Sin poética hay poetas.

Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro

por Aurora EGIDO
(Universidad de Zaragoza)

> *... sin Rhetórica ay rhetóricos; y sin Poética ay poetas· sin arte Lógica ay lógicos naturales; qu(e) el hombre tiene el uso natural de la razón, el qual es la fuente de todas estas cosas.*
>
> (*López Pinciano*, Philosophia Antigua Poetica, *III*, p. 228)

En principio, la égloga carecía de arte, si por éste entendemos las reglas que presta la poética. Su código era retórico y sus leyes la confinaban al terreno bajo del tercer estilo. La historia confirma, sin embargo, su versatilidad y proteísmo para aparecer en los más variados géneros, incluidos aquellos que fueron de invención renacentista, como la prosa novelesca y la tragicomedia pastoriles. Por lo mismo, adaptó su materia en todos los niveles del decoro estilístico y de la jerarquía social, abarcando desde la voz y el porte del pastor cazurro o bobo hasta el pastor cortesano o filosófico de

EGIDO, Aurora. "Sin poética hay poetas". Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro. En Criticón (Toulouse), 30, 1985, pp. 43-77.

escuela. No faltó además en su amplia trayectoria un disfraz "a lo divino" que permitió contrahacer bajo las especies del **pastor bonus** la bucólica virgiliana. La riqueza de la égloga se extendió, en fin, a las maneras y visajes cortesanos, se impuso en la fiesta y trascendió a las artes plásticas y a la pintura del escenario satírico que Serlio diseñó, bajo los dictados de Vitruvio, con los caracteres de la bucólica clásica adaptada a los telares del teatro. La difusión de Virgilio a través de la música es, por otro lado, un aspecto más de su fructífera vigencia en los siglos áureos (1).

---

(1) Para la pastoril española, véanse los estudios fundamentales de Juan Bautista Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1975[2]; J.P.W. Crawford, *Spanish Pastoral Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, 1937; Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la Literatura española. La órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974, especialmente pp. 424-477; y Marcial José Bayo, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)*, Madrid, Gredos, 1970. Para la divinización de lo pastoril, Bruce W. Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristianidad Occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958. De pasada, entra en el tema de la pastoril en la fiesta cortesana George Irving Dale, *Games and Social Pastimes in the Spanish Drama of the Golden Age*, en *HR*, 3, 1940, pp. 219-241. Más a nuestro propósito, S.P. Cravens, *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Chapel Hill, Estudios de Hispanófila, 1976, p. 39ss. De la máscara pastoril en los retratos y su vertiente mitológica tratan Emilio Orozco, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1966, p. 106 y 277ss., y Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972, pp. 63-64, 255-256, con referencia a la pastoril navideña en la pintura. Para el triple escenario de Serlio, utilizado en la tragicomedia con fines no sólo escénicos, sino retóricos y estilísticos, véanse Ricardo Bruscagli, *G.B. Giraldi, comico, satirico, tragico*, en *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di Maristella di Panizza, Milano, Edizione da Comunità, 1980, p. 261ss; y A. Favio, ibíd., p. 381. El escenario satírico, plenamente bucólico, puede verse en Daniel Barbaro, *La Pratica della Prespectiva*, Venecia, 1568, p. 158. Lo pastoril apoyó la maquinaria escénica teatral en las comedias de Lope (véase Mia Gerhardt, *Essai d'analyse littéraire de la pastorale dans les littératures italiennes, espagnoles et françaises*, Hes Publishers, Utrecht, 1975, p. 159). Para la rica proliferación de la égloga en

Pero aquí no vamos a ocuparnos de la trayectoria literaria o artística de la égloga, sino de sus aspectos teóricos, a sabiendas de que, como señalaba Antonio Vilanova, "es un hecho irrecusable que todas las innovaciones estéticas que arraigan en la literatura española de los siglos XVI y XVII se desarrollan con absoluta independencia de las teorizaciones de los preceptistas" (2). Éstas, además, llegan muy tarde, cuando la égloga ha dado sus mejores frutos y está a punto de extinguirse en algunos géneros.

La poética de la égloga en España no sólo es tardía sino pobre. Aun así pueden rastrearse en prólogos y textos diversos algunas opiniones previas a su sistematización en la preceptiva. Aquí no se desató una polémica en-

---

los distintos géneros, véase W. Leonard Grant, *Neo-Latin Literature and the Pastoral*, The University of North Carolina Press, 1965. Sobre la transmisión musical de lo pastoril y su función escolar, Alberto Blecua, *Virgilio en España en los siglos XVI y XVII*, en *Actes del VIe Simposi de la Secció Catalana de la Societat Espanyola d'Estudis clàssics* (Barcelona, 11-13 de febrer del 1981), Barcelona, 1983, pp. 61-77; también Jessie Anne Owens, *Music in the Early Ferrarese Pastoral : A Study of Beccari's "Il sacrificio"*, en *Il teatro italiano...*, cit., p. 583ss. Una idea de los valores que la égloga presenta en la fiesta cortesana puede verse en la *Questión de amor* (1508-1512), obra anónima publicada en 1513 y que recrea la vida de la corte napolitana (véase el texto de Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, II, NBAE, Madrid, 1931, y, más lejos, la nota 29). Un muy reciente trabajo de Donald McGrady ha llamado la atención sobre la presencia de enigmas, desde Virgilio, en la égloga. Lope incluye uno de tipo erótico en *La Arcadia*. Pero también los hay en otras novelas pastoriles. Véase su artículo *Notas sobre el enigma erótico, con especial referencia a los "Cuarenta enigmas en lengua castellana"*, en *Criticón*, 27, 1984, pp. 71-108. Covarrubias en su *Tesoro* muestra un amplísimo muestreo de **pastor** y sus derivados y tiene en cuenta los significados religiosos (prelado, **pastor** sumo o Sumo Pontífice, Buen Pastor, etc.). Conviene tener en cuenta que para él **pastoral** y **pastoril** son lo mismo, pero la primera voz se refiere especialmente a los prelados eclesiásticos. En la definición de égloga, sigue curiosamente los comentarios de Herrera a Garcilaso.

(2) Antonio Vilanova, "Preceptistas de los siglos XVI y XVII", en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona,1968, vol. III, p. 559.

tre antiguos y modernos comparable a la que surgió en Italia en torno a *Il pastor Fido* de Guarini en los últimos quince años del siglo XVI y que dejaría su huella en la posterior diatriba francesa en torno a *Le Cid* (1636) de Corneille (3). Aun así, cabe decir que desde los comentarios de Herrera a las *Tablas* de Cascales o a Saavedra Fajardo, los preceptistas españoles se hicieron eco o plantearon la discusión en torno al tema en términos parejos a los del debate italiano. Por otro lado, la práctica literaria impuso una poética empírica, que los autores aceptaron o desarrollaron con la libertad que presta el uso de lo implícito frente a la inexistente autoridad de normas establecidas. El hecho de que la tradición consintiese en el tratamiento narrativo e interlocutivo de la égloga favoreció su diversidad genérica y facilitó la mezcla de estilos, como veremos.

Juan Luis Vives, al prologar su traducción de las *Geórgicas* de Virgilio, sintetizó los problemas que el asunto acarreaba desde la Edad Media confirmando el carácter retórico de los mismos. Además de historiar la égloga hasta Poliziano y enumerar sus comentaristas cristianos y paganos, alude a su carácter alegórico, a su impresión de obra juvenil, de canto utópico de la naturaleza feliz, degustada por ciudadanos eméritos, y maestra de vida. Deduce de ella una doble finalidad de placer y provecho y, al recoger la tradición de la **rota Vergili** medieval, Vives no hace sino elevar al estilo sublime propio de la *Eneida* los terrenos humildes y medios de las *Bucólicas* y las *Geórgicas*, suscitando la dignificación, seriedad y altura de lo pastoril por encima de su sencilla impostación retórica. Vives era además consciente del uso escolar frecuente de las *Bucólicas* y hasta señala, como cosa sabida, que en todos los tiempos se han sacado las suertes con versos de Virgilio (4).

---

(3) Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, The University of Chicago Press, 1963, 2 vol., p. 1103ss. en particular.

(4) Juan Luis Vives, "Introducción a las *Geórgicas* de Virgilio", en *Antología de humanistas españoles*, ed. de Ana M. Arancón, Madrid, Ed. Nacional, 1980, pp. 393-408. Para las suertes, p. 395. Sigue los co-

Todas las retóricas confinaban la égloga a un bajo lugar estilístico y social, pues la rueda virgiliana había impuesto ese doble destino en sus anillos a las divisiones elocutivas formuladas en la *Rhetorica ad Herennium*(5). El determinismo que se deducía de tales propuestas suscitó ya en Juan del Encina una suerte de rebeldía pues, aun tratando de acomodarse a la tradición retórica, procuró dignificar y elevar lo pastoril por encima de la estimación común. La lectura alegórica que, superpuesta a la literal, se asignaba a la égloga desde los comentarios de Servio a las *Bucólicas* de Virgilio, favorecía esa posibilidad de ascenso. Cabe resaltar en ese sentido cómo el pastor bobo del teatro prelopesco evoluciona de la comicidad primaria de las piezas navideñas hasta servir de soporte doctrinal teológico y metamorfosearse en autoridad sagrada, como ocurre en las piezas de Encina o Pedro Manuel de Urrea (6). La primera imitación castellana de

---

comentarios a Virgilio de Donato, Servio y Probo Valeriano, que sirvieron de base retórica para la égloga en el Renacimiento. También hace mención de Teócrito y confirma la naturaleza como "maestra de la vida" (p. 405). Admirar lo campestre es entender que la aparente sencillez de Catón, Varrón, Columela y Paladio sobre el campo encerraba "seriedad y elevación" (p. 407).

