Voz y Letra

REVISTA
DE
FILOLOGÍA

ARCO/LIBROS, S.L.

BUCOLISMO Y TEATRALIDAD CORTESANA BAJO EL REINADO DE FELIPE II*

Teresa Ferrer Valls
Universitat de València

Durante el reinado de Felipe II se producen avances fundamentales para la evolución del arte dramático. Es cierto que la producción de las grandes obras, esas que todos reconocemos como el patrimonio de nuestro teatro clásico que se proyectó hacia Europa, no se concentran durante el reinado de Felipe II. Pero también es cierto que en la época de este monarca se produce un salto cualitativo enorme en lo que se refiere a los requisitos necesarios para el desarrollo del teatro moderno: se afianzan las primeras compañías de actores profesionales, se produce una ampliación importante de público, surgen los primeros edificios comerciales y de funcionamiento regular, los corrales, con una gestión peculiar, vinculada a las cofradías de caridad, que convierten así la actividad teatral en un modo de autofinanciación, al ceder en principio los patios de sus Hospitales para las representaciones, y construir después edificios de nueva planta, que tienden a mantener la estructura arquitectónica del corral. Los corrales de la Cruz y del Príncipe en Madrid, la casa de la Olivera en Valencia, o los de Don Juan y Doña Elvira en Sevilla, son algunos de los primeros teatros públicos. Entre los primeros actores que ejercieron su labor ya en este nuevo marco se pueden mencionar los nombres de Alonso de Cisneros, Gaspar de Porres y Nicolás de los Ríos. Las filas de las compañías españolas se ven engrosadas en esas fechas por la llegada de actores y directores de compañías italianos como Ganassa.

Existen ciudades que se constituyen en importantes centros dramáticos: Madrid, Sevilla, Valencia... Se afianzan géneros: el auto sacramental, impulsado por la importancia que la Contrarreforma da al misterio eucarístico, madura bajo el reinado de este monarca; los pasos, como piezas cómicas breves, ya adquieren en manos de Lope de Rueda (†1565) la autonomía apropiada, que conduciría al nacimiento del entremés barroco. La década

* El presente trabajo ha sido publicado anteriormente en las actas del Congreso *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica,* dirigido por J. Martínez Millán, 5 vols., t. IV coordinado por V. Pinto Crespo, Madrid, Editorial Parteluz, 1998, págs. 133-43, con gran número de errores ajenos a mi voluntad, lo que me ha inducido a volver a publicarlo en su estado original.

de 1580 ofrece el interés de una apuesta clara de un grupo de dramaturgos por un tipo de teatro trágico, de contenido moral, que usa recursos de la dramaturgia senequista, con mayor o menor énfasis en las escenas truculentas, y que revela una relativa despreocupación por los cánones aristotélicos, por lo que se ha visto en el conjunto de esta producción una vía de apertura que contribuiría al nacimiento de la comedia barroca. Es la que se conoce como generación de los trágicos, en cuya órbita comienza su actividad como dramaturgo Cervantes. No hay que perder de vista la influencia que en la formación de estos autores pudo tener una práctica teatral de raíz culta y académica, que adquiere relieve en este período, y tiene su lugar en las universidades y colegios de jesuitas. Valencia es, por otro lado, en la segunda mitad del siglo XVI un importante centro dramático, que ejerce un gran poder de atracción sobre actores y compañías. Hoy en día ha quedado establecido el papel fundamental que en la evolución hacia la fórmula de comedia barroca tuvo el denominado grupo dramático valenciano. De entre los autores más veteranos del grupo destaca Francisco Agustín Tárrega (1553 o 1555-1602), evocado encomiásticamente por autores como Lope de Vega y Cervantes. En su producción encontramos muestras ya de la tendencia hacia el cultivo de géneros de tanto éxito en el XVII como el de la comedia de santos, el drama histórico o la comedia urbana barroca. Hoy en día se subraya la influencia que el teatro valenciano pudo ejercer sobre el joven Lope, que en 1589 llega a la ciudad de Valencia desterrado de la corte, cuando todavía no ha alcanzado la gloria como dramaturgo. Desde la perspectiva del arte dramático, la época de Felipe II es una época de gran experimentación. Las diferentes prácticas escénicas (populista, erudita, cortesana) confluirán en la primera etapa de la comedia barroca, que cristaliza en los últimos años del reinado del monarca. Si como señalé antes, no abundan en el período del reinado de Felipe II las grandes obras, o mejor dicho las obras que todavía hoy pueden apelar a un tipo de sensibilidad no exclusivamente especializada, el avance en cuanto a las condiciones de infraestructura teatral es enorme. En el XVII el teatro será ya, gracias a ello, un hecho cultural plenamente regulado, reglamentado y maduro.

Dentro de este panorama, que a grandes rasgos acabo de describir, me interesa centrarme en un aspecto concreto. El auge de la moda bucólica entre determinados círculos de la corte de Felipe II y su influencia sobre la teatralidad cortesana, tradicionalmente bastante minusvalorada entre la crítica[1].

[1] Para una revisión de la tesis sobre la falta de interés por el espectáculo teatral en las cortes de Felipe II y Felipe III, véase T. Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books-IVEI, 1991 y *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1993.

Es sabido que el bucolismo invade la literatura del Renacimiento. En la primera mitad del siglo XVI afecta a la lírica y al teatro. Recordemos las figuras señeras de Garcilaso y Juan del Encina. Es un hecho sólidamente establecido en los estudios sobre la historia teatral del Renacimiento en España la importancia que la dramaturgia pastoril adquiere en la primera mitad del siglo XVI. Tanto en la vertiente rústica, de pastores cómicos y groseros, como en la vertiente culta clasicista e italianizante, la del pastor sofisticado que sirve de máscara a los anhelos estéticos del cortesano, las églogas llenaron una buena parte del espacio dramático en la España de esa primera mitad de siglo. La teatralidad pastoril, en lo que se refiere a su manifestación en forma de églogas tiende a agotarse en la década de 1530, aunque la temática pastoril perviva en el panorama teatral de la segunda mitad del siglo XVI bajo otras formas espectaculares y su influencia sea decisiva en la génesis de la comedia pastoril y mitológica barrocas[2].

