera de los casos, el transcurso temporal de la égloga oscila entre el intervalo que va desde el amanecer, hasta el anochecer. Una y otra vez hemos visto cómo los pastores salen al campo al romper el día y se recogen al caer el sol. Ese número de horas, considerado incluso al máximo, lo que daría un número aproximado de doce, resulta excesivamente corto para que, normalmente, ocurran cambios de cierta trascendencia, para que se produzca el estallido de algún conflicto. En Virgilio las situaciones planteadas en las diferentes églogas

no sobrepasan el plano de la pura recreación lírica. Usamos "recreación" en oposición a drama o choque de sentimientos, que supone la exposición de una serie de circunstancias conducentes a una crisis, e intrínsecamente, un transcurso temporal.

Las limitaciones propias de la égloga están presentes en la *Arcadia* de Sannazaro, en las églogas primera y tercera de Garcilaso, y en las cuatro églogas de Montemayor. No obstante, en su égloga segunda, Garcilaso resolvió el problema de la inoperancia dramática del género pastoril, añadiéndole una nueva dimensión. Para ello tuvo que prolongar la acción hacia atrás, hacia el pasado; nos dio toda la historia de la desventura de Albanio, contada por él mismo, para dejar al personaje al borde de la salvación o la perdición. Y la intervención del otro protagonista de la historia, de la mujer, precipita el desenlace del conflicto.

La exposición de antecedentes responsables del estado de infelicidad de un pastor, es lo que hizo Sannazaro con su Carino, cuya historia calca literalmente Garcilaso, pero éste dio un paso más que el autor napolitano al desencadenar efectivamente un drama —el género pastoril quedaba así enriquecido.

Que Montemayor asimiló esta enseñanza es evidente desde las primeras líneas de la *Diana*. El conflicto triangular Sireno-Diana-Silvano se presenta allí ya con una inminencia dramática. El "Argumento" es claramente el anuncio de un drama, pues tras reseñar unos acontecimientos pasados, nos pone en situación conflictiva al personaje Sireno, "El qual, viniendo después de un año de ausencia, con gran desseo de ver a su pastora, supo antes que llegasse cómo era ya cassada".

En comparación con la égloga segunda de Garcilaso, claro está, el esquema adquiere aquí la complejidad de su forma triangular: son dos pastores que sufren por una misma pastora.

Luego, lo significativo verdaderamente es que el choque dramático queda aplazado por la intercalación de sucesivas historias de amor ajenas al triángulo originario, con lo que al final de cada relato queda agregado un personaje más a la lista de los que esperan remedio para su mal. Y en ese procedimiento es donde nos parece evidente que radica una original técnica de novelar. El libro se va nutriendo por el

sistema regular de enlazar caso con caso y sembrar de ansiedad el camino que va recorriendo el lector. La eficacia del método se ve en que el autor dispone de un medio que le permite engrosar su obra a voluntad, enriquecerla con diversas variantes del amor incorrespondido y, al mismo tiempo, no sólo mantener, sino acrecentar el interés del lector.

Este es, creemos, el gran descubrimiento de Montemayor dentro del género pastoril. Como todos los grandes descubrimientos resulta fácil de ver en la práctica, siendo esa misma facilidad el mayor enemigo del reconocimiento del mérito.

Ahora bien, el hallazgo plantea al autor una seria exigencia: cada crisis requiere una solución. Y si el dejar éstas pendientes sirve para engolfar cada vez más al lector en la obra, llega un momento en que se impone rendir cuentas, so pena de caer en un fárrago donde la atención se cansa y el interés se pierde.

Montemayor se dio cuenta muy bien de este peligro, y por ello al concluir el Libro segundo de su novela, pone ya en marcha el motor de lo maravilloso, que va a fabricar las soluciones. No obstante, nuestro autor no pudo impedir el irse de la mano con su descubrimiento, y por eso su obra se cierra sin haber encontrado solución para todos los conflictos.