(5) Edmond Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Paris, 1958, cap. III, p. 86ss. Así lo formula Jean de Garlande : "Item sunt tres styli secundum tres status hominum : pastorali vitae convenit stylus humilis, agricolis mediocris, gravis gravibus personis quae praesunt pastoribus et agricolis", referidos respectivamente a las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida*, como se sabe. Este sistema afectó a la literatura vulgar y latina hasta el siglo XVII. Para la tradición clásica e hispana, E. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966, voz **humilis**, y José Rico Verdú, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, C.S.I.C., 1973, quien alude a las retóricas de García Matamoros, Andrés Sempere,etc., en relación con la rueda virgiliana. Una clara síntesis del problema, en Francisco López Estrada, *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Gredos, 1979, p. 184ss. A las contradicciones que se deducen de la mezcla del alto y bajo estilo hace referencia R.J. Andrews, *Prometheus in Search of Prestige*, University of California Publ. in Modern Philology, 1969, p. 30.

(6) John Brotherton, *The "pastor-bobo" in the Spanish Theatre Before*

las églogas de Virgilio, las *Coplas de Mingo Revulgo*, había impuesto además, con anterioridad a Encina, una utilización política que más tarde perseguiría también Francisco de Madrid, mezclando en la alegoría fines religiosos y pacifistas (7). La inserción de factores épicos en el

---

The Time of Lope de Vega, London, Támesis, 1975, p. 196ss. Y particularmente Miguel Ángel Pérez Priego, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, 1982, p. 102ss., y p. 187 para el pastor didáctico y moralizador. La dependencia de Urrea respecto a Encina ya fue destacada por don Marcelino Menéndez Pelayo en sus *Orígenes de la novela*, III, Madrid, NBAE, 1910, p. CLXI. Véase la ed. de Eugenio Asensio, Pedro Manuel de Urrea, *Églogas dramáticas y poesías desconocidas*, Madrid, 1950, p. XXXV, donde apunta la herencia de Virgilio y el uso de la lengua villanesca por exigencias retóricas. En la *Egloga sobre el nascimiento de Nuestro Salvador Jesu Christo* (p. 65ss.) aparece la imagen de David pastor, una de tantas conversiones de pastores en autoridades sagradas o pastores sabios, como los de Lucas Fernández y Gil Vicente. El conflicto social del tema pastoril se vislumbra en las especiales relaciones de la pastorela (decoro de la dama y el pastor). Véase Ramón Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico. Teoría e Historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, II, p. 136ss.

(7) Véase Alberto Blecua, *"La Égloga" de Francisco de Madrid en un manuscrito del siglo XVI*, en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 39-66. Para el tema en Encina, véase Juan Carlos Temprano, *Móviles y metas en la poesía pastoril de Juan del Encina*, Universidad de Oviedo, 1975, cap. V, p. 123ss. Charlotte Stern, *The "Coplas de Mingo Revulgo" and the Early Spanish Drama*, en *HR*, 1976, 44, pp. 311-322, ya destacó que las *Coplas* sirvieron de modelo retórico posterior. Hernando del Pulgar las consignó como obra bucólica y así aparece adjetivado en el ms. de la B.N. de las *Coplas*. Éstas recogen la tradición de las *Églogas* I y III de Virgilio, que luego tomarán las poesías del *Cancionero musical de Palacio* y el teatro de Encina y Lucas Fernández. La vertiente de propaganda personal y política fue seguida por Fernán López de Yanguas, Diego de Ávila y otros. El artículo de Stern ofrece numerosos datos sobre la alabanza de aldea en la poesía española de cancionero, no exenta de quejas de pastores. El pastor sirve de nexo entre el momento litúrgico y el del público en numerosas obras navideñas, como el *Aucto nuevo del santo nacimiento de Christo Nuestro Señor*, ed. de Ronald E. Surtz, Valencia, Chapel Hill, 1981, p. 14. Sobre la inserción de la épica en la égloga, Joseph E. Gillet, *Propalladia and other Works of Bartolomé de Torres Naharro*, University of Pennsylvania, 1961,

marco bucólico intensificó sus posibilidades ascensionales en la escala estamental del decoro. Los nuevos destinos de la égloga la elevaban por encima de sus orígenes retóricos; pero el estilo **humilis** plagará las confesiones de los prólogos durante más de un siglo, como confirma, pongo por caso, la carta-dedicatoria de Luis Gálvez de Montalvo en *El pastor de Filida* (8).

Juan del Encina, en sus dos dedicatorias a los Reyes Católicos y al Príncipe, consigue ensalzar la humildad de su original translación de las *Bucólicas* virgilianas precisamente por la alta dignidad de sus destinatarios. Pero también porque la alegoría permite "debaxo de aquella corteza y rústica simplicidad" colocar altas sentencias. La tradición afirmaba además toda la genealogía bíblica de los pastores que fueron patriarcas, profetas y reyes, desde Abel a David y, por si fuera poco, el catálogo de rústicos varones que además fueron capitanes fortísimos, como le aseguraba Catón el Censorio (9). Los profesiona-

---

vol. IV, p. 449, quien señala, entre otras, piezas de Martín de Herrera, *Égloga de unos pastores* (1510-1511), el Bachiller de la Pradilla, *Égloga real* (1514), y del propio Torres Naharro.

(8) En la ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, II, Madrid, NBAE, 1907, p. 399; y lo mismo en la dedicatoria en verso ("Dejarás la gravedad...") y en el soneto final (p. 399 y 483). El prólogo llevaba además —por tradición— la tópica de la humildad. Por otro lado, está la dignificación ética de lo campestre, aunque —como señaló Fray Antonio de Guevara en el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, pp. 41-42— "En el estado de pastores Abel fue bueno y Abimelec fue malo". Los prólogos latinos de Catón, Varrón y Columela en torno a la exaltación de la agricultura iban por ese derrotero cercano al de la vida bucólica y su perfección moral (y económica) frente a la vida ciudadana y apuntando a las *Geórgicas* virgilianas (véase Tore Janson, *Latin Prose Prefaces. Studies in Literary Conventions*, Almqvist & Wiksell, Stokholm, Göteborg, Uppsala, 1964, p. 83ss.). El camino del "beatus ille" estaba abierto a tales consideraciones para toda la bucólica española y no creo valga la pena insistir en ello. Una anónima *Comedia pastoril española* (s. XVI, [1570 o 1580], ed. y estudio de José Ignacio Uzquiza González, Cáceres, 1982, p. 22) da muestras de esos ecos, tomados de Guevara y de la *Diana* de Montemayor.

(9) Véase Juan del Encina, *Obras Completas*, I, ed., introducción y no-

les célebres del pastoreo y la fama de los autores que tocaron los temas rústicos mejoraban así la calidad de la traducción de sus églogas y del propio Juan del Encina que se autoinstalaba con ellas en el panteón clásico. Por otra parte, la consabida cristianización medieval de Virgilio-profeta, Encina la trasladaba al mesianismo que en la *Égloga* IV aplicaba al príncipe don Juan un destino redentorista como salvador de España. Convertido el poeta en profeta de su propio tiempo, dirá por tanto :

> *Musas de Sicilia, dexemos pastores,*
> *alcemos las velas de nuestro dezir,*
> *razón nos combida aver de escrevir*
> *misterios más altos de cosas mayores*. (10)

---

tas de Ana María Rambaldo, pp. 218-231 (la cita en p. 228). Encina cree, con Donato, que el orden virgiliano : *Bucólicas, Geórgicas, Eneida* sigue "la orden de los mortales" que primero fueron pastores, luego agricultores y después guerreros. Servio y Macrobio le sirven para la base retórica. Véase el prólogo de Rambaldo, pp. XIX-XX. El fundamento de estas dedicatorias, como del Prohemio al *Arte de poesía castellana*, es retórico. Conviene tener en cuenta que el proceso de nacionalización a que somete Encina la égloga no era extraño al género. Virgilio romanizó el idilio del poeta siracusano en un proceso de imitación que atendía a la **contaminación** imitatoria. Sobre la originalidad de la **imitatio** virgiliana, véase Andrée Thill, *"Alter ab Illo". Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, Paris, Les Belles Lettres, 1979, p. 39ss. También se refiere en p. 53 a la poética del género.

(10) Juan del Encina, ibíd., p. 229 y pp. 270-271; para la *Égloga* IV, James A. Anderson, *Encina and Virgil* (Valencia, University, Mississipi Romance Monographs, Inc. 8, 1974), dice que las traducciones de Encina estaban destinadas en parte a gente que no podía leer a Virgilio en latín, aunque también tiene en cuenta a los buenos conocedores de Virgilio y de la poesía española. Claro que también se da la vertiente fiel al estilo **humilis** en las églogas de Lucas Fernández y en las de Gil Vicente. Éste demuestra en el *Auto de la visitación*, en el *Auto pastoril castellano* y en el *Auto de los Reyes Magos* cómo la égloga estaba al servicio de la casa real portuguesa. El vaquero Gil Vicente o los pastores contemplativos o navideños servían de pasatiempo cortesano (véase Gil Vicente, *Obras dramáticas castellanas*, ed. de Dámaso Alonso, Madrid, Espasa-Calpe, 1968). Para la égloga como divertimiento cortesano, W. Leonard Grant, ob. cit., en nota 1, p. 343ss.

Cantando en "estilo notable a notables" y elogiando el reinado de los Reyes Catolicos, aseguraba la dignidad de la égloga y la confirmaba capaz, por vía alegórica, de equipararse a la sublimidad épica. Y ello tanto en su poesía como en su teatro, pues la clasificación estilística de la égloga es independiente de las tres formas en que además podía verterse : narrativa, dramatica o mixta. Triple vertiente que aseguraba su proteísmo genérico.