A pesar del agotamiento de las églogas, género que en su origen aparece muy vinculado a las condiciones de producción cortesana, el interés por el bucolismo no sólo no desaparece entre el público cortesano, sino que se incrementa bajo el reinado de Felipe II. Es evidente el atractivo que presentaba la utopía pastoril para un público cortesano. No deja de ser significativo que la Europa renacentista, que acoge y difunde el modelo de cortesano que cristaliza en la obra de Baltasar Catiglione, sea la misma que se deja seducir por la mitología pastoril, por la utopía de una vida natural, al margen de la civilización urbana. Y es que la revitalización del mito bucólico en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento está en buena medida vinculada al surgimiento de una sociedad cortesana. Ya Huizinga, al abordar en su clásico estudio la vida aristocrática de la corte de Borgoña en la última Edad Media, y el embellecimiento de esa vida a través de las formas del ideal caballeresco, se refería al tema bucólico como uno de los modos aptos para expresar la nostalgia de una vida más bella, apuntando hacia la mezcla ocasional de las esferas de la fantasía idílica y del romanticismo caballeresco, particularmente en las fiestas de corte[3].

También Norbert Elias, al analizar las pautas de comportamiento de la sociedad cortesana francesa de la época de Luis XIV, prestó especial atención al arraigo de la moda bucólica y, retrotrayéndose a la etapa anterior, dedicó una parte importante de su estudio al análisis de una novela pastoril, *L'Astrée* de Honoré d'Urfé, y de sus implicaciones con la sociedad y la mentalidad cor-

[2] Sobre la pervivencia de la temática pastoril en el panorama teatral de la segunda mitad del XVI, he tratado en «La comedia pastoril en la segunda mitad del siglo XVI», *Journal of Hispanic Research*, 3 (1994-95), 147-65

[3] *El Otoño de la edad Media. Estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, Madrid, Revista de Occidente, 7ª ed., esp. cap. X, págs. 198-211.

tesana de la época de Enrique IV[4]. La utopía bucólica, que se proyectó desde la Italia renacentista hacia Europa –y en cuya difusión tuvo tanto que ver *L'Arcadia* de Sannazaro, que surgió, no hay que olvidarlo, vinculada al ambiente cortesano y literario del Nápoles de fines del siglo XV–, se convertiría en un ideal de gran porvenir y de especial atractivo para el cortesano. Si el éxito de los ideales caballerescos que difunde la literatura de caballerías se puede relacionar con la nostalgia de una vida heroica y guerrera, cuando ya la nobleza ha abandonado su función bélica y comienza su proceso de cortesanización, el éxito de la utopía arcádica entre las élites cortesanas puede relacionarse con ese mismo proceso de cortesanización de la aristocracia, de alejamiento de los orígenes rurales y de concentración en torno a los nuevos centros de poder que configuran las cortes del XVI y del XVII. Surge una nueva sensibilidad hacia la naturaleza, un sentimiento de añoranza de la vida en contacto con la naturaleza como algo perdido, que se expresa a través de tópicos como el del «menosprecio de corte y alabanza de aldea».

La naturaleza y la vida pastoril, ejemplificada a través del mito de la Edad de Oro, inspirado en fuentes clásicas y bíblicas, simbolizan la utopía de una vida en libertad, de una inocencia perdida en un lugar del pasado en el que, retomando el discurso de don Quijote, se «ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío [...]. Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia». La Naturaleza proveía los frutos necesarios y el amor se expresaba simplemente «sin buscar artificioso rodeo de palabras [...] No había la fraude, el engaño ni la malicia mezcládose con la verdad y llaneza»[5]. Frente a ella, la vida cortesana aparecía constreñida por imperativos sociales, políticos, jerárquicos. Por eso, en *La Diana* de Montemayor, una obra gestada al calor del ambiente de la corte de Felipe II, no sorprende encontrar esa censura de la corte y del cortesano en favor del elogio de la vida libre pastoril en boca precisamente del narrador:

> No se metía el pastor en la consideración de los malos o buenos sucesos de fortuna, ni en la mudanza y variación de los tiempos, no le pasaba por el pensamiento la diligencia y codicias del ambicioso cortesano, ni la confianza y presumpción de la dama celebrada por sólo el voto y parecer de sus apasionados; tampoco le daba pena la hinchazón y descuido del orgulloso privado; en el campo se crió, en el campo apacentaba su ganado, y así no salían del campo sus pensamientos, hasta que el crudo amor tomó aquella posesión de su libertad[6].

[4] Véase N. Elias, *La sociedad cortesana,* Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993 (1ª ed. en alemán 1969), esp. págs. 325-50.

[5] Cito por la ed. de J. J. Allen, *Don Quijote de la Mancha,* Madrid, Cátedra, 1989, 11ª ed., 2 vols., I, págs. 169-70.

[6] Contamos con dos ediciones recientes, con buenas introducciones: Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana,* ed. de A. Rallo, Madrid, Cátedra, 1991, y *Los siete libros de la Diana,* ed.

En el proceso de cortesanización del noble, que es atraído a la corte dispensadora de beneficios y mercedes, el romanticismo bucólico, como destacó Elias, pone de manifiesto la nostalgia de los nobles y sus damas por una vida campestre, embellecida por el espejismo de la lejanía. Por supuesto se trata de un sofisticado juego. No hay un deseo efectivo de regreso al entorno rural, y mucho menos tal y como era en la realidad. Los destierros de los nobles de la corte a los señoríos rurales, una medida habitual de castigo que dispensaba el monarca, eran sentidos por la nobleza como una verdadera tragedia familiar que los alejaba del centro de poder. Por poner un ejemplo de calado literario, la correspondencia de Luis Fernández de Córdoba, duque de Sessa, con su protegido Lope de Vega, refleja en más de una ocasión la angustia con la que podía llegar a vivir un cortesano una situación de destierro de la corte o de disfavor del rey y de sus favoritos[7].

La vía bucólica o la del heroísmo caballeresco resultaban ambas aptas para la expresión de la nostalgia de un paraíso perdido: bien fuese el de un mundo feudal idealizado, o el de una vida en contacto con la naturaleza, en libertad y armonía, sin las presiones impuestas por la sociedad. Hay que recordar que antes de la aparición de la primera novela pastoril española, no es raro encontrar el tema bucólico como motivo episódico en algunas novelas de caballerías[8]. Bien sabía don Quijote que ambos eran dos caminos para entregarse al ideal cuando, obligado a un retiro forzoso por parte del Caballero de la Blanca Luna, trazaba planes para convertirse en pastor, el pastor Quijotiz (II, cap. 67).