La red de complicaciones que Montemayor teje en su *Diana* nos hace pensar en seguida en la *Historia Etiópica* de Heliodoro. Ya hemos examinado esta obra y hemos observado la abrumadora cantidad de conflictos en los que el autor precipita a sus personajes.

Pero, no obstante, entre las dos novelas hay diferencias notables de base. El autor griego escribió la historia de los amores de una pareja, Teágenes y Cariclea. Montemayor se ocupó de varias parejas. La intriga ideada por el primero va toda encaminada a "salvar", por así decirlo, a dos jóvenes protagonistas de las asechanzas del destino, de un destino adverso. Las vicisitudes que atraviesan las conocemos por referencia directa del autor, según van ocurriendo, o bien por relato de un personaje que se encarga de informarnos sobre los antecedentes del amor que une a la pareja. Bien es verdad que, intercalada en las desventuras de Teágenes y Cariclea, tenemos la historia de Gnemón,

compatriota de aquéllos, pero su caso encuentra solución final relativamente pronto y la fábula prosigue con el complicado asunto de los dos amantes que dan título al libro. Paralelamente, es de notar también, se desarrolla y lleva a conclusión el drama del sabio Calasiris, quien reencuentra a sus dos hijos después de larga separación. Pero esta historia, insitimos, está involucrada en la de Teágenes y Cariclea.

La novela de Heliodoro, en resumen, no es una exposición de diversos conflictos amorosos como lo es la *Diana*. Ni tan siquiera las desgracias de los jóvenes griegos son de la misma naturaleza que las que sufren los pastores de aquélla.

Los protagonistas de la *Historia Etiópica* se ven envueltos en separaciones y cautiverios que ponen en grave peligro su unión; todo, siguiendo un muy estudiado plan que incorpora un cierto número de asombrosas coincidencias.

Los pastores de Montemayor, por el contrario, sufren por celos, por olvido criado en la ausencia, y por amor incorrespondido. Sus desdichas, sus conflictos, brotan del interior de sus corazones. Y son libres en cuanto que el autor les da mano larga para vivir sus penas, de tal manera que éstas gobiernan la trama.

Esta libertad está negada a los protagonistas de Heliodoro. Notemos que el amor de Teágenes y Cariclea es una realidad inmóvil dentro del argumento. No hay vicisitudes sentimentales en las relaciones de la pareja; no es su amor lo que nutre la intriga de la novela, sino los riesgos con que se enfrenta la realización plena de ese amor, en manos de un azar ingeniosamente manipulado por el autor. En este aspecto los personajes de la *Historia Etiópica* son marionetas.

En Boccaccio, en Sannazaro, en Garcilaso y en Bernardim Ribeiro, los conflictos son también de orden sentimental. Los personajes, los principales especialmente, se mueven en las respectivas obras a impulsos de sus inclinaciones. Montemayor ha recogido esa herencia y la ha hecho entrar en juego plenamente en su novela.

En la *Diana*, por otro lado, se abre paso a la intervención de la mujer a una escala desconocida hasta entonces en el género pastoril.⁴¹

⁴¹ Michele Ricciardelli ha señalado que una novedad de la *Diana* de Montemayor respecto a la *Arcadia* de Sannazaro, es la "introducción de la mujer

La visión unilateral que se ocupa tan sólo de los sufrimientos del pastor, achacándolos a la inconstancia de la condición femenina, se deshace aquí. La mujer padece al hombre como éste a aquélla. La amplitud de semejante visión se ve igualmente en las églogas de Montemayor, donde las pastoras, al lado de los pastores, nos entretienen con cantos de amor. Ni Garcilaso, ni Sannazaro, ni antes Virgilio y Boccaccio, dieron entrada a la mujer desamada en sus églogas.