La marca alegórica, cuya tradición también puede perseguirse en la égloga italiana de finales del XV (pienso en Antonio Geraldino), afirmó su versatilidad estilística y temática y su capacidad de adaptarse a los distintos géneros y estilos (11). Tras la traducción enciniana, Virgilio se adueña de las aulas de retórica y gramática y ocasionalmente de los púlpitos, pero el campo de las traducciones queda yermo con la presencia de Garcilaso que, según Alberto Blecua, impide con sus moldes el seguimiento virgiliano para imponerse él como modelo. Hasta la década de 1570-1580 no se ofrece un panorama rico en traducciones de las *Bucólicas*. Éstas aparecerán tanto en prosa como en verso o en ambos a la vez, según convenía a la teoría aristotélica más aceptada de la imitación. La poesía en prosa de la novela pastoril favorecía tal equidad y la impulsaba. Pero además la propia función didáctica desde Nebrija, con sus **écphrases** de Virgilio en prosa al alcance de los niños. La vida humanística de la égloga se alzaba así por encima de la teoría de los géneros y asentaba su pervivencia sobre bases retóricas (12). El término mismo de **égloga** se

(11) El *Carmen bucolicum* (Roma, 1485) de Antonio Geraldino, tan vinculado, por la dedicatoria al arzobispo don Alfonso, a la vida zaragozana de su autor, es un buen ejemplo de ello. Las huellas de la *Eneida* y de las *Geórgicas* muestran la temprana impregnación de estilos impropios de la égloga, así como la cristianización y el elogio a la monarquía de los Reyes Católicos como ocurre con Encina (véase Marcial José Bayo, ob. cit., p. 17ss.). La reacción contra el alegorismo de la égloga se ve en Juan de la Cueva (Marcelino Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, vol. IX, Madrid, 1942, p. 121).

(12) Para las traducciones de Virgilio, Marcelino Menéndez Pelayo,

fue ensanchando considerablemente y se hizo tanto sinónimo de comedia, farsa y auto (en Lucas Fernández, por ejemplo) como de novela pastoril (13). La invención garcilasista de la égloga vertida en el molde endecasilábico abrió los caminos de la nueva poesía dignificando la materia bucólica y prestando una filografía y una visión del hombre y de la naturaleza completamente nuevas. Serían precisamente los comentarios a Garcilaso los que aportarían un sustancioso avance a la teoría de la égloga, apuntando el camino de las poéticas posteriores.

Pero antes de analizar ese aspecto, conviene tener en cuenta que la trayectoria prosística de la materia pastoril antes de independizarse surge como rama de la llamada novela de caballerías. Y en ese pre-nacimiento novelístico ya lleva las huellas retóricas estilísticas a que

---

ibíd., Marcial José Bayo, ob. cit. y Alberto Blecua, art. cit. en nota 1. Además Theodore S. Beardsley, Jr., *Hispano-Classical Translations Printed Between 1482 and 1699*, Duquesne University Press, Pittsburg, Pennsylvania, 1970, quien muestra el silencio de traducciones de Teócrito —a excepción de Villegas— frente a las 32 de Virgilio, entre traducciones totales o parciales y versiones como las de Encina (p. 109). La cristianización de Virgilio le favorecía frente a Teócrito (p. 120).

(13) Juan Fernández de Idiáquez, en su traducción de las *Églogas de Virgilio*, Barcelona, Pedro Malo, 1574 (B.N., R/8852) hace a Virgilio deudor de Teócrito. Al principio de la *Égloga* II y de las otras que siguen, recoge la usual interpretación en prosa de lo que los autores han opinado respecto a quién se esconde debajo de cada nombre. Téngase en cuenta que las propias *Bucólicas* de Virgilio contenían su propia **ars poética** implícita, como ha señalado Michael C.J. Putnam, *Virgil's Pastoral Art Studies in the "Eclogues"*, Princeton University Press, 1970, p. 15. Véase Lucas Fernández, *Farsas y Églogas*, ed. de María Josefa Canellada, Madrid, Castalia, 1976, p. 27ss., y 81, 104, 133 y 165, para los títulos, con un fino estudio de la lengua rústica. En este caso, cabe recordar que la *Égloga de las grandes lluvias* recoge el enfrentamiento del poeta con Juan del Encina. Canellada recoge la lista de gastos para representar, en el Corpus de 1501, la *Comedia de Bras Gil y Berenguela* (ibíd., p. 12). En otras catedrales españolas la égloga rústica alimentó festejos populares del Corpus, fomentando esa faceta popular del género.

nos venimos refiriendo. Las obras de Feliciano de Silva confirman al pastor en su ambiente y con sus recursos cómicos en medio de una naturaleza idílica cargada de lirismo y música. Esa misma rusticidad se alza con el ideal del platonismo amoroso en el *Amadís de Grecia* (1530) y se carga de refinamientos cortesanos en la cuarta parte del *Florisel de Niquea* (1551). Es posible que, como asegura Sydney P. Cravens, Silva se inspirase —al margen de los textos literarios— en el bucolismo ocasional de las bodas del futuro Felipe II y en las de su hermana María, en las que el disfraz pastoril quedaba dignificado hasta el máximo por sus reales usuarios, con lo cual entramos en la rica colisión del arte pastoril con la propia vida cortesana. La mezcla de personajes de distintas categorías sociales rompía una vez más con el esquematismo retórico tradicional y aseguraba los altos vuelos que el neoplatonismo impondría a las novelas pastoriles a partir de la *Diana* (14). Idéntico travestimo aparece en *Menina e Moça* de Bernardim Riveiro y en la *Comédia do Viúvo* de Gil Vicente, donde la palabra de sus pastores delata su origen noble y la sospecha de que su canto es "cousa triste e mais que de pastor" (15). La comedia barroca, como confirma a las claras *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina, recreará numerosas veces esa figura del noble disfrazado de pellico.

Las misceláneas renacentistas ofrecen en sus selvas escenas y coloquios pastoriles que como los de Torquemada abren caminos al elogio de la vida campestre en su doble vertiente de belleza y bondad. Pero sus argumen-

---

(14) S.P. Cravens, ob. cit., p. 39 y 75ss. Feliciano de Silva identificó al pastor con el poeta y con el músico gracias a Garcilaso y a Sannazaro. Sobre la poesía que inserta en su obra, véanse las p. 91, 110-112. Cervantes ofrece en su comedia *La casa de los celos y selvas de Ardenia* una curiosa fusión de lo cabelleresco, en la línea de Boiardo, con lo pastoril, en sus dos vertientes idealizada y rústica, como ha señalado Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, P.U.F., 1977, p. 103ss.

(15) Eugenio Asensio, *Bernardim Ribeiro a la luz de un manuscrito nuevo*, en *Estudios Portugueses*, Paris, 1974, pp. 199-224, y del mismo, *Bernardim Ribeiro y los problemas de "Menina e Moça"*, en *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIII, Separata, p. 60.

tos cantan esas excelencias con el ejemplo tópico de los reyes, emperadores, príncipes y obispos que han oficiado de pastores y han prestado altísima dignidad al oficio. Las series vienen justificadas por la usual vertiente bíblica y clásica en la que Isaac y los hijos de Jacob caminan al lado de Rómulo y Remo, Paris y Giges o el mismo Viriato, sin que falte la especie del pastor filósofo para dar prestigio al ejercicio del pastoreo (16). Pero es Juan Pérez de Moya en su *Filosofía secreta* quien encarna la identificación más alta del pastor con el poeta al dibujar a Apolo como guardián de los ganados de Admeto, lo que lo convertía además en rey de gentes o pastor de pueblos. Sus argumentos, basados en la autoridad de las *Etimologías* de San Isidoro, le llevan a que la consagración a Apolo de los versos heroicos se sitúe en el marco temporal de su dedicación bucólica. La épica se supeditaba así, por el sentido alegórico y anagógico de la fábula, a los ámbitos de la égloga, cada vez más alejados de su humilde procedencia retórica (17).

Las novelas pastoriles confirman plenamente esa irresistible ascensión del pastor transformado en poeta y filósofo, gracias precisamente a los efectos de la escuela de amor que convierten al pastor rústico en el contemplativo más avezado en el neoplatonismo al uso (18). Pero, antes de entrar en las regiones de la *Diana* y sus territorios afines, conviene tener en cuenta la poética implícita en las traducciones de la *Arcadia* de Sannazaro. Éstas confirman, curiosamente, en la persona de sus traductores —como ocurre con Garcilaso—, la figura del guerrero que ensaya en sus ocios la diversión de lo pastoril. Con Jerónimo de Urrea se inicia la serie combina-

---

(16) Antonio de Torquemada, *Colloquios satíricos* (Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, II, Madrid, NBAE, 1907, pp. 510-521). El coloquio séptimo incluye una historia de amor del pastor Torcato con una pastora llamada Belisa. Véase, más abajo, la nota 30.

(17) Juan Pérez de Moya, *Filosofía secreta*, Barcelona, Ed. Glosa, 1977, 2 vols.; I, p. 217ss. y 233ss.

(18) Desde esa perspectiva se pueden explicar los discursos académicos de *La Galatea*, pongo por caso. Véase mi artículo en prensa : *Topografía y cronografía en "La Galatea"*, en *Lecciones cervantinas*, Zaragoza, C.A.Z.A.R.

toria del heroísmo épico con el bucólico, y ello no sólo en el ejercicio vital, sino en los planteamientos literarios (19). Uno de los traductores de Sannazaro, Blasco de Garay, refrenda la tradicional consideración de lo pastoril como género menor y ocupación ociosa ; pero, al reaccionar contra los medio letradillos que achacasen en la traslación en prosa muchos epítetos más propios del verso, se defiende de sus ataques acogiendo su libro al padrinazgo moral de un alto cargo de la corte y partiendo de la base de que lo que el lector tiene entre manos es poesía propiamente dicha (20). La versión de Sedeño de la *Arcadia*, al destacar el goce de los árboles espaciosos del monte frente al compuesto jardín, o al encarecer la belleza y libertad del pájaro en la rama frente al que está enjaulado, no hace sino asegurar la dignidad y superioridad de lo rústico frente a lo cortesano. La canción tosca, escrita en la corteza de las hayas, frente a "los sentidos versos en las bruñidas planas del dorado libro", aparecía como un encarecimiento clarísimo, la confirmación de que las églogas rústicas y la zampoña de Coridón llevaban el sello de la Arcadia clásica, la autoridad de Virgilio y la del ya clásico Sannazaro, lo que venía a significar que su humildad era sólo aparente (21).

El carácter alegórico de la égloga permitió bajo el disfraz pastoril el ejercicio de una cuidada prosa

---

(19) Rogelio Reyes Cano, *La "Arcadia" de Sannazaro en España*, Sevilla, 1973, p. 39ss. La *Arcadia* se tradujo cuatro veces al castellano. La primera vez en Toledo, en 1547.