Una utopía y otra no estaban reñidas sino que podían llegar a aparecer como compatibles e incluso complementarias en la mentalidad cortesana. Por ello no es de extrañar que la materia caballeresca, junto con la mitológica pastoril continúen siendo las fuentes de las que se nutrirán muchas fiestas y comedias cortesanas barrocas[9].

El bucolismo invade las diferentes manifestaciones de la cultura cortesana de la época de Felipe II. Tanto en el terreno de la lírica como de la narrativa y el teatro se puede perseguir esa moda literaria en el círculo cor-

---

prólogo y notas de J. Montero con un estudio preliminar de J. B. Avalle-Arce, Barcelona, Crítica, 1996. En la primera la cita se encuentra en pág. 111, en la segunda en pág. 41.

[7] El epistolario completo se puede consultar en la edición preparada por A. González de Amezúa, *Epistolario de Lope de Vega,* Madrid, RAE, 1935-43, 4 vols. Véanse también en mi libro *Nobleza y espectáculo teatral, op. cit.,* esp. págs. 79-93, las complicadas relaciones respecto al poder mantenidas por don Francisco de Aragón, conde de Luna, en su desesperado intento por recuperar para sí mismo el título de duque de Villahermosa, y el sentimiento de angustioso alejamiento respecto a la órbita del monarca y de la corte que traducen sus escritos.

[8] Véase J. B. Avalle-Arce, *La novela pastoril española,* Madrid, Itsmo, 1975, 2ª ed., págs. 37-42.

[9] Para un análisis de algunas de estas comedias, bien de temática caballeresca bien de inspiración mitológico-pastoril, producidas en la corte de Felipe III, véase mi libro cit., *La práctica escénica cortesana...,* esp. págs. 143-96.

tesano reunido en torno a la reina Isabel de Valois, segunda mujer de Felipe II, la princesa Juana, hija de Carlos V que, casada con el príncipe Juan de Portugal, regresó a la corte de su hermano al quedar viuda en 1554, y de la emperatriz María de Austria, hija de Carlos V, casada con el emperador Maximiliano en 1548. Sus bodas en Valladolid se celebraron con una representación de *I suppositi* de Ariosto, de la que se hizo eco Calvete de Estrella[10]. Al subir al trono su marido Maximiliano II en 1551 salió de España, y regresó, ya viuda, a fines de 1581, instalándose en el Convento de las Descalzas Reales de Madrid, donde murió en 1603[11].

Quizá la manifestación más interesante y perfecta de ese bucolismo de corte sean *Los siete libros* de *Diana* de Jorge de Montemayor, publicada por primera vez en Valencia probablemente en 1558 o 1559, y considerada la primera novela pastoril española. Gozó de gran éxito durante el reinado de Felipe II (en treinta años aparecieron más de veinte ediciones en castellano), y tuvo continuadores desde muy pronto (la *Diana* de Alonso Pérez data de 1563, la de Gil Polo de 1564). Fue imitada dentro y fuera de España, y su influencia se propagó a otras cortes europeas de configuración y gustos similares. Se tradujo al francés en 1578 y al inglés en 1583 (aunque no se publicó esta traducción hasta 1598). *L'Astrée,* mencionada antes, se inspiró en el camino abierto por *La Diana*[12]. *La Diana* es una obra de corte, una «pastorale de cour», en acertada definición de J. Subirats[13], creada de acuerdo con los gustos y las inquietudes ideológicas y estéticas de una élite cortesana. Menéndez y Pelayo, cuyo juicio respecto a la narrativa pastoril no era precisamente favorable, apreciaba el interés testimonial de esta obra y otras similares: «nos hace entrever el mundo elegante del Renacimiento y nos transporta en imaginación a fiestas y saraos, a sus competencias de amor y celos»[14]. Por otro lado, como escritor Jorge de Montemayor evoca el caso

[10] Juan Christóval Calvete de Estrella, *El felicíssimo viaje de el mui alto y muy poderoso príncipe don Phelipe [...] desde España a sus tierras de la Baja Alemania,* Amberes, Martín Nucio, 1552, f. 2 v.

[11] Véase sobre el viaje de regreso de la emperatriz R. Menéndez Pidal (dir.), *Historia de España, XXII. Historia de España en tiempos de Felipe II,* t. II, Madrid, Espasa-Calpe, 4ª ed., 1981, págs. 307-17.

[12] Véase M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela,* t. II, en *Obras completas,* XIV, Madrid, CSIC, 1961, págs. 262-65 y 278-87; F. López Estrada (ed.), Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana,* Madrid, Espasa-Calpe, 1954, 2ª ed., cap. IV de la Introducción, págs. LXXXVII-C, en que se da cuenta de las ediciones en español de la Diana y de las traducciones. Sobre su difusión fuera de España contamos ahora con un estudio completo de E. Fosalba. *La Diana en Europa: ediciones, traducciones e influencias,* Bellaterra (Barcelona), Seminari de Filologia i d'Informàtica, Departament de Filologia Espanyola, Universitat Autònoma de Barcelona, 1994. Para un panorama amplio de la novela pastoril española véase el libro cit. de J. B. Avalle-Arce.

[13] «La *Diane* de Montemayor, roman à clef», en *Etudes Ibériques et Latino-Américaines. IVe. Congrès des Hispanistes français (Poitiers, 18-20 Mars 1967),* Paris, Presses Universitaires de France, 1968, págs. 105-118, pág. 118.