Pongamos atención ahora en la técnica narrativa de la *Historia Etiópica*, para contrastarla con la de la *Diana*. La acción presente se interrumpe en Heliodoro para introducir la historia de los amores de sus protagonistas y, en un caso, para intercalar las desdichas del compañero de prisión, Gnemón. Casi toda la retroacción que hay en la novela, pues, se refiere a las relaciones de Teágenes y Cariclea, contadas por el personaje Calasiris. Si los capítulos que están en boca de éste se colocaran al principio del libro, y con la voz del autor, nos quedaría la historia lineal de aquellos amores. La historia seguiría siendo la misma, pero carente de suspensión: habría perdido gran parte de su efectividad, de su interés, a los ojos del lector.

La *Diana*, por su parte, hace uso repetido de la suspensión. Pero notemos bien, el procedimiento se aplica doblemente. Nos explicaremos. Cuando aparece un personaje desdichado, se interrumpe el curso de sus cuitas para relatarnos los antecedentes; acabada la incursión al pasado parece que habría que desarrollar el conflicto interrumpido, pero no, se vuelve a suspender éste para introducir otro caso.

La proliferación de conflictos en la *Diana* revela una gran madurez novelística respecto a la *Historia Etiópica*. En ésta hay muchos incidentes, pero básicamente un conflicto o problema por resolver, que es el de la unión de la pareja protagonista. El relato del griego Gnemón se refiere, es verdad, a acontecimientos que nada tienen que ver con las vicisitudes de Teágenes y Cariclea; pero a partir de un cierto punto

en el escenario arcádico". Cfr. su artículo, "La novela pastoril española en relación con la *Arcadía* de Sannazaro", *Hispanófila*, XXVIII, pp. 1-7 (la cita es de p. 2), Madrid, 1966. Del mismo autor es también, *Gil Polo, Montemayor e Sannazaro* (publicaciones lingüísticas y literarias del Instituto de Estudios Superiores de Montevideo), 1967. No hemos podido hacernos con este estudio.

el destino de ese personaje se realiza en conjunción con el de los otros dos. En cuanto a Calasiris, sus andanzas están identificadas con las de sus protegidos en todo momento; su historia la conocemos al tiempo que nos cuenta la de aquéllos, y el reencuentro con sus hijos es un incidente dentro de la carrera de peligros con que tropiezan Teágenes y Cariclea.

Para nosotros el esquema de la *Historia Etiópica* es simple y el de la *Diana* es complejo. Montemayor supera el relato de un héroe o pareja de héroes, para presentarnos un panorama de experiencias humanas. Esta fórmula, simultáneamente, es más compleja que toda concepción épica basada en los hechos de un superpersonaje que oscurece a todos los demás. Al decir esto estamos pensando en la novela de caballerías, novela de héroe, y en la picaresca, novela de antihéroe.

Pero no sólo es más ambicioso el libro de Montemayor en la amplitud de su enfoque, sino también en la profundidad de su penetración. Heliodoro trata de la aventura y el movimiento, de la acción externa. Montemayor nos ofrece acción interna o pasión. A este fin va supeditado el uso de procedimientos tales como el relato autobiográfico de los personajes, el uso del monólogo, del diálogo, de las epístolas y de las canciones. Estas últimas, sobre todo, son utilizadas constantemente como instrumento de varias aplicaciones; sirven para evocar acontecimientos pasados, para expresar sentimientos de antes o de ahora, o simplemente para distraer el paso del tiempo; son un adorno y son un utilísimo procedimiento técnico.

La participación plena de la mujer en la intriga pastoril es heredada por Gálvez de Montalvo en su *Pastor de Filida*. El título de su novela nombra precisamente a una pastora. Junto a ella vemos a otras compañeras que se quejan de desengaños, que cantan esperanzas y que, en fin, sienten sus amores en plano de igualdad con los hombres.

Al mismo tiempo Gálvez de Montalvo usó un procedimiento diferente al de Montemayor. Su novela no consiste en una serie de "historias" que finalmente desembocan en un desenlace "presente". En el *Pastor de Filida* todo es "actualidad". Los personajes participan en diversas actividades y, al hilo de ellas, va pasando el tiempo. El tiempo transcurre unas veces morosamente, y otras con rapidez, adaptándose

siempre a las necesidades del argumento. Y hay tiempo "suficiente" porque hay acción. En la *Diana* escasea ésta y por eso aquél es "insuficiente".