(20) R. Reyes, ibíd., pp. 59-60. Véase A. Egido, *Las fronteras de la poesía en prosa en el Siglo de Oro*, en *Edad de Oro*, III, Universidad Autónoma de Madrid, 1984, pp. 67-95.

(21) R. Reyes, ibíd., p. 173. Un estudio reciente de William J. Kennedy, *Jacopo Sannazaro and the Uses of Pastoral* (University Press of New England, Hanover y London, 1983, p. 1), señala que la elección de lo pastoril por parte de Sannazaro se justifica por tratarse de una forma híbrida que le permitía el uso del monólogo, el diálogo, la narración, la reflexión filosófica, el comentario satírico y la integración de estilos y géneros variados. El Renacimiento favoreció el arte combinatorio. Sobre la mezcla de poesía y prosa, p. 103 (según él, sirven a públicos distintos).

poética y de un verso que ni por el vocabulario ni por el metro podía tildarse de humilde. Los casos de amor de la *Diana* iban "disfrazados debaxo de nombres y estilo pastoril" (22), como el propio Montemayor confirma. Y todas las novelas pastoriles impostaron su estilo hasta los más altos vuelos que la égloga garcilasista había marcado, ampliando la variedad de estilos y géneros impuesta por el modelo, aunque fuera a ratos encubierta con tópicos de humildad, como la *Fortuna de amor* de Antonio de Lofraso (23).

La geografía y el tiempo estaban actualizados y españolizados, pero el idealismo aparecía siempre en mayor o menor grado. Cuando Cervantes prologa *La Galatea*, la designa como égloga, aun a sabiendas de que él ha introducido en la materia innovaciones de peso. Es curioso cómo practica la humildad aparente al asegurar que la poesía es ejercicio primerizo para entrenarse así, cara

(22) Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, p. 7, con la cuidada introducción de Francisco López Estrada que recoge aspectos básicos del problema teórico que tratamos. Además de la bibliografía citada, véase el estudio introductorio de Amadeu Solé-Leris, *The Spanish Pastoral Novel*, Boston, Twayne, 1980. E.C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes* (Madrid, 1971, p. 215), llamó la atención sobre la teorización retórica de los prólogos de las novelas de Montemayor, González de Bobadilla y López de Enciso, en la línea de Sannazaro. Todos justificaban la incursión en estilos más altos que el humilde.

(23) Gaspar Gil Polo, *Primera parte de Diana enamorada*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962, p. 10, ed. de Rafael Ferreres. En la "Epístola a los lectores" el autor destaca la variedad métrica y de materia de su obra, abundando en el decoro de sus personajes y en la utilidad de sus "fictiones imaginadas". En cuanto a *Los diez libros de fortuna d'amor compuestos* por Antonio de lo Frasso (Barcelona, Pedro Malo, 1573), se deshace en tópicos de humildad en prólogo y dedicatoria, incidiendo en el "baxo estilo" de su obra. Claro que el autor sardo disculpaba mejor así su estilo castellano. Al final incluye el discurso de su vida en una *Égloga entre Frexano y Claridoro* (p. 211ss.), en verso. Bernardo de Balbuena, *Siglo de Oro, en las Selvas de Erífile* (Madrid, Alonso Pérez, 1608; B.N. R/2831, p. 9), titula de "églogas" cada uno de los capítulos en prosa y verso. También sigue en la dedicatoria el tópico de que este género es producto de su juventud.

al futuro,en "empresas más altas".Pero él sabe hasta qué punto se elevó Virgilio en el estilo de sus églogas y con él justifica la ascensión al terreno filosófico que sus pastores ejercen más allá de la "acostumbrada llaneza"(24).De las contradicciones estilísticas y sociales que el conflicto real-ideal de la pastoril conlleva dio buena cuenta Cervantes en el *Coloquio de los perros* y en el *Quijote*,como es bien conocido(25). La rusticidad de los pastores de *La Galatea* era mera apariencia y se basaba en un aceptado convencionalismo literario que estaba lejos de cualquier verosimilitud que no implicase el sustrato neoplatónico en el que la obra se sustentaba, y aunque Cervantes introdujo variaciones sustanciales respecto a sus predecesores avanzó considerablemente en el desarrollo del pastor-poeta, músico y filósofo, salido de las aulas, que luego aprovecharía la prosa académica del siglo XVII.

La Arcadia de Lope podía contener así el peso erudito de las **officcinae** de Téxtor, Titelmans o Castriota y ofrecer además toda la variada gama que la materia pastoril supone con la inserción del canto amebeo, la epístola, la narración, la descripción, el drama y la elegía fúnebre, al abrigo, como en la comedia *La pastoral de Jacinto*, de la tradición secular que vinculaba este ciclo a la

---

(24) Conocidas son las palabras de Cervantes en *La Galatea*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, 1961, pp. 5-9 :"La ocupación de escrebir églogas en este tiempo que, en general, anda tan desfavorecida..." (p. 5 y nota). Véanse también p. 6 y 8; sobre lo pastoril en Cervantes, Juan Bautista Avalle-Arce, *La novela pastoril...*, cap. VIII, y Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona-Madrid, Noguera, 1972, p. 179ss.

(25) Miguel de Cervantes, "Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza", *Novelas Ejemplares II*, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1982, p. 299ss.; y Avalle-Arce, *La novela pastoril*, p. 254 y nota. Berganza cuestiona la verdad de las historias pastoriles que había "oído leer", con referencia al *Pastor de Fílida* de Luis Gálvez de Montalvo y otros momentos de la *Diana*, contrastando esos cantos con el "Cata el lobo do va Juanica" de sus amos, con tejuelas y gruñidos, mientras se espulgaban. Desmitificación de nombres y estilos de unos libros con "cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos y no verdad alguna" (p. 309). E.C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971, pp. 30-31, 61 y 136-137 pássim.

tradición pastoril de la casa de Alba (26). Los pastores se escolarizaron definitivamente en la *Accademia degli Arcadi* a finales del siglo XVII en Roma , prestando sus visajes al ceremonial y la máscara académicas, pero, como ha señalado W.F. King, también las academias españolas demuestran la socialización de la égloga. Las obras de Gaspar Mercader, Gabriel de Corral o Ana Abarca de Bolea llevan al pastor a la academia, confirmando la verdadera marca de las disputas y juegos que los pastores habían ejercido previamente desde la *Diana* (27).

---

(26) Lope de Vega, *La Arcadia*, ed. de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975. Morby destaca los afanes de exactitud histórica de Lope y sintetiza la amplia muestra de polianteas que socorren su obra. La **princeps** (1598) lo subraya en el título, *Arcadia, prosas y versos*, señalando una mixtura que luego se ve en la confrontación Naturaleza/Arte y en la mezcla estilística. Pues en el prólogo dice ser poeta pobre y la materia, elevada ("Estos rústicos pensamientos, aunque conocidos de ocasiones altas..."). Son los suyos pastores que se suben a **cortesanos** y **filósofos** y el soneto de Marcela a Lope apunta: "Bien hablaban entonces los pastores,/porque eran en extremo cortesanos" (ibíd., pp. 56-58). Véase Rafael Osuna, *"La Arcadia" de Lope de Vega · Génesis, estructura y originalidad*, Madrid, Anejos del BRAE, XXVI, Madrid, 1973, nota 31; y p. 191ss., sobre el uso de la erudición en la pastoril; y p. 43ss., 239ss., para la mezcla de formas y estilos de esta epítome que también contiene academias. Conviene recordar el tono paródico del tratamiento pastoril de Lope en su comedia *La Arcadia* (*circa*, 1615, según M. Gerhardt, ob. cit., p. 158). Quevedo también se rió de los pastores en una premática y en el *Buscón*, sobre todo de los que encubrían lamentos autobiográficos bajo ese disfraz. En este sentido cabe recordar la boga del romancero pastoril, iniciado por Timoneda y cristalizado con Lope de Vega Y Liñán en las *Flores* de 1589-1592, como señaló R. Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico*, vol. II, p. 136ss.

(27) W.F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejos de la RAE, X, 1963, pp. 16-17 y 113ss. Cree, con Avalle, que se trata de un proceso de "socialización" del tema. *El prado de Valencia* de Gaspar Mercader (Valencia, 1600) está vinculada a la academia de los Nocturnos, y la *Cintia de Aranjuez*, de Gabriel de Corral (Madrid, 1629), a la academia madrileña de Francisco de Mendoza (aunque esta última desmitifica como ficticia la *Arcadia* de Sannazaro). En cuanto a la *Vigilia y octavario de San Juan*

Las novelas pastoriles se desarrollan y crecen al margen de la poética aristotélica y su invención se asienta en la movilidad de la égloga que les permite en cada una de ellas el uso de la prosa y del verso, o la inclusión de narraciones, descripciones, cartas y diálogos dramáticos. Cervantes es el que más adelanta en el uso retórico, imprimiendo innovaciones que abren el camino de la novela moderna, pero en vano buscaremos en ellas la plasmación de unas reglas que no sean las implícitas. La *Diana* es el modelo y en su aceptación o rechazo se basan las novelas posteriores. Todas ellas confirman, sin embargo, la intensificación de los problemas estilísticos retóricos ya apuntados y la vertiente alegórica del disfraz pastoril. Cervantes conoce la preceptiva aristotélica cuando ya ha escrito *La Galatea*, pero en los comentarios de Herrera a Garcilaso perfila lo que es una poética de la égloga y adelanta lo que luego, a la vista de la *Filosofía Antigua Poética* de López Pinciano en 1596, le permitió una mayor claridad y juicio crítico sobre lo pastoril en épocas posteriores (28).

La poesía pastoril de estas obras, o la que surge de forma independiente en la lírica renacentista bajo los dictados de Garcilaso, remontó sobradamente su vuelo hasta alturas retóricas que, al emparejarla con la épica, aseguraban las futuras innovaciones que Góngora imprimiría a la bucólica en sus poemas mayores. Aun así cabe recordar que la égloga en verso, de forma aislada, no es tan frecuente en España como en Italia, si bien

---

Bautista de doña Ana Abarca (Zaragoza, 1679), aparece vinculada indirectamente al grupo oscense de Lastanosa y a las academias aragonesas. La propia monja se viste de pastora Anarda en la obra.