[14] *Op. cit.,* pág. 270.

de algunos dramaturgos que a fines del XV y principios del XVI, como Juan del Encina o Torres Naharro, desarrollan su actividad como entretenedores de palacio bajo el amparo de la nobleza. Parece que llegó a España con el séquito de la princesa María de Portugal, primera mujer de Felipe II, en 1543. Hacia 1548 estaba al servicio de María de Austria, la hija de Carlos V, oficialmente como cantor contrabajo de su capilla, y desde 1549 a 1552 al servicio de la princesa Juana, también como cantor. Al casarse doña Juana con el príncipe Juan de Portugal, a fines de 1552, Montemayor la acompañó con el cargo de aposentador a Portugal, y con ella regresaría a la corte española, al enviudar doña Juana en 1554[15]. Su *Exposición moral sobre el Psalmo* LXXXVI (Alcalá de Henares, 1548) la dedicó a la infanta María, y la primera edición de *Las Obras* (Amberes, 1554) a la princesa Juana y a su marido[16]. J. Subirats sugirió que pudo acompañar al príncipe Felipe en su viaje a los Países Bajos entre 1548 y 1549, y que el libro IV de *La Diana* podría ser una transposición literaria de las fiestas ofrecidas en Binche, en agosto de 1549, al príncipe por su tía María de Hungría[17]. Se ha apuntado, aunque también sin pruebas concluyentes, su posible participación en el viaje del príncipe a Inglaterra en 1554 para tratar de su alianza matrimonial con María Tudor[18]. Escribió tres autos religiosos que fueron representados ante el príncipe Felipe, probablemente, según supone F. Whyte, en la capilla real y en las Navidades de 1545, 1546 o 1547[19]. En Toro, en 1551, y con motivo de la entrada del príncipe Felipe en dicha ciudad se representó «un aucto muy gracioso» de Montemayor, en un arco triunfal construido en la puerta de Santa Catalina[20].

---

[15] Véase una buena puesta al día de estos y otros datos que se conservan sobre la vida de Montemayor en la ed. cit. de A. Rallo, págs. 11-24, y en la ed. cit. de J. Montero, págs. XXVIII-XXX, n. 1.

[16] Véase F. Whyte, «Three autos of Jorge de Montemayor», *P.M.L.A.*, XLIII (1928), págs. 953-89, esp. págs. 954-57.

[17] J. Subirats, «La *Diane* de Montemayor, roman à clef», art. cit.

[18] Así lo apuntaba F. López Estrada en su ed. cit de *Los siete libros de la Diana*, págs. XVIII-XIX.

[19] Véase F. Whyte, art. cit., especialmente págs. 957-58 para la hipótesis de datación de estos autos, que fueron publicados en la edición de *Las Obras* (Amberes, 1554) con el encabezamiento: «Al Sereníssimo Príncipe de Castilla fueron representados estos tres autos de George de Montemayor en los maytines de la Noche de Navidad, a cada nocturno un auto». Los tres autos, muy influidos por los de Gil Vicente, son editados por Whyte en su art. págs. 959-89.

[20] C. Fernández Duro, «Apuntes para la historia del teatro», *La Ilustración Española y Americana*, XXXIX (1883), págs. 234-35, esp. 234. Esta noticia, ofrecida por Fernández Duro, fue recogida por J. Subirats, art. cit., pero erróneamente, pues dio como fecha de la representación la de 1552 , y como contexto el de los festejos por las bodas entre la infanta Juana y el príncipe Juan de Portugal, celebrados en Toro en 1552. Fernández Duro no ofrece datos sobre la relación, aunque cita un fragmento de la misma. Copio, por su rareza, la noticia: «En la relación de las fiestas que se hicieron en la ciudad de Toro en los desposorios de Dª Juana, hija del Emperador, con el príncipe D. Juan de Portugal, el año de 1552, se cuenta que en la entra-

Se desconoce el motivo por el que Jorge de Montemayor abandonó la corte y mas tarde marchó a Valencia, en donde encontró la protección de algunos nobles valencianos. Hay que recordar, no obstante, que Montemayor ha sido relacionado por la crítica con las corrientes espirituales reformistas de la época. Es interesante destacar, en este sentido, su proximidad a doña Juana de Austria, figura de inquietudes religiosas reformadoras, de las que posteriormente tuvo que apartarse, al menos formalmente, con la implantación de las rígidas tesis del inquisidor Fernando de Valdés y su grupo de poder[21]. Es de suponer que estos enfrentamientos político-religiosos debieron afectar al cortesano Montemayor, y es posible que su salida de la corte no fuese ajena a esta circunstancia. Hay que recordar que la poesía religiosa de Montemayor fue incluida en el Índice de libros prohibidos de Valdés en 1559. Por otro lado, la cita de la *Diana,* evocada antes, y en la que por boca del narrador se entona el menosprecio de corte y alabanza de aldea, deja entrever, por debajo de la intención de aprovechamiento de un tópico del gusto de un público cortesano y también de un público urbano más amplio, el propio sentimiento de desengaño del autor, quizá muy relacionado con una situación de desamparo efectivo en la corte[22].

Sea como fuere, la que parece haber sido la primera edición de la *Diana* (aparecida en 1559 o poco antes) la dedicó Montemayor a don Juan Castellá de Vilanova, señor de las Baronías de Bicorb y Quesa, situadas en el reino de Valencia, y en 1560 dedicó su versión castellana de las poemas de Ausias March a Mosén Simón Ros, caballero valenciano, en agradecimiento a la protección que le dispensaba. No resulta extraño que, en una ciudad con una tradición cultural cortesana como Valencia, se acogiese con interés el nacimiento de un género, el de la novela pastoril, con unos orígenes tan marcadamente cortesanos. López Estrada ha llamado justamente la atención

da del príncipe D. Felipe, verificada el año anterior, se hizo en la puerta de Santa Catalina "un arco triunfal muy triunfante, con muchos retratos y rótulos, y Montemayor arriba con un acto muy gracioso"».

[21] Véanse, aparte los clásicos trabajos de M. Bataillon, «Jeanne d'Autriche, Princesse de Portugal» y «Une source de Gil Vicente et de Montemôr: la meditation de Savonarole sur le *Miserere*» en M. Bataillon, *Études sur le Portugal au temps de l'humanisme,* Coimbra, Impresa da Universidade, 1952, págs. 257-82 y 197-217, el libro de B. L. Creel, *The religious Poetry of Jorge de Montemayor,* Londres, Tamesis Boks, 1981, y ahora el más reciente artículo J. Martínez Millán, «Familia real y grupos políticos: la princesa doña Juana de Austria», en J. Martínez Millán (dir.), *La corte de Felipe II,* Madrid, Alianza Editorial, 1994, págs. 73-105, que enfoca la figura de doña Juana en el contexto de los enfrentamientos por el poder en la corte. Cierta tradición crítica, por otro lado, relaciona a Montemayor con una posible ascendencia judáica (véase A. Castro, «Lo hispánico y el erasmismo», *Revista de Filología hispánica,* II (1940), 1-34 y IV (1942), 1-66).