Ahora bien, la acción en la novela de Gálvez de Montalvo discurre por cauces preestablecidos dentro del género. Los festejos y celebraciones en que constantemente se hallan participando resultan ser un impedimento para que desarrollen su propia iniciativa. El autor prefirió sacrificar ésta a expensas del montaje sannazariano.

No obstante, el escritor español adulteró el escenario del italiano. Sannazaro eligió la legendaria región de Arcadia para dar asiento a su fantasía bucólica. La irrealidad de su cuento quedaba aún más resaltada con la intromisión de un pastor napolitano, Sincero, que es el encargado de contarnos los sucesos que allí presencia. Se sigue de este planteamiento que Arcadia es aquella región ideal donde viven los pastores forjados por la literatura. Por oposición, Nápoles es allí la realidad ausente, el escenario de las duras y prosaicas obligaciones del vivir cotidiano. Pues bien, Gálvez de Montalvo no tiene inconveniente en concluir con esta separación. El templo de Diana, el templo de Pan, los lugares por donde transitan las ninfas, están en las cercanías del Tajo. Montemayor había ensayado ya esta mezcla, pero no a una escala tan grande como la de Gálvez de Montalvo.

A pesar de esto, las criaturas de *El Pastor de Filida*, al igual que las de la *Arcadia*, figuran desarraigadas de una vida comunitaria normal. La mayoría de los personajes de aquélla viven en "sus cabañas", a semejanza de los de ésta. Las relaciones de mínima célula social, aldea, o las más elementales de familia siquiera, brillan por su ausencia en ambas obras.

Fue Cervantes quien, en su *Galatea*, transplantó los pastores al suelo de la realidad. Con esto queremos decir que en la ribera del Tajo donde tiene lugar la acción, no hay ninfas ni templos paganos, ni personajes con superpoderes para curar el mal de amor.

El experimento es arriesgado, porque la eliminación de tales elementos supone minar los cimientos del escenario en que se desarrolla la quimera pastoril, tal como se había concebido hasta entonces.

Y en efecto, al situar a sus personajes sobre suelo castellano, Cervantes tiene que resolver este problema: ¿qué van a hacer aquéllos aquí? Gálvez de Montalvo, que eligió seguir la fórmula de Sannazaro, no tuvo que habérselas con esa papeleta. Así sus pastoras pueden hasta convertirse en ninfas e irse a habitar los bosques, consagradas a Diana. El autor de *La Galatea*, por el contrario, renuncia terminantemente a ese tipo de recursos.

Claro que aún le quedan otros procedimientos básicos del género para dar ocupación a sus pastores, y de ellos hará uso intensivo. Nos referimos a las canciones, disputas, historias y festejos.

Pero todos estos vehículos de expresión se convierten en meros adornos si no están encajados en un quehacer de los personajes. Afortunadamente *La Galatea* cuenta con ese quehacer en su argumento. Sus pastores, en consonancia con su profesión, están en constante movimiento desde su aldea a sus campos y viceversa. Los acontecimientos y encuentros ocurren en los extremos de esos desplazamientos o durante ellos. Muy novedoso es que ocurran cosas en la aldea, donde se ve el vecindario en general tomando parte en fiestas; ahí hay ya un principio de vida social, cuya ausencia se nota en Sannazaro, Montemayor, Gil Polo y Gálvez de Montalvo.

Ahora bien, la vida cotidiana de esa aldea no la vemos en absoluto; sus habitantes interesan en tanto que participantes en diversiones pastoriles muy refinadas. Lo cual nos hace caer en la cuenta de que Cervantes sitúa su intriga en el mundo real sí, pero usando personajes sacados del quimérico mundo sannazariano; personajes que aun fuera ya de su ambiente mítico, no terminan de integrarse en el mundo de cada día.