(28) E.C. Riley, *Teoría de la novela*, cit., p. 30 y 61, asegura que Cervantes conoció la preceptiva neoaristotélica despuésde *La Galatea*. Aun así la propia evolución del género le llevaba a planteamientos muy cercanos a los de la *Poética* de Aristóteles. Eran ideas que se filtraban por la propia vía creativa y ambiental, al margen de las preceptivas. Como el propio Riley afirma, la literatura pastoril renacentista contribuyó al desarrollo de la autoconciencia literaria.

pueden citarse los ejemplos de Montemayor, Herrera, Francisco de la Torre y Lope de Vega, entre otros (29).

A la "sublimidad" de la égloga contribuyó poderosamente la literatura **a lo divino** (30). En esta riquísima vertiente de la que apenas podemos trazar un esbozo pesan razones de moral y provecho, y no sólo de deleite, como en las novelas pastoriles o en la tradición lírica. Los denuestos en este sentido de Malón de Chaide contra los efectos de las ***Dianas***, Garcilasos y Boscanes confirman que el aprovechamiento eclesiástico de lo pastoril iba por otros derroteros (31). Marcel Bataillon dibujó la

---

(29) Mia Gerhardlt, ob. cit., p. 168. Claro que ello no quita para que la égloga aparezca insertada en la novela pastoril. La autora supone que el ejemplo magistral de Garcilaso debió desalentar a algunos posibles seguidores. Inés Macdonald, *La "Égloga II" de Garcilaso*, en Elias Rivers, (ed.) *La poesía de Garcilaso* (Barcelona, Ariel, 1974), apunta la presencia del estilo alto, épico, en el elogio al duque de Alba. Véase además Inés Azar, *Discurso retórico y mundo pastoral en la "Égloga segunda" de Garcilaso*, Amsterdam, 1981, donde replantea la debatida teatralidad de la égloga, negándola. Otra perspectiva es la de Pamela Waley, *Garcilaso's Second Eclogue is a Play*, en *MLR*, 72, july 1977, pp. 585-596. La polémica parte de los *Comentarios* de Herrera. Conviene recordar, como lo hace Waley, la particular égloga pastoril incluida en la anónima *Question de amor de dos enamorados*, 1512 (B.N. USO2, 11143), f. XVIIIss. (Véase *supra* la nota 1). La pieza escenifica lo que Flamiano y otros caballeros han "vivido" en la novela previamente. Hay acotaciones en prosa, villancicos y al final se prolonga con una mascarada. Esta cortesanía retrata lo que muchas novelas pastoriles y *La selva sin amor* de Lope confirman del papel social festivo del género.

(30) Glen R. Gale, en su edición crítica de Sebastián de Córdoba, *Garcilaso a lo divino*, intr., texto y notas, Madrid, Castalia, 1971, analiza el proceso de los **contrafacta** y la huella de Sebastián de Córdoba en la cristianización de la égloga renacentista. El intento didáctico se plasma en sus églogas a lo divino. Lo fundamental es su visión negativa, desde el punto de vista moral, de la poesía de Boscán y Garcilaso, "dañosa, sobre todo, para los mancebos y mujeres sin esperiencia", según dice en la dedicatoria (p. 83). El nivel alegórico de las églogas queda explicado en la II por un argumento en prosa (p. 170).

(31) Malón de Chaide, *La conversión de la Magdalena*, Madrid, Espasa-

cristianización humanística de Virgilio y el papel que el erasmismo jugó, a través de Vives, Maldonado y otros, en el asentamiento del nuevo bucolismo surgido con la *Diana*. Los erasmistas prepararon además la impronta de la poética aristotélica con su búsqueda de la moralidad y la racionalidad. El apoyo que dispensaron al género pastoril y a la novela bizantina, frente a la novela de caballerías, les hacía volver las espaldas a la inverosimilitud y al realismo crudo, abogando por un naturalismo que descubre la bondad del hombre en contacto con la naturaleza (32). Pero hay más; la tradicional figura del pastor cristianizado permitía la sátira religiosa y el ataque a la religión huera. En esa línea han de situarse obras como el *Pastor Bonus* de Juan Maldonado (Burgos, 1531), que bajo la parábola evangélica pastoril satiriza, por un lado, las lacras de la Iglesia y dibuja, por otro, un espejo del prelado auténtico, del verdadero pastor, en la línea marcada por Erasmo (33).

Calpe, 1959, ed. del P. Félix García, a la zaga de *De los nombres de Cristo* de Fray Luis, arremete contra esa *Diana* escondida en la faltriquera de la doncellita que no va así a recogerse para pensar en Dios (I, pp. 25-26). Al hablar de Dios como alma del mundo citará a Virgilio (p. 88). Sobre el *Cantar de los Cantares*, véase I, p. 27, 51 y 72.

(32) Marcel Bataillon, *Erasmo y España*, México, FCE, 1979, p. 15 (sobre Virgilio en la enseñanza humorística), pp. 651-652 (sobre los citados *Colloquios* de Torquemada y el *Tratado llamado el Desseoso*, vestigio primitivo del ideal pastoril), p. 762 (sobre Fray Luis) y pp. 770-771 (sobre Aristóteles y el género pastoril). Téngase en cuenta, por otro lado, que en los *Opúsculos juveniles* Erasmo había trazado en el *Plan de Estudios* su consideración sobre las églogas, dibujándolas como reflejo de la primera Edad de Oro, paradigma de sencillez. En ellas, "las pasiones no tienen complejidad alguna; deléitanse con cantarcillos y refranes sentenciosos; y creen en hechizos y agüeros" (*Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1964, p. 456).

(33) M. Bataillon, ibíd., p. 647, apunta en los *Eremitae* de Maldonado el gusto pastoril de tipo petrarquista que luego surgirá con la *Diana*. He tenido acceso al único ejemplar existente del *Pastor Bonus* (Burgos, 1531) de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza. Una síntesis de las propuestas reformistas del libro hace Eugenio Asensio en el libro en col. con Juan Alcina Rovira, *"Paraenesis ad litteras"*.

En la vertiente agustiniana del **spoliare Aegiptios**, la Iglesia contrahizo tempranamente la égloga —como apuntó Wardropper— ya que ésta presentaba multitud de afinidades entre lo pagano y lo cristiano. Desde el pastor del teatro litúrgico y los **contrafacta** de Garcilaso de Sebastián de Córdoba cabe toda una serie de adaptaciones que se plasmarían en canciones y villanescas, comedias y novelas pastoriles **a lo divino**, que adaptarían el estilo profano a los cánones religiosos, aunque a veces asomen críticas que denuncian la peligrosa adaptación religiosa de lo pastoril (34). En este sentido, cabe destacar la importancia del *Cantar de los Cantares* de Salomón, desde el *Garcilaso a lo divino* a San Juan de la Cruz, quien hizo de la fuente bíblica asunto de "poesía mística divina" (35). En ese proceso, la égloga no sólo se sublimaba en el aspecto retórico o social que hemos visto en la literatura profana, sino que quedaba trascendentalizada en su sentido anagógico.

Juan Maldonado y el humanismo español en tiempos de Carlos V, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1980 : "La parábola evangélica del buen pastor y del pastor mercenario le sirve de hilo conductor y unificador de las partes sucesivas.'Bonum et malum pastorem conamur exprimere'"(p. 35). Sobre la alegoría del pastor, del pastor apóstol y de Cristo, **pastor bonus**, véase Migne, *Patrologia latina*, CCXIX, *Index II. De allegoriis*.

(34) B. Wardropper, ob. cit., p. 29ss., señala en nota la rica tradición recogida en la *Patrologia latina*, XIX, pp. 533-773 de Migne sobre la obra de Sedulio y de Faltonia Proba, cristianización de Virgilio que no gustaba a San Jerónimo. Sobre el tema, H. Jeanmaire, *Le messianisme de Virgile*, Paris, Libr. Philosophique J. Vrin, 1930. En la lírica, fray Ambrosio de Montesinos, Garcilaso, fray Luis, San Juan, Francisco Guerrero, Soto de Rojas y la poesía tradicional muestran la fecundidad de la pastoril a lo divino. Góngora (como un siglo después el Padre Isla) se burlará de estas contrahechuras (p. 323). Juan Bautista Avalle-Arce (*La novela pastoril*, p. 265ss.) apunta en cambio que "el racionalismo de los humanistas les hace ver con desafecto un género, como el pastoril, que de intención se deshace de toda traba actualizadora". La censura se centra así en la falta de verismo.

(35) Véanse B. Wardropper, ob. cit., p. 66ss., y la introducción cit. de Glen R. Gale a Sebastián de Córdoba, p. 12ss.; y antes, Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, Madrid, 1942, pp. 113-122.

Fray Luis de León ocupa un lugar relevante en el proceso. Tras las huellas de la *Exposición del Cantar* de Arias Montano, acomete el comentario y versión del texto bíblico con todas las cautelas, aunque éstas no le eximieran, como sabemos, de los conocidos problemas (36). Su mayor desafío consistió precisamente en la labor filológica que le llevó a interpretar el sentido literal del *Cantar de los Cantares*, obra que consideró como égloga pastoril en verso en la que Salomón y su esposa —convertidos en pastor y pastora— decían sus amores. Que luego analizase bajo los amorosos requiebros el amor con que el Espíritu Santo explicaba la Encarnación de Cristo y el amor a su Iglesia, no le libraba del erotismo impuesto por la lectura literal del texto bíblico. Fray Luis no sólo fijó el género pastoril de la obra, sino que advirtió al lector —como hicieron los traductores de la *Arcadia*— de las novedades que la lengua del poema acarreaba. También él pretendió por encima de ello asentar la "cortesanía" estilística y la dignidad del rey que hablaba con lenguaje de pastores (37). La *Exposición* no teme acudir a los poetas para explicar los síntomas de la enfermedad amorosa, aunque luego justifique con San Lucas la parábola de la oveja perdida y otros lugares del poema (38). Lo pas-

(36) Véase al respecto la edición del P. Félix García, *Obras Castellanas de Fray Luis de León, I*, Madrid, BAC, 1957[4], pp. 47-210.