[22] Este sentimiento es el mismo que aparece reflejado también en la carta a Ramírez Pagán, estudiada y publicada por F. López Estrada, «La Epístola de Montemayor a Diego Ramírez Pagán» en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal,* VI, Madrid, CSIC, 1956, págs, 387-406.

sobre la importancia que la imprenta valenciana tuvo en la difusión de los libros de pastores. En Valencia se publicó la que es la primera edición de la *Diana* y allí se publicaron sus dos primeras continuaciones, la de Alonso Pérez (1563) y la de Gaspar Gil Polo (1564)[23].

Al peculiar carácter cortesano que define la cultura valenciana del siglo XVI, debió de contribuir no poco el hecho de que desde fines del siglo XV y durante la primera mitad del XVI el cargo de virrey en Valencia fuese ocupado casi ininterrumpidamente por personas de sangre real. El Palacio Real, la sede de los virreyes en Valencia, acogió en sus salones a don Enrique de Aragón, primo hermano de Fernando el Católico, a doña Juana, su hermana, a doña Germana de Foix, su viuda, y a don Fernando de Aragón, tercer marido de doña Germana e hijo de don Fadrique, el destronado rey de Nápoles. Ya en la época de Felipe II, algunos de los miembros de la nobleza más estrechamente vinculada a la monarquía ocuparon el Palacio Real. Es el caso, de don Alonso de Aragón, duque de Segorbe y de Cardona, virrey entre 1558 y 1563, o de don Antonio Alfonso Pimentel, conde de Benavente, virrey entre 1566 y 1572 y hombre aficionado al espectáculo, a juzgar por el suntuoso fasto que en 1554 organizó en su villa de Benavente para agasajar al príncipe Felipe en su jornada hacia Inglaterra para casar con la princesa María. Y es el caso también de Vespasiano Gonzaga, príncipe de Sabbioneta que fue virrey en Valencia entre 1575 y 1578, casado con doña Ana de Aragón, hija del mencionado don Alonso de Aragón, dama elogiada en el «Canto de Orfeo» de *La Diana*. Don Vespasiano fue también gran aficionado al teatro, como demuestra el hecho de que a su regreso a Italia se hiciera construir (entre 1580 y 1590) en su villa de Sabbioneta un teatro, obra de Vicenzo Scamozzi. Esta afición por el espectáculo teatral la compartirían ambos con otro personaje de gran relieve que ocuparía a final de siglo, entre 1595 y 1597, el cargo de virrey. Me refiero a don Francisco de Sandoval y Rojas, entonces todavía marqués de Denia, y que después sería, a partir de 1599, el todopoderoso valido de Felipe III, ya detentando su flamante y recién estrenado título de duque de Lerma. Precisamente en 1600 un noble valenciano, Gaspar Mercader, publicaría otra novela pastoril *El Prado de Valencia,* una ficción en clave que se hace eco del ambiente poético y festivo que reinó en el Palacio Real de Valencia bajo el virreinato de Francisco de Sandoval, con sus justas poéticas, torneos, naumaquias y espectáculos teatrales[24].

---

[23] Véase F. López Estrada (ed.), Gaspar Gil Polo, *Diana enamorada,* Madrid, Castalia, 1987, esp. págs. 9-10.

[24] Para todos estos datos que manejo sobre la corte virreinal véase T. Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana, op. cit, págs.* 51-58. Sobre el sello cortesano que marca la cultura de la Valencia del siglo XVI véase J. Oleza (dir.), *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos valenciano,* Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984.

Pero no hay que olvidar otros testimonios anteriores que dan fe de esa cultura cortesana y señorial como la novela *Questión de amor* (publicada en Valencia en 1513), una obra que está en la línea de la ficción sentimental, y que incluye una de las primeras églogas dramáticas en clave, la *Égloga de Torino*, escrita quizá por el noble valenciano Jeroni Fenollet[25]. Tampoco se puede pasar por alto la publicación en Valencia en 1561 de *El cortesano* de Luis Milán, obra dedicada a Felipe II, y que, nacida al amparo del éxito de los tratados de cortesanía cuya moda inició Baltasar Castiglione, es ante todo una crónica de la sociedad galante de la época del virreinato de Germana de Foix y de su segundo marido el duque de Calabria, de sus modos de vida, de sus aficiones literarias, de sus fiestas, torneos y mascaradas y de sus espectáculos teatrales[26].

Como he dicho, no sabemos con exactitud por qué Montemayor abandonó la corte, y tampoco por qué acaba de redactar y publica en Valencia su obra, aunque podamos intuir una razón en el ambiente cortesano favorable a la recepción de la misma. *La Diana* incluye en su Libro IV un «Canto de Orfeo» en el que Montemayor elogia a diversas damas de la corte, y en primer lugar a las que habían sido sus protectoras: la emperatriz María y la princesa Juana. Junto a ellas y las damas de su entorno, aparecen oportunamente mencionadas otras damas de la nobleza valenciana, encabezadas por las cuatro hijas de quien era en la época en que se publica *La Diana* virrey de Valencia, don Alonso de Aragón, duque de Segorbe y de Cardona, durante cuyo virreinato se publicaron otras obras de marcado carácter cortesano, que evocaban el período virreinal de la primera mitad de siglo: *El cortesano* (1561) de Luis Milán, mencionada antes, y la producción lírica de Joan Fernández de Heredia, que vio la luz en 1562, dedicada a don Francisco de Aragón, hijo del virrey.

La novela de Montemayor se hace eco del ambiente galante que su autor había conocido de primera mano al amparo de sus protectoras: los debates sobre el amor, la misma casuística amorosa que se plantea por medio de los personajes, la morosa descripción del vestuario femenino que evoca la de las relaciones de acontecimientos cortesanos de la época, el mosaico de poemas que se integran en la narración, algunos de los cuales pudieron ser originariamente cantados en reuniones literarias cortesanas, de las cuales las reuniones pastoriles no son mas que una estilización (recordemos que Montemayor había sido cantor en palacio), la posible lectura en clave de experiencias y acontecimientos de corte, no sólo de casos amorosos «que verdaderamente han sucedido, aunque van disfrazados debajo de

[25] Véase sobre esta obra y las circunstancias históricas en que surge el artículo de J. Oleza, «La corte, el amor, el teatro y la guerra», *Edad de Oro*, V (1986), págs. 149-82.