Por otro lado, Cervantes, que tuvo el acierto y el mérito de crear ese escenario andante (campo-aldea-campo) para su fábula, crea simultáneamente una prisión para sus personajes, quienes quedan siempre supeditados al movimiento rítmico del "grupo". La actividad de los pastores es "impuesta" por la trama; o sea, en el fondo, lo que le pasaba a Sannazaro con el aparato que el autor español desechó.

En *La Galatea* hay un grupo de pastores y otro de pastoras que actúan independiente o conjuntamente, pero sobresale el hecho de

que ninguno de los personajes incluidos en uno u otro lado son sujetos activos de conflicto. Su papel principal en la trama es servir de auditorio de desdichas ajenas, o de testigos de encuentros y lances sorprendentes, casi siempre a cargo de forasteros, quienes por obra del azar aparecen en el lugar. Las peripecias y los enredos se ensartan unos a otros en ristra; hay desventuras, lágrimas, quejas y escenas violentas. La superpoblación de estos elementos, con el consiguiente estupor e intriga en el ánimo del lector, parece ser el fin de la obra. No importa la suerte del amor de tal personaje, sino los efectos inesperados y las complicaciones que pueden derivarse de la desventura de éste. Por eso la acción no va encaminada desde el principio a procurar soluciones o desenlaces; y así quedan tantos hilos sin atar al final. "Propone algo, y no concluye nada", dice el cura del *Quijote* refiriéndose a *La Galatea*.

Sobresale especialmente que Galatea, que da título a la novela, no figure en la trama como mujer enamorada, ni siquiera como carácter soberbio o desdenoso. Sus sentimientos hacia sus rendidos Elicio y Erastro son tibios. Así no hay tensión dramática en estas relaciones, cuyo desenlace, improvisado al final de la intriga, quedará también sin completar.

Por contraste con Cervantes, Lope de Vega vuelve a situar los pastores en Arcadia; lo cual, expresado literalmente, denuncia un retroceso en el recorrido del género novela hacia una temática realista. Pero si examinamos con atención el escenario de Lope de Vega observaremos que, como en *La Galatea*, los pastores viven en comunidad, son habitantes de una aldea, donde mantienen relaciones de vecindad. Tras el exotismo de la toponimia manejada por nuestro autor, se palpa el uso de una vida cotidiana, distinta de la estilizada existencia contenida en la *Arcadia* de Sannazaro.

Lope de Vega, sin embargo, hace uso abundante de recursos del género: disputas, canciones, poesías, festejos y hasta la intervención de una maga al final, Polinesta, bajo cuya guía Anfriso, el protagonista, visitará el templo del desengaño, donde su amor por Belisarda quedará trocado en acendrado amor por las letras.

Pero lo notable es que, unas veces en consonancia con esa maquinaria, otras veces al margen de ella, el novelista se las arregla para

desarrollar una intriga en la que, unos cuantos personajes principales, se salen de la estricta ocupación pastoril de cantar y suspirar. Vemos a un Olimpio que sigue a Belisarda a las sierras de Cilene con el propósito de conquistarla; a Anfriso que, perdidamente celoso, hace violencia a sus verdaderos sentimientos enamorando a Anarda para atormentar a Belisarda; mientras ésta, humillada por el agravio de Anfriso, destroza para siempre la felicidad de ambos casándose con Salicio, al que no quiere.

En todos estos casos tenemos el libro albedrío ejerciendo sus impulsos; los personajes se han soltado de las ligaduras del género pastoril para hacerse responsables de sus actos. Esto es lo que, a nuestro entender, confiere a la *Arcadia* de Lope de Vega, categoría de novela moderna.