(37) Ibíd., p. 59. El prólogo (p. 70ss.) a la *Exposición* sitúa la canción como "enamorado razonamiento entre dos, pastor y pastora" y declara la idoneidad del género para expresar la materia amorosa. Aunque aclara : "debajo de amorosos requiebros, explica el Espíritu Santo la Encarnación de Cristo y el entrañable amor que siempre tuvo a su Iglesia". Pero lo fundamental es el planteamiento estilístico y genérico : "en su primer origen se escribió en metro, y es todo él una égloga pastoril, donde con palabras y lenguaje de pastores, hablan Salomón y su Esposa y algunas veces sus compañeros, como si todos fuesen gentes de aldea". El final recoge el estilo en"razones cortadas y desconcertadas" que sólo liga el concierto del hilo personal. El texto hebreo (tan tosco en su versión romance) "era todo el bien hablar y toda la cortesanía de aquel tiempo entre aquella gente". Véase también p. 77, donde insiste en el carácter de égloga. De nuevo aparece la enfermedad de amor en la p. 153.

(38) Ibíd., p. 77, 82, 86, 104 y 128-129.

toril aflora constantemente en sus interpretaciones y se muestra excelente conocedor de la tradición de la égloga al trazar la filografía del *Cantar* y su decoro. El mismo **desconcierto** estilístico queda explicado "porque estos libros donde se tratan pasiones de amor o otras tales llevan sus razonamientos o las ligaduras de ellos en el hilo de los afectos, y no en el concierto de las palabras" (39). La rusticidad es sólo aparente, porque el pastor-rey ha aprendido bien la elocuencia en las escuelas de amor del jardín cerrado (40). En *De los nombres de Cristo*, aprovecherá hasta el máximo la localización pastoril a orillas del Tormes y situará su **cronographia** en la estación del amor (41). El impulso al cántico se deduce precisamente de la situación bucólica de la obra. Fray Luis, que había traducido las *Églogas* de Virgilio y los primeros libros de las *Geórgicas*, aprovecha el modelo de la novela pastoril, sobre todo en la confluencia de los terrenos de la poesía en prosa. Su perspectiva religiosa no le impide seguir, sin embargo, a Horacio y a Teócrito. El **pastor** se configura fundamentalmente en la tradición del *Antiguo* y del *Nuevo Testamento*, y las maravillas de la vida pastoril se justifican, con los doce patriarcas, pero también con que "no ay poeta [...] que no la alabe y cante" y sobre todo Virgilio, al que no necesita nombrar para destacar la elegancia de sus versos. Fray Luis entendía que el amor era connatural a la voz del pastor y así lo asegura por la tradición latina y por el propio Espíritu Santo que en los *Cantares* tomó dos personas de pastores para, "por sus figuras dellos y por su boca, hazer representación del increíble amor que nos tiene" (42).

---

(39) Ibíd., p. 111.

(40) Ibíd., p. 130. Véanse además las traducciones de las *Églogas* de Virgilio en II, p. 835ss.; la paráfrasis de la *Geórgica* I, en 879ss.; y Víctor García de la Concha, *Fray Luis de León : "Exposición del Cantar de los Cantares"*, en *Academia Literaria Renacentista I. Fray Luis de León*, Salamanca, 1981, pp. 171-172.

(41) Sigo la ed. de Cristóbal Cuevas, Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, Madrid, Cátedra, 1982. Téngase en cuenta el estudio de Julio Caro Baroja, *La estación del amor (Fiestas populares de mayo a San Juan)*, Madrid, Taurus, 1979, para la localización temporal de la obra.

(42) Marcello habla : "mas yo, como los páxaros, en viendo lo verde,

Al agustino no se le escapaba la inverosimilitud que se deducía de las finezas amorosas en boca de toscos y rústicos; por ello Marcello explicará que "la fineza del sentir es del campo y de la soledad" y que nadie mejor que los pastores para el decir amoroso (43). La perspectiva era, como vemos, plenamente literaria.

Los aspectos morales de la confrontación **corte/aldea** le llevan a la oposición de lo lascivo y artificioso de una con lo sencillo y puro de la otra, de forma que Fray Luis entrevió teóricamente todos los problemas implícitos en lo pastoril de la confrontación de la Naturaleza con el Arte. Asentó la superioridad de los pastores para el amor y la armonía, así como para su capacidad de gobernarse comunitariamente sin reglas generales, "sino en cada tiempo y en cada occasion ordena su govierno conforme al caso particular del que rige". Cabe así destacar la utopía luisiana de un gobierno sin leyes ni ministros, sólo sometido a las bondades del maestro-pastor que cuida de su grey, la cura, la castiga y le hace música (44). En Cristo ejemplifica Fray Luis la Arcadia y el Edén paradisiacos, fundiendo el pastor divino con el bucólico, y asigna a su programa y a sus pastos espirituales una extensa simbología religiosa (45).

La exégesis de fray Luis en los *Nombres* y en el *Cantar* dista mucho del alegorismo que imprimió Cipriano de la Huerga, para sustraer del poema todos los resortes de la literalidad hebrea. En las *Explanationes* buscará la verosimilitud aristotélica con particular cuidado del decoro e impondrá en la base dialogística del original una alta

---

desseo cantar o hablar" (ed. cit., p. 150). Véase la introducción de Cristóbal Cuevas, p. 41, 95ss. y 101. La glosa de *Pastor*, en p. 220ss.

(43) Sobra la verosimilitud, ver pp. 222-223. La incongruencia entre la calidad del pastor y su lenguaje se explica desde el argumento de la superioridad moral del campo frente a la ciudad, y por considerar que la naturaleza es "una como escuela de amor puro y verdadero".

(44) Ibíd., p. 224.

(45) Ibíd., p. 230.

tensión dramática que también tienen los *Nombres* (46). Consiguió así un equilibrio que no alcanzaron siempre las novelas pastoriles, como corroboran las censuras que Lope, Tirso, Agustín de Salazar y otros moldearon posteriormente sobre la égloga, sin contar con que el agotamiento del género lo hizo blanco de ataques en la sátira quevedesca y en el romancero (47).

San Juan de la Cruz contribuyó a dar un sesgo místico a la égloga en su *Cántico Espiritual*. Los comentarios que añadió parten, desde el prólogo, del sentido alegórico del *Cantar*, asignando a pastores, majadas y otero, simbolismos correspondientes a deseos, afectos, jerarquías y altezas divinas del alma. Pero no sólo su exégesis se ve afectada sino su propio *Cántico*, que fray Jerónimo de San José interpretaría también como égloga (48).

Fray Juan de los Ángeles muestra una amplia teorización en su *Considerationum Spiritualium Super librum Cantici Canticorum Salomonis* (Madrid, 1607). En primer lugar, tratará de seguir a fray Luis en el simbolismo, asentando que no hay en su libro palabra que no tenga significación mística y entenderá que el estilo del *Cantar* es vario, pasando del epitalámico al geórgico y al bucólico.

> *En cuanto introduce estos dos amantes en traje y forma de pastor y pastora, y ganados, se dice bucólico, esto es pastoril, y toda la obra se llamará bucólica, o égloga, como las de Teócrito y Virgilio. En*

(46) Víctor García de la Concha, art. cit., p. 191.

(47) Avalle-Arce, *La novela pastoril*, p. 265ss. También hay que contar con la existencia de novelas pastoriles a lo divino, como las de fray Bartolomé Ponce, Lope, etc.

(48) *Vida y obras completas de San Juan de la Cruz*, ed. de Crisógono de Jesús *et. al.* , Madrid, BAC, 1972, p. 693ss. y 713. Y para los problemas textuales, San Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual*, ed. de Eulogio Pacho, Madrid, Fundación Universitaria, 1981, p. 628ss. El comentario de la estrofa 2a homologa a los pastores con los mismos ángeles. El proceso ascencional del pastor es así evidente. Véase Fray Jerónimo de San José, *Historia del venerable fray Juan de la Cruz*, Madrid, 1641, p. 277.

> *cuanto introduce a Cristo y a la Iglesia hablando, debajo de metáforas, de viñas y campos, es geórgico y de labradores.* (49)

Afirma del *Cantar* el "estilo poético, y en verso lírico, y en forma de representación o coloquio". Acomodándose al estilo dramático y al poético, el *Cantar* confirmaba su carácter mixto. La adecuación para la expresión del amor de lo pastoril es otro de los puntos tratados por Fray Juan de los Ángeles quien desarrolla además la identificación que el *Evangelio de San Juan* (XX) hace de Cristo como **Pastor Bonus**, derrotero éste que tiñe una amplísima producción de literatura religiosa que se aleja de nuestros modestos propósitos (50).

Centrándonos ya en la poética propiamente dicha, los comentarios del Brocense apenas si apuntan detalles menores, como el canto amebeo, sobre el carácter de la égloga (51). Herrera, sin embargo, hace un detenido historial encaminado a asegurar su antigüedad y dignidad. Minturno guía sus pasos iniciales y Donato endereza sus clasificaciones. Centra la égloga en la materia amorosa, la localiza en la Edad de Oro y asienta su dicción simple, pero elegante, con "la rustiqueza de la aldea; pero no sin gracia, ni con profunda ignorancia y vejez porque se tiempla su rusticidad con la pureza de las voces propias al estilo". El prestigio de Virgilio y Garcilaso, de Teócrito y Mosco, avalan su calidad. Es interesante recalar en su visión de la pastoril teocritea que él considera su-

---

(49) *Obras místicas* del M.R.P. Fray Juan de los Ángeles, Segunda Parte, ed. del P. Fray Jaime Sala y Fray Gregorio Fuentes, Madrid, NBAE, 1917, p. 24.

(50) Ibíd., p. 181ss. La sermonística primero, las comedias de santos, los numerosos autos sacramentales (de Lope, de Calderón) y hasta obras de cautiverio como *La gran sultana doña Catalina de Oviedo* de Cervantes recogen la afable imagen de Cristo-Pastor o glosan el tema de la oveja perdida o de los apóstoles-pastores. Véanse, por ej., *Obras completas* del B. Maestro Juan de Ávila, vol. II, ed. crítica de Luis Sala Balust, Madrid, BAC, 1953, p. 260 y 298, con el tema de la oveja perdida, para el domingo III después de Pentecostés.