[26] Un análisis de los espectáculos teatrales descritos en *El cortesano*, y la edición de algunos pasajes de esta obra puede verse en T. Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral*, *op. cit.*, 111-34.

nombre y estilo pastoril» (como advierte en el prólogo Montemayor), sino también de celebraciones de corte. En este sentido el libro IV podría evocar las fiestas de Binche ofrecidas por María de Hungría al príncipe Felipe, como creía Subirats. Por su parte Chevalier, siguiendo en la línea de aceptación de esta hipótesis, apuntó la posible inspiración del episodio de los salvajes del libro II de *La Diana* en una máscara que tuvo lugar en el marco de dichos festejos[27]. Aunque no necesariamente haya que suponer, como hizo Subirats, que Montemayor estuviese presente en dichos festejos, que se hicieron muy populares a través de las relaciones de la época y, en especial, de la de Calvete de Estrella, que tuvo una gran difusión durante la segunda mitad del siglo. Es posible que Montemayor, como muchos de los cortesanos de la época que no estuvieron presentes en las fiestas de Binche, leyera con interés la detallada relación de la fastuosas y refinadas fiestas ofrecidas por María de Hungría y, a partir de la lectura, reutilizase algunos detalles al elaborar la descripción y el ambiente del palacio de la sabia Felicia descrito en el libro IV.

Sea como fuere, todo lo dicho apunta a la gestación de *La Diana* al calor del ambiente palaciego y de los intereses de un público cortesano. Independientemente del público más amplio al que pudo agradar *La Diana*, me parece claro que Montemayor, un escritor muy habituado al mecenazgo y a la protección de la nobleza, trataba de halagar en primera instancia, y quizá también de obtener beneficios por ese halago, los gustos de un grupo selecto de damas de la corte. Si no trataba de recuperar una posición social perdida en la corte. Desde este punto de vista llama la atención en *La Diana* y también en alguna otra obra de este género, la perspectiva desde la que se aborda el tradicional debate a favor y en contra de la mujer, una perspectiva que debía resultar especialmente grata a un público femenino:

> Yo te digo, Sireno [...] –dice la pastora Selvagia– que la causa por que las pastoras olvidamos no es otra sino la misma porque de vosotros somos olvidadas. Son cosas que el amor hace y deshace; cosas que los tiempos y los lugares las mueven, o les ponen silencio. Mas no por defecto del entendimiento de las mujeres, de las cuales ha habido en el mundo infinitas que pudieran enseñar a vivir a los hombres, y aun los enseñaran a amar, si fuera el amor cosa que pudiera enseñarse. Mas con todo esto creo que no hay más bajo estado en la vida que el de las mujeres, porque si os hablan bien pensáis que están muertas de amores, si no os hablan creéis que de alteradas y fantásticas lo hacen, si el recogimiento que tienen no hace a vuestro propósito tenéislo por hipocresía. No tienen desenvoltura que no os parezca demasiada, si callan decís que son necias, si hablan que son pesadas, y que no hay quien las sufra; si os quie-

[27] Subirats, art. cit., págs. 104-18 y M. Chevalier, «*La Diana* de Montemayor y su público en la España del siglo XVI», en J. F. Botrel y S. Salaün, *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, 1974, págs. 40-55.

> ren todo lo del mundo creéis que de malas lo hacen, si os olvidan y se apartan de las ocasiones de ser infamadas decís que de inconstantes y poco firmes en un propósito. Así que no está en más pareceros la mujer buena, o mala, que en acertar ella a no salir jamás de lo que pide vuestra inclinación[28].

El elemento cortesano está en la matriz de la gestación de la Diana, como lo está, en primera instancia, en la intención del autor, halagar los gustos de una minoría de damas de la corte y de quienes se sentían atraídos por la deslumbrante y espléndida imagen que ofrecían su modos de vida y sus actitudes estéticas, circunstancia que, entre otras, explica que, una vez publicada la obra, obtuviese un éxito inmediato entre un abanico más amplio de lectores, como atestigua el elevado número de ediciones que alcanzó. Maxime Chevalier formuló algunas razones para justificar el éxito de La Diana, entre las que se encuentran, el interés por el bucolismo como molde apto para la expresión de sentimientos, añadido al interés que despertaba entre los contemporáneos la interpretación en clave de los personajes y acontecimientos de la narración, o el atractivo que ofrecía su marcado aspecto de novela cortesana, o su carácter de recopilación de poemas. Aunque Chevalier no se decidiera explícitamente a apostar por el éxito de la obra entre un público lector femenino, cuya incorporación como público lector es un hecho en el XVI, la sugerencia quedó apuntada[29].

La moda del bucolismo que invadió los salones cortesanos de la época de Felipe II se puede apreciar también en el ámbito de los festejos cortesanos. Si la narrativa pastoril se hace eco de las fiestas cortesanas y, especialmente en las novelas en clave, podemos hallar abundantes descripciones de fes-

[28] Cito por la ed. cit. de A. Rallo págs. 138-39. Ya B. W. Wardropper, «The Diana of Montemayor: revaluation and interpretation», *Studies in Philology*, XLVII (1951), 126-44, esp. 142, llamó la atención sobre este aspecto, que aparece en otras obras bucólicas. Ya en en la *Égloga de tres pastores* de Juan del Encina (véase la ed. de M. A. Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1991, págs. 269-75) se produce un debate similar entre dos pastores, uno de los cuales se erige en defensor de la mujer. En *La Diana* no es ya un pastor, como hemos visto, sino una pastora la que se erige en defensora de su propio sexo, en un pasaje que evoca el que años después escribiera Cervantes para Marcela, el inolvidable personaje del *Quijote*. Al comienzo del Libro III de la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo el narrador hace una consideración sobre la la «mala mujer», para declarar de inmediato que estas son excepcionales frente a las virtuosas y honestas (ed. de F. López Estrada, Madrid, Castalia, 1987, págs. 179-80). En fin, en el Libro I de *La Arcadia* de Lope de Vega se esboza una contienda entre pastores y pastoras sobre la virtud de las mujeres, que queda interrumpida. (Véase *Obras escogidas*, II, Madrid, Aguilar, 1961, pág. 1069).