Ahora bien, la tramoya pastoril no se derrumba ahí. Da muestras de tenaz consistencia en sucesivas novelas que la explotan. En 1629, treinta y un años después de publicarse la *Arcadia* de Lope de Vega, aparece la *Cintia de Aranjuez* de Gabriel de Corral, ingeniosa farsa novelesca, habilísimamente ejecutada. Aquí lo pastoril queda reducido a la condición de juego de unos elegantes cortesanos. Lo único que pertenece genuinamente al género son las poesías y canciones, con lo cual venimos a descubrir cuál es el elemento más vital en la estructura de la novela pastoril: la mezcla de prosa y verso. Se comprende que este tipo de ficción tentara a escritores que cultivaban las dos facetas, sobre todo en una época en que aún no había surgido el novelista como oficio especializado.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Cortés, Narciso, "Sobre Montemayor" y "La Diana", *Boletín de la Real Academia Española*, XVII, pp. 353-362, 1930.
- Arce, Joaquín, "Una evidente errata advertida en la *Diana* de Montemayor (Notas sobre la sextina)", *Revista de Filología Española*, L, pp. 287-292, 1967.
- Atkinson, W., "Studies in Literary Decadence. III. The Pastoral Novel", en *Bulletin of Hispanic Studies*, IV, pp. 117-126, 1927.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Madrid, 1959.
- Bayo, J. Marcial, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento*, Madrid, 1959.
- Benítez Claros, R., "Sobre la novela pastoril española", en *Visión de la literatura española*, pp. 99-116, Madrid, 1963.
- Boccaccio Giovanni, *L'Ameto o Commedia delle Ninfe Fiorentine*, edición de Nicola Bruscoli, "Scrittori d'Italia", Bari, 1940.
- , *Il Ninfale Fiesolano*, edición de Vincenzo Pernicone, "Scrittori d'Italia". Bari, 1937.
- Carrara, Enrico, *La Poesía Pastorale*, Milán, 1904.
- Castro, Américo, "Los prólogos al "Quijote", en *Hacia Cervantes*, pp. 262-301, Madrid, 1967. Publicado anteriormente en la *Revista de Filología Hispánica*, Buenos Aires, 1941.
- , *El pensamiento de Cervantes*, cap. IV, Madrid, 1925.
- Cervantes, Miguel de, *La Galatea*, edición de R. Schevill y Adolfo Bonilla, 2 vols., en *Obras Completas* de Cervantes, Madrid, 1914.
- , *La Galatea*, prólogo y notas de Juan Bautista Avalle-Arce, 2 vols., "Clásicos Castellanos", Madrid, 1961.
- Corral, Gabriel de, *La Cintia de Aranjuez*, edición de Joaquín de Entrambasaguas, "Biblioteca de antiguos libros hispánicos", CSIC, Madrid, 1945.
- Correa, Gustavo, "El templo de Diana en la novela de Montemayor", *Thesaurus*, XVI, pp. 59-76, 1961.
- Corti, Maria, "Il Codice bucolico e l'"Arcadia" di Jacobo Sannazaro", en *Strumenti Critici*, núm. 6, pp. 141-167, 1968. Recogido después en *Metodi e fantasmi*, Feltrinelli, pp. 281-305, Milán, 1969.
- Cossío, José M.^a de, "Fábulas Mitológicas en el género pastoril", en *Fábulas Mitológicas en España*, pp. 202-219, Madrid, 1952.
- Crawford, J. P. Wickersham, *The Spanish Pastoral Drama*, Filadelfia, 1915.