(51) *Garcilaso de la Vega y sus comentarios, Obras completas del poeta,* ed. de Antonio Gallego Morell, Universidad de Granada, 1966, p276.

perado en parte por Virgilio (52). Con las *Poéticas* de Escalígero va trazando una historia que no olvida a Petrarca y a Boccaccio, a Sannazaro y Vida, para terminar el panteón ilustre con el "Príncipe" de las églogas en España, Garcilaso de la Vega, entendiendo que el toledano ha sabido conferir a la égloga la variedad estilística que le es propia y ello con la "sencillez y blandura y propiedad de lengua que se ve en ésta. La cual se compone de odas, elegías y otras partes líricas y cosas de tragedia y es felicemente imitada de las de Virgilio" (53). Herrera, al igual que los exégetas del *Cantar de los Cantares*, va más allá de la consignada dignificación estilística de la égloga para recabar su mezcla genérica y plantear así asuntos concernientes a la poética. El alegorismo va implícito en su interpretación de los personajes, como la tradición pedía.

La primera poética española, la de López Pinciano, no avanza demasiado en el terreno trazado al considerar la égloga dentro de las seis especies menores de la *Poética*. Asegura que no puede compararse con la tragedia, la comedia o la épica que hacen "libro justo", sino con "obrillas" como la sátira, el mimo o la elegía (54). Claro que a continuación, y a cambio de no ser "grandes", las califica de "insignes". En síntesis, esta poesía es para Pinciano imitación de gente rústica, ejercitando un oficio que les capacita para el canto de la égloga, cuyo estilo es humilde, como sus metáforas, aunque éstas

(52) Ibíd., p. 454ss. La cita, en p. 456.

(53) Ibíd., p. 457.

(54) López Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, 1973, vol. III, pp. 231-232. Poco es lo que sobre la égloga se había dicho anteriormente en *El arte poética en romance castellano* compuesta por Miguel Sánchez de Lima, Madrid, 1580 (B.N. R/1858), quien identifica arte con preceptos (f. 5b) y cita, como ejemplo para una "maraña" métrica, una égloga. Lo más interesante es que con ésta engarza la breve *Historia de los amores entre Celidonio y la pastora Laurina* (f. 67ss.), en abreviado verso, donde glosa el tema sanjuanista del pastorcillo muerto de amores con notables semejanzas con el místico respecto al pastor penado y que se desmaya.

son de mayor a menor, diferentes, según se apliquen a boyerizos, ovejeros o cabreros. La nobleza del pastor boyerizo queda así destacada por encima de la de cualquier otro personaje rústico (55). Cabe añadir además su elogio de la agricultura. En materia métrica, le asigna los tercetos y también las octavas, sin menoscabo de las redondillas, "que ay —dice Fadrique— una bucólica en ellas hecha muy ilustre, y anda en nombre de Mingo Rebulgo"(56). La cita no me parece vana y expresa no sólo la voluntad de destacar Pinciano una peculiar forma de la égloga española frente a la *Arcadia*, que a ratos cuestiona, sino la de confrontar los variados extremos métricos entre los que circulaba. Por otro lado, y esto me parece fundamental, Pinciano, al hablar en su última epístola del teatro y los actores, hace salir por entre cortinas uno "con hábito de pastor, el zamarro con listas doradas, y una caperuça muy galana, y un cuello muy grande con la lechuguilla muy tiessa, que devía tener una libra de almidón" (57). Porque aquí se demuestran concordancias palpitantes con la citada polémica italiana en torno a *Il pastor Fido*, ya que Pinciano se cuestiona :"¿ qué tiene que ver un pastor con tragedia ?", a lo que Fadrique apostilla que los pastores también llevaron a Sinón ante el rey Príamo "en la acción harto grave, que fué épica" (58). Hasta aquí hemos llegado. La égloga, palmariamente, se alzaba desde sus bajos orígenes a los terrenos de la épica y de la tragedia contra toda puridad aristotélica. Y en cuanto a las minucias del disfraz del actor, su inadecuación o su inverosimilitud, Pinciano considera esencial el ornato, el movimiento, el vulto y el gesto, porque son los que dan vida al poema. Expira con ello el oficio del poeta y empieza el del actor (59).

---

(55) Ibíd., p. 244.

(56) Ibid., vol. I, pp. 160-161. Se apoya en los *Officios* de Cicerón para alabar las letras, las armas, la agricultura y la mercancía. Coloca la agricultura en el lugar más antiguo, apoyando así su prestigio. Para la métrica de la *Bucólica* y la cita, vol. II, pp. 291-292.

(57) Ibíd., vol. III, p. 274.

(58) Ibíd., III, pp. 274-275.

(59) Ibíd., vol. I, pp. 281-285 y 287. Creo que Sanford Shepard (*El*

Pinciano atiende así a los aspectos dramáticos y hasta técnicos de la égloga representada y la ensalza cuanto puede; pero no puede evitar considerarla como modo extravagante que cambia del género narrativo al activo y al común. La égloga se distancia así de la comedia, la tragedia y la épica, que guardan siempre un modo de imitar. La égloga, lejos de guardar orden, basaba sus extravagancias en su posibilidad de cambiar de modo imitatorio. Estamos así a las puertas de la consagración de los géneros mixtos que conformarán la renovadora poética barroca; pero la tradición obligaba al comentarista a terminar su discurso situando la égloga fuera de los poemas principales, junto a la satírica, la lírica, el mimo, el apólogo y el epigrama (60).

Luis Alfonso de Carballo en el *Cisne de Apolo*, y siguiendo el modelo de Virgilio, dice que "la Égloga es una compostura común de la poesía exagemática y mista y dragmática : porque unas vezes se haze introduziendo personas que hablen, otras vezes habla el mismo poeta". El alegorismo queda también expresado, pero Carballo ve bajo el silvestre manto cosas altísimas, como la supuesta profecía de la venida de Cristo que se asignaba a Virgilio. Aconseja discursos para églogas, y otras materias graves, y también la rima encadenada (61). Los detalles del maestro asturiano sobre la égloga no son muchos, pero afirman su diversidad genérica y estilística, ensalzándola al equipararla con materias graves (62).

Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1970, pp. 136-141) desestima en exceso la aportación de Pinciano a la teoría de los *géneros menores*. El ser él el primero le obligaba a cubrir un vacío en el que no siempre era fácil romper con la tradición establecida. Véanse Vilanova, ob. cit., pp. 609-614 y R. Clements, *López Pinciano's "Philosophia Antigua Poetica and the Spanish Contribution to Renaissance Literary Theory*, en *HR*, 1955, pp.48-55. A juicio de E.C.Riley (*The Dramatic Theories of don Jusepe Antonio González de Salas*, en *HR*, XIX, 1951, p. 203), la poética de Aristóteles apenas se deja traslucir en Herrera con anterioridad al Pinciano.

(60) Ed. cit., vol. I, pp. 286-287.

(61) Luis Alfonso de Carballo, *Cisne de Apolo*, ed. de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, C.S.I.C.,1958,vol.II,p.103;para la cita, p. 104.

(62) Ibíd.,p.103 y 128;y véase su teoría del coloquio en II,pp.33-34.

Cascales, que defendió a Virgilio en sus *Cartas filológicas* (63), también se ocupó de la bucólica, aunque en términos poco oginales, muy parecidos a los de Pinciano, como ha señalado García Berrio (64), y sin las matizaciones que Carballo añadió sobre la forma dramática, exegemática y mixta. Creo que la consideración épica de la égloga, en la línea de Minturno, que Cascales expresa, es un dato más a favor de la valoración y prestigio que el tiempo le había ido concediendo. Que aparezca en un aristotélico como el preceptista murciano aún apoya más el argumento.

Por otra parte, González de Salas, aunque preocupado por el género sublime en su *Nueva idea de la tragedia antigua* (65), hace unas observaciones interesantes al distinguir entre poema narrativo y dramático en la épica que conviene tener en cuenta a la hora de valorar ambos en las églogas. La epopeya y la tragedia se homologan y dice que hubo partes de la *Ilíada* y de la *Odisea* que se representaron en el teatro. Este aspecto de la interlocución de personas afecta, como sabemos, a la misma esencia de la égloga y a su configuración teatral o parateatral.

Como se ha señalado recientemente, la teoría de

---

(63) Francisco Cascales, *Cartas Filológicas*, Madrid, *Clásicos Castellanos*, ed. de Justo García Soriano, Madrid, 1961, II, p. 23; véase p. 192ss. para la curiosa conjunción de las viñas virgilianas con los viñedos murcianos.

(64) *Introducción a la Poética clasicista : Cascales*, Barcelona, Planeta, 1975, p. 292 pássim. Antonio Vilanova, ob. cit., p. 627 ya destacó en Cascales la inclusión de la égloga, la sátira y la elegía en el apartado de épicas menores. Lo más curioso es que también incluye las novelas pastoriles en la "épica".

(65) Jusepe Antonio Gonçález de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua*, Madrid, 1633 (B.N.T. 1521), p. 198. Lo mismo dice en la *Ilustración al libro de Poetica de Aristoteles Estagirita* (s.e., s.a.) (B.N. 3/60795), pp. 198-199. Y añade aquí, a propósito de la mezcla de géneros en una obra, que Phocio "a la *Historia* de Heliodoro la llamó Dramática". A propósito de la división de la poesía, Cristóbal Suárez de Figueroa, en *El Passagero. Advertencias utilissimas de la vida humana*, Madrid, 1617, p. 72, concibe la poesía mélica como modo mixto que narra e imita, introduciendo al que habla, asunto básico para la teoría de la égloga.

la égloga tiñó la polémica en torno a las *Soledades* que Antonio de las Infantas defendiera como tal "égloga cuya naturaleza introduce varios personajes". Las acusaciones a Góngora iban plagadas del pecar por la mezcla de estilos y de géneros. Cabe recordar que también la novela pastoril se puso en cotejo con la obra de Góngora y que Salazar Mardones ilustró y defendió la larga narración de la "Fábula de Píramo y Tisbe" con el ejemplo de la *Viana* de Montemayor y con la *Ilíada*. Pero esto cae ya dentro del amplio concepto de la teoría de la imitación aristotélica (66). El impulso de Góngora se clarifica a la luz de las ediciones castellanas de Virgilio que revalorizan la égloga al colocarla pareja con las obras mayores. La traducción de Cristóbal de Mesa es un buen ejemplo, en el que además vemos cómo la dedicatoria al Marqués de Priego ("Oye la pastoril silvestre amena") contrasta, al igual que la de las *Soledades* de Góngora, la égloga con la épica, pero para que la segunda dejase paso a la primera (67).