[29] Chevalier, art. cit., págs. 40-52. Esta cuestión surgió en el debate que siguió a la lectura de la conferencia, que se recoge en las págs. 52-53. Aunque con prudencia, deben tenerse en cuenta testimonios de época como el conocido de Berganza, el protagonista del *Coloquio de los perros* cervantino, que se refiere al interés con que su ama consumía novelas pastoriles o las condenas que algunos moralistas hacían de este tipo de obras y su éxito entre el público femenino. Véase ahora el prólogo a la ed. cit. de *La Diana* de J. Montero, págs. XLVII-XLVIII, y sobre la ampliación del público lector femenino en la época B. W. Ife, *Lectura y ficción en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1992, esp. 13-14.

tejos (naumaquias, justas de cañas, justas poéticas e incluso breves églogas representables como las que se incluyen en *El pastor de Fílida* de Luis Gálvez de Montalvo o en *La Arcadia* de Lope de Vega), el fasto cortesano acoge la materia pastoril y la hace objeto de recreaciones escenográficas y musicales en las que las propias damas de la corte se convierten en protagonistas y actrices. El mejor testimonio que tenemos de ello son las complejas y elaboradas máscaras organizadas en el Alcázar Real de Madrid por la reina Isabel de Valois y la princesa Juana y sus damas en 1564, con la participación de cantores de la capilla real y composiciones musicales cantadas y, a veces, interpretadas por las propias damas, con un vestuario lujosísimo y una rica escenografía. Una buena parte de los personajes y de las escenas y motivos que compusieron las diversas «invenciones», pertenecen al mundo pastoril y mitológico: ninfas y salvajes, serranas «a uso de aldea», damas disfrazadas de cazadoras, escenas de encantamiento de pastoras y magos, coros de ninfas y sátiros acompañando a la diosa Diana, todos estos personajes poblando una escenografía que trata de recrear materialmente el tópico espacio literario de la tradición pastoril, con sus prados, huertas de árboles y bosques, cabañas, peñas y cuevas[30]. Aparte de la princesa Juana, organizadora de la fiesta junto con la reina, algunas de las damas que participaron son las mismas que pocos años antes había elogiado Montemayor en su libro, lo que corrobora la existencia de ese círculo cortesano al que antes me refería como promotor, inspirador y consumidor de espectáculos, fiestas y literatura: así, aparece mencionada doña Eufrasia, que con toda seguridad puede identificarse con doña Eufrasia de Guzmán, hija de don Gonzalo Franco de Guzmán, señor de Préjano y Villafuerte; doña María de Aragón, hija de don Alonso Felipe de Aragón, conde de Ribagorza y duque de Luna; y doña María Manuel. Las tres fueron damas de la princesa Juana, y a las dos últimas les legó en su testamento, redactado en 1573, ciertas cantidades de dinero en agradecimiento a su servicio[31].

La afición tanto de la reina Isabel de Valois como de la princesa Juana por la organización de fiestas teatrales y representaciones de comedias está probada por ésta y otras noticias. Las representaciones teatrales fueron frecuentes en el Alcázar de Madrid entre julio de 1561 y julio de 1568, fecha en que muere la reina. Constan pagos a diversas compañías de actores por representar en palacio, y entre ellas a la de Lope de Rueda[32]. Quizá sus dos

[30] Recientemente he reeditado la relación de estas máscaras en *Nobleza y espectáculo teatral, op. cit.*, págs. 183-89.

[31] Las relaciones de parentesco de estas tres damas y de otras citadas en el «Canto de Orfeo» de *La Diana* fueron establecidas por E. Moreno Báez en su edición de *Los siete libros de la Diana*, Madrid Editora Nacional, 1981 2ª ed., esp. págs. 179-81, n. 130, 131 y 133.

[32] A. González de Amezúa, *Isabel de Valois, Reina de España (1546-1568)*, Madrid, Gráficas Ultra, 1949, 3 vols. esp. t. III, págs. 518-20. Véase T. Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana, op. cit.*, págs. 58-74.

coloquios pastoriles tengan su razón de ser en un intento por parte de Lope de Rueda de adaptarse a los gustos de su público nobiliario, como ha visto J. Oleza[33]. En todo caso, la predilección de la princesa Juana por la utilización de la temática pastoril en los espectáculos cortesanos organizados bajo su patrocinio viene abonada además por el inventario de sus bienes, realizado después de su muerte en 1573. Entre ellos se encuentran elementos de *atrezzo* y vestuario para máscaras y «farsas», relacionados fundamentalmente con el mundo pastoril, y en algunos casos el inventario especifica incluso el personaje: «para [pastores] bobos»[34].

Tras la muerte de Isabel de Valois, en 1568, y la de la princesa Juana, en 1573, el regreso a España de la emperatriz María en 1581 pudo contribuir a reanimar el ambiente literario, festivo y teatral en el que ella misma había participado años antes. Instalada en el Convento de las Descalzas Reales de Madrid, fundación de su hermana la princesa Juana, fuera de clausura y con su numerosa casa, sabemos que organizó algunos festejos y representaciones teatrales. Por otro lado se supone que la joven infanta Isabel Clara Eugenia (1566-1633), la hija de Felipe II e Isabel de Valois, reunió un círculo literario y poético de cuyas actividades sería reflejo otra novela pastoril en clave *El pastor de Fílida* de Gálvez de Montalvo (1582)[35], que incluye una égloga representable en el libro IV, minuciosas descripciones de vestuario cortesano y fiestas (una sortija en el libro VII), y un panegírico también de las damas de la corte, como en el caso de Montemayor, el llamado «Canto de Erión», incluido en el libro VI, que se abre con el elogio de la princesa Juana y las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina, y en el que reaparecen de nuevo doña María de Aragón y doña María Manuel[36]. Entre los personajes pastoriles que la crítica ha identificado como inspirados en la realidad se encuentra Coelio, inspirado en el pintor Alonso Sánchez Coello, y Belisa, personaje inspirado en su hija Isabel[37]. La pastora Belisa, trasunto literario de la hija del pintor, protagoniza junto con otros dos pas-

[33] «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia, II: coloquios y señores» en J. Oleza (dir.), *Teatros y prácticas escénicas*, I, *op. cit.*, págs. 243-57.

[34] C. Pérez Pastor, *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas*, Memorias de la Real Academia Española, 11, Madrid, RAE, 1914, págs. 377-378.