- Darst, David H., "Renaissance Platonism and the Spanish Pastoral Novel", *Hispania*, LIII, 3, p. 384-392, 1969.
- Davis, Walter R. y Lanham, Richard A., *Sydney's Arcadia*, New Haven and London, Yale University Press, 1965.
- Fitzmaurice-Kelly, J., "The Bibliography of the *Diana Enamorada*, *Revue Hispanique*, II, pp. 304-311, 1895.
- Fucilla, Joseph G., *Relaciones Hispanoitalianas*, pp. 63-99, CSIC, Madrid, 1953.
- Gallego Morell, Antonio, *Bernardim Ribeiro y su novela "Menina e Moça"*, CSIC, Madrid, 1960.
- Gálvez de Montalvo, Luis, *El Pastor de Filida*, 6.ª edición de Juan Antonio Mayáns y Siscar, Valencia, 1792.
- , *El Pastor de Filida*, NBAAEE, edición de Marcelino Menéndez Pelayo, tomo II, 2.ª parte, Madrid, 1931.
- Garcilaso de la Vega, *Obras*, edición, introducción y notas de T. Navarro Tomás, "Clásicos Castellanos", Madrid, 1966.
- Genouy, Hector, *L'Arcadia de Sidney dans ses rapports avec L'"Arcadia" de Samnazar et la "Diana" de Montemayor*, Paris, 1928.
- Gerhardt, Mia I., *La pastorale. Essai d'analyse littéraire*, Assen, 1950.
- Gil Polo, Gaspar, *Diana Enamorada*, prólogo, edición y notas de Rafael Ferreres, "Clásicos Castellanos", Madrid, 1962.
- Gregg, Walter W., *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*, cap. I, Londres, 1906.
- Heliodoro, *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, edición y prólogo de Francisco López Estrada, Real Academia Española, "Biblioteca selecta de clásicos españoles", Madrid, 1954.
- Herculano de Carvalho, José G., "A influência italiana em Bernardim Ribeiro", pp. 121-133 de *Miscelânea de estudos em honra do Prof. Hernâni Cidade*. Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1957.
- Lapesa, Rafael, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, 1948.
- López Estrada, Francisco, *Estudio crítico de La "Galatea" de Cervantes*. La Laguna de Tenerife, 1948.
- , "Sobre *La Galatea* de Cervantes", en *Homenaje a Cervantes*, edición de Francisco Sánchez Castañer, pp. 228-233 de la edición en volumen único, Valencia, 1950.
- Lowe, Jennifer, "The *cuestión de amor* and the structure of Cervantes' *Galatea*", en *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIII, pp. 98-108.
- Magendie, Maurice, *Le roman français au XVII^e siècle, de l'"Astrée" au "Grand Cyrus"*, pp. 96-117, Paris, 1932.
- Marsans, Jules, *La Pastorale Dramatique en France*, pp. 107-130, Paris, 1905.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, "La novela pastoril", cap. VIII de *Orígenes de la novela*, II, Edición Nacional, CSIC, Santander, 1943.
- Montemayor, Jorge de, *El Cancionero del poeta George de Montemayor*, edición y prólogo de Ángel González Palencia, Madrid, 1932.
- , *Los siete libros de la Diana*, prólogo, edición y notas de Francisco López Estrada, "Clásicos Castellanos", Madrid, 1962.

- Montemayor, Jorge de, *Los siete libros de la Diana*, edición, prólogo y notas de Enrique Moreno Báez, Real Academia Española, "Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles", Madrid, 1955.
- Osuna, Rafael, "La crítica y la erudición del siglo XX ante *La Galatea* de Cervantes", en *The Romanic Review*, LIV, pp. 241-251, 1963.
- Pompeati, Arturo, *Letteratura Italiana*, vol. I, pp. 590-659, Turín, 1944.
- Prieto, Antonio, "La sextina provenzal y su valor como elemento estructural en la novela pastoril española", en *Prohemio*, I, 1, 1970.
- Purcell, H. D., "The Date of First Publication of Montemayor's *Diana*", *Hispanic Review*, XXXV, pp. 364-365, 1967.
- Rennert, Hugo A., *The Spanish Pastoral Romances*, Filadelfia, 1912.
- Ribeiro, Bernardim, *Historia de Menina e Moça*, edición de Dorothea E. Grokenberger, Lisboa, 1947.
- Ricciardelli, Michele, "La novela pastoril española en relación con la Arcadia de Sannazaro", *Hispanófila*, XXVIII, pp. 1-7, 1966.
- Rodríguez Marín, Francisco, *La "Fílida" de Gálvez de Montalvo*, Madrid, 1927.
- Salgado Júnior, Antonio, *A "Menina e Moça" e o romance sentimental no Renascimento*, Aveiro, 1940.
- Sannazaro, Jacobo, *La Arcadia*, edición facsímil de la versión española de 1547 (Toledo), con introducción y notas de Francisco López Estrada, Cieza, 1966.
- , *L'Arcadia*, edición y notas de M. Scherillo, Torino, 1888.
- , *L'Arcadia*, edición de Enrico Carrara, "Classici Italiani", Torino, 1948.
- , *L'Arcadia*, en el vol. *Opere Volgari*, edición de Alfredo Mauro, "Scrittori d'Italia", Bari, 1961.
- Schevill, Rodolfo, "Studies in Cervantes: I. Persiles y Segismunda. II. The Question of Heliodorus", en *Modern Philology*, pp. 677-704, IV, 1907.
- Schönherr, Georg Johann, *Jorge de Montemayor und sein Schäferroman, Die "Siete Libros de la Diana"*, Halle, 1886.
- Solé-Leris, A., "The Theory of Love in the two Dianas: a contrast", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVI, pp. 65-79, 1959.
- Tamayo, Antonio, "Los pastores de Cervantes", en *Revista de Filología Española*, XXXII, pp. 383-406, 1948.
- Torraca, F., "Gli imitatori stranieri di J. Sannazaro", en *Scritti Vari*, Milán, 1928.
- Vega, Lope de, *Arcadia*, edición de Joaquín de Entrambasaguas, en *Obras Completas de Lope de Vega*, tomo I, obras no dramáticas-I, CSIC, Madrid, 1965.
- Virgilio, *Églogas*. Edición de Antonio Tovar. 2.^a ed. rev. Madrid, 1951.
- Virgilio, *Bucoliques*, texto y traducción al francés de E. de Saint-Denis, "Les Belles Lettres", Paris, 1967.
- , *Églogas. Geórgicas*, "Austral", Buenos Aires, 1961.
- Wardropper, B. W., "The *Diana* de Montemayor: Revaluation and Interpretation", *Studies in Philology*, XLVIII, pp. 126-144, 1951.

Wellington, Marie A. Z., "Sannazaro's Influence on the Spanish Pastoral Novel", tesis doctoral de Northwestern University, EE. UU., 1951.

Ynduráin, Francisco, "Relección de *La Galatea*", en *Relección de Clásicos*, pp. 61-73, Madrid, 1969.

ÍNDICE

	<i>Págs.</i>
PREFACIO	7-9
I. GENEALOGÍA DE LA DIANA	
Introducción	11-15
Las Églogas de Virgilio	16-19
El <i>Ameto</i>	20-27
El <i>Ninfale Fiesolano</i>	28-33
La <i>Arcadia</i> de Sannazaro	34-48
Las Églogas de Garcilaso	49-58
Las Églogas de Montemayor	59-64
<i>Menina e Moça</i>	65-74
La <i>Historia Etiópica</i>	75-79
La <i>Diana</i> de Montemayor	80-
1. <i>La forma</i>	80-93
2. <i>Recursos dramáticos</i>	94-96
3. <i>El tiempo</i>	97-102
4. <i>El tema</i>	103-115
II. DIVERSAS SUCESORAS DE LA DIANA	
Introducción	117-118
La <i>Diana enamorada</i>	119-121
El <i>pastor de Filida</i>	122-126
La <i>Galatea</i>	127-140
La <i>Arcadia</i> de Lope de Vega	141-148
La <i>Cintia de Aranjuez</i>	149-154
III. LAS FASES DEL GÉNERO	
	155-166
BIBLIOGRAFÍA	167-170

SE ACABÓ DE IMPRIMIR ESTE LIBRO EL
DÍA 24 DE ENERO DE 1972, EN LOS TA-
LLERES DE ARTES GRÁFICAS SOLER, S. A.,
DE VALENCIA, ESPAÑA