[35] W. F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejos de la BRAE, 1963, pág. 26

[36] ¿Las mismas damas de la princesa Juana que intervinieron en las máscaras de 1564 y fueron elogiadas por Montemayor en *La Diana*? Véase la ed. de M. Menéndez Pelayo en *Orígenes de la novela, II. Novelas de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Bailly Baillière e Hijos, 1907, págs. 308-484, esp. para el «Canto de Erión», págs. 473-77.

[37] Véase M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, t. II, en *Obras completas*, XIV, Madrid, CSIC, 1961, págs. 323 y 329, quien entre otras identificaciones de personajes literarios con personajes reales de la época, se refirió a ésta que me interesa. No todas las identificaciones que la crítica ha realizado respecto a los personajes de esta obra en clave han tenido la misma aceptación. Véase sobre esta cuestión J. B. Avalle-Arce, *op. cit.*, págs. 172-73.

tores la égloga representable que se incluye en *El pastor de Fílida,* y es posible que la dama a quien se elogia en el «Canto de Erión» bajo el nombre de Juana Cuello, sea otra de las hijas del pintor. Me interesa destacar este dato porque Isabel, junto con otras tres hijas de Sánchez Coello (Juana, María y Antonia), también intervino como actriz en la realidad, protagonizando la comedia pastoril mitológica titulada *La fábula de Dafne,* que fue representada en las habitaciones de la emperatriz María, en las Descalzas Reales, según creo a fines de la década de 1580 o primeros años de la década de 1590, en presencia de damas de la corte y con la asistencia de la infanta Isabel Clara Eugenia y su hermano el futuro Felipe III. La comedia es una pieza rarísima, que se conserva manuscrita junto a la relación de la fiesta, que tuvo lugar durante unas celebraciones de carnaval. Aparte de la hijas de Sánchez Coello, que tuvieron un papel protagonista en la representación, intervinieron como actores damas de la corte y algunos meninos, vinculados a la Cámara de la Emperatriz[38].

La comedia pone en acción la fábula de la transformación de Dafne en laurel, que se ve arropada por los encuentros y desencuentros amorosos de varias parejas de pastores. Se hace especial hincapié en el elogio de la castidad, a través de la figura de Diana, abiertamente enfrentada con Venus y Cupido, y en el derecho a la libre elección de Dafne que, en oposición a su padre, rechaza la opción del matrimonio, acogiéndose a la religión de Diana. Tema muy apropiado para una obra cuyo escenario de representación fue un convento de monjas, en el que profesaban la emperatriz María y su hija Margarita, pero que también se puede entender como sublimación de los anhelos de un público de damas entre cuyas expectativas no se encontraba precisamente la de la libre elección matrimonial. Hay que señalar que la sublimación de la castidad, a través de la figura de Diana, es motivo recurrente en la ficción pastoril de raigambre cortesana. Sin ir más lejos, el Canto que entona Orfeo en *La Diana,* tiene lugar en el templo de la diosa, verdadero centro neurálgico del palacio de Felicia, en una sala presidida por la figura de Diana, acompañada de diversos retratos de damas de la nobleza. Asimismo en las máscaras de 1564, organizadas por Isabel de Valois y la princesa Juana, la invención con la que culminó la fiesta y que, a juicio del cronista fue «la mejor de todas», tenía como tema el del triunfo de Diana y de sus ninfas, representado por damas de la corte. Motivo recurrente también en este tipo de obras es el de la rebelión o la queja ante la imposición paterna de marido (en *La Diana* la protagonista es víctima de esta situación), circunstancia que puede conducir a la mujer a elegir el camino de

[38] En el reparto aparece también una María de Aragón: en este caso se trata de una hija de la duquesa de Villahermosa, doña Juana de Wernstein y de su marido don Fernando de Aragón y Gurrea, conde de Ribagorza y V duque de Villahermosa. Véase T. Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana, op. cit.,* que incluye un análisis de esta obra.

la soledad pastoril (en *El pastor de Fílida,* la protagonista elude la imposición paterna acogiéndose al templo de Diana, como hace Dafne en la comedia). Ninguna de ellas, sin embargo, llega a reivindicar el derecho a decidir sobre su propio destino con la fuerza verbal con que lo hará Marcela en el *Quijote.*

Hay que recordar que la ficción pastoril, tanto desde sus remotos antecedentes clásicos, como desde los más modernos con Sannazaro, se había erigido en molde idóneo para expresar vivencias y aspiraciones, en una tendencia que se manifiesta desde Garcilaso a Encina y alcanza a Montemayor, y en cuya línea abundarían algunos de los continuadores de la narrativa pastoril, como Luis Gálvez de Montalvo, Gaspar Mercader o Lope de Vega. Precisamente Lope de Vega, en la dedicatoria de su comedia pastoril *La pastoral de Jacinto,* justificaría la adopción del disfraz pastoril: «por hablar con mayor libertad, dulzura y gracia, entre las soledades, árboles, ríos y fuentes, lo que por ventura pasaba en lo suntuosos palacios de los príncipes»[39].

Pero también hay que recordar que si la utopía pastoril, por la vía de la sublimación, podía colmar las aspiraciones y los anhelos estéticos de determinados círculos de la corte de Felipe II y, parafraseando a Montemayor, traducir veladamente casos que verdaderamente habían sucedido, no servía menos como instrumento de las aspiraciones de algunos escritores, que bajo el disfraz pastoril podían soñar en ser aceptados por una élite social, compartir protagonismo con sus miembros más destacados, agasajar y pedir mercedes a sus protectores, sobre la base de una supuesta comunión espiritual y estética, la misma que probablemente permitía a las hijas del pintor Sánchez Coello compartir reparto con las damas más linajudas de la corte, ante la mirada de la familia real. Lope, que nunca abandonó su disfraz pastoril de Belardo, que utilizaba incluso en su correspondencia privada con su señor el duque de Sessa, expresó por boca de uno de los pastores de su *Arcadia* la esencia de un sueño que, en tanto duraba, hacía posible que el señor y su paniaguado, jugasen el mismo juego: «que el grande y el pequeño/ somos iguales lo que dura el sueño»[40].

[39] *Obras completas,* VI, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1993, pág. 503.
[40] Cito por *Obras escogidas,* ed. cit., pág. 1080.