---

(66) Tomo la cita de la "Carta de don Antonio de las Infantas y Mendoza respondiendo a la que escribió a don Luis de Góngora en razón de las *Soledades*" de Ana Martínez Arancón, *La batalla en torno a Góngora*, Barcelona, Bosch, 1978 (para la cita, p. 48, y p. 271, para Salazar Mardones). También Lope acusó a Góngora de mezclar estilos (ibíd., p. 54ss.). Andrés de Almansa y Mendoza también discute sobre la colisión lírica-heroica en las *Soledades*, para concebirla como silva de indeterminada materia, que pide la lírica (ibíd., pp. 31-33). José Rico Verdú, *Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios del Renacimiento*, en *Edad de Oro II*, Universidad Autónoma de Madrid, 1983, pp. 157-178, al tratar de los géneros menores, se fija en la inclusión de la égloga por parte de Scalígero y Carvallo dentro del diálogo dramático. Hace hincapié en cómo Pinciano eleva la bucólica y en cómo Góngora afirmó el sentido lírico y el lenguaje heroico de su obra. Sobre el panorama trazado, poco añade, salvo la inclusión del mismo Góngora en el género pastoril, lo que Diego Saavedra Fajardo incluye sobre el tema en la *República Literaria*, Madrid, 1956, p. 30, 39-40 y 69.

(67) *Las Eglogas, y Georgicas de Virgilio, y Rimas y el Pompeyo tragedia*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1618. Véase la aprobación generalizada del "elegante estilo" de todo el libro hecha por Luis Tribaldos, así como la mezcla de estilos que su conjunto significa. La flauta rústica puede a la clara trompa de alto estilo épico. Nótese la dispo-

Recapitulando, podemos afirmar la pobreza de nuestra preceptiva en torno al tema y su tardía incorporación, como ocurre en los otros géneros, a la poética. Pero los planteamientos retóricos y los propiamente poéticos, iniciados por Herrera y seguidos por Pinciano, confirman, a cambio, idénticas consideraciones que en las poéticas italianas : la verosimilitud, la imperfección y el bajo estilo en la rueda virgiliana, la consideración de género menor, las referencias al metro y su inclusión como género mixto. Al lado, otros planteamientos quedan esbozados, como el de su **utilidad** o **placer**, plasmados, sobre todo, en la vertiente a lo divino. En cuanto al auditorio que impone sus gustos en *Il pastor Fido* o en la comedia nueva de Lope, aquí apenas aparece en la matización teórica. Claro que si el aparato teórico sobre la égloga española no puede compararse con el desatado por Denores, Giulio Del Bene, Guarini o Tasso, la práctica literaria de lo pastoril, de tan larga andadura en España, confirmó esos supuestos con las mejores reglas que son las que da el uso. La inmutabilidad de los grandes géneros aristotélicos quedaba descalificada por la proliferación de los géneros menores, convertidos en otros "minotauros de Pasife" como la égloga. Sin necesidad de polémicas entre antiguos y modernos, los autores españoles habían triunfado en el ejercicio del arte. Las retóricas latinas o en romance ayudaron al proceso de afianzación de la mezcla de estilos y de géneros mixtos. Cabe recordar a este respecto la *Retórica eclesiástica* de fray Luis de Granada (68). Cuando las poéticas aparecen, la égло-

---

sición (*Bucólicas, Geórgicas, Eneida*) en *Las obras de Publio Virgilio Maron, traduzido en prosa Castellana* por Diego López, Valladolid, Francisco Fernández, 1600 (B.N. R/3314), con extensísimos comentarios en prosa. Otro tanto ocurre con la curiosa traducción del Licenciado Abdías Joseph, *Obras de Publio Virgilio Maron concordado. En latin artificial, en latin natural, en lengua Castellana, de prossa, y verso, y en notas latinas*, Madrid, Domingo García Morrás, 1660 (B.N. R/16031), quien utiliza la traducción de Fray Luis que supera —según Abdías— al original latino. Fundamental, como indicábamos, es el distinto uso de la prosa o del verso, o de ambos, en las traducciones, para entender la pervivencia de la égloga en los distintos géneros.

(68) Fray Luis de Granada, *Obras*, ed. de José Joaquín de Mora, Madrid,

ga va herida de muerte a su jubilación académica o a la vertiente paródica, aunque permanezca latente en la comedia palaciega. Las burlas mostraban su agotamiento y la vertiente academicista y cortesana su consagración intelectual y social, pero también su amaneramiento. *El prado de Valencia* (1600) de Gaspar Mercader se ofrece como libro curioso y con elegante y subido estilo (69). *La selva sin amor* de Lope inaugura la égloga majestuosa, mero pretexto para el canto, la música, el baile y las perspectivas de la maquinaria de Cosme Lotti. Como decía el propio Lope : "lo menos que en ella hubo fueron mis versos" (70).

El juego retórico había permitido a la égloga la posibilidad de un ascenso cada vez mayor y más rico. Los anillos de la rueda virgiliana desplazaban así la bucólica a las alturas de la épica. Y sin necesidad de preceptos, o mejor, contra ellos, la égloga aprovechaba su carácter mixto para nutrir el teatro, la poesía lírica, la

---

1849, *Los seis libros de la retorica eclesiastica o de la manera de predicar*, Madrid, 1849, p. 603ss.; véase p. 609ss., para la materia que corresponde a cada estilo.

(69) Gaspar de Mercader, *El prado de Valencia*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1600 (B.N. R/1182). Véase la aprobación de Pedro Juan Asensio. El estilo es complejo, lleno de hipérbatos, períodos largos y ornato artificioso. Y en cuanto a lo pastoril, encubrimiento de entradas y fiestas cortesanas, orillas del Turia. El propio autor se retrata como tal en la obra, haciéndose juez de una justa; y hasta incluye varios poemas de Guillén de Castro, Artieda, Carlos Boyl, junto con premios, carteles, etc.

(70) Lope de Vega, *La selva sin amor*, en *Colección escogida de obras no dramáticas* de Fray Lope Félix de Vega Carpio, ed. de Cayetano Rosell, Madrid, 1856, p. 300ss. Se subtitula : "*Égloga pastoril*, que se cantó a su Majestad, que Dios guarde en fiestas de su salud". Léase la dedicatoria al Almirante de Castilla para la cita y los pormenores de la puesta en escena que, con su magnificencia, refleja la Casa de Campo, el palacio y el Soto de Manzanares. Lope percibe la incongruencia de que los dioses aparezcan en la égloga (ello "requería más discurso que la égloga"). En el prólogo en prosa analiza el género y el carácter alegórico, mostrando su altura al indicar que debajo de estilo pastoril hubo personas ilustres, emperadores, etc. desde Virgilio (p. 306). Lope ofrece una riquísima variedad de églogas, incluso utilizándolas para la elegía, como la que dedicó a Paravicino (p. 331).

miscelánea, la prosa novelesca y el ancho campo de la literatura ascética y mística. Las marcas clásicas de la égloga facilitaban su inserción en la lírica, en la narrativa y en el drama, ya fuese en el ejercicio meramente dialogal, interlocutivo, de su forma o en la práctica escénica.

Conviene recordar que antes de que en España se alzase voz alguna sobre la ruptura de los géneros tradicionales, Luis Vives, en *De ratione dicendi*, había alzado la suya contra los preceptos que rigen las retóricas y las poéticas, apoyándose en el uso y en la observación directa de las obras de su tiempo. Y así diría :

> *Tampoco puede sostenerse la antigua división del estilo en sublime, medio o ínfimo, como si se tratara de hacer alguna división de los ciudadanos mediante el censo. Las virtudes del estilo son muy variadas : unas dependen de la elección de las palabras, otras del contexto y del número, otras de las figuras y* **schemas**, *otras de la fuerza y agudeza de la argumentación, otras de la gravedad de la sentencia : por consiguiente, no pueden ser tres los géneros de estilo, sino infinitos, pues bajo cada uno de estos respectos pueden señalarse más de tres maneras de escribir. Y estos infinitos estilos intermedios conviene estudiarlos y clasificarlos porque hay muchos colores intermedios entre el blanco y el negro...* (71)

Los géneros menores, considerados como fragmentos desgajados de una unidad superior, muestran una mayor proximidad a la retórica que los géneros mayores, más afines a la poética (72). "Los tiempos mudan las cosas y perficionan

---

(71) Tomo la cita de la traducción de Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, C.S.I.C., 1974, vol. I, p. 631. Vives también se opone a la distinción entre poesía y prosa y cree que Platón es poeta, aunque en prosa. Menéndez Pelayo hace hincapié en los ataques de Vives contra la retórica tradicional. Éste consideraba la retórica como una derivación de los estudios filosóficos.

(72) E. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1967, vol. II, p. 510, señala la coincidencia de los géneros menores con los **praexercitamenta** y apunta su proximidad a la retórica, frente a los

las artes", como decía Cervantes en *El Rufián dichoso*. Antes que la comedia nueva, la égloga, en sus ricas y múltiples variantes, mostró sus capacidades para desarrollarse al margen de la *Poética* de Aristóteles.

★

EGIDO, Aurora. "Sin poética hay poetas". Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro. En Criticón (Toulouse), 30, 1985, pp. 43- 77.

Resumen. El título de la ponencia viene a cuento, en su primera parte, de una frase de López Pinciano, sacada de su Philosophía Antigua, en la que defiende que la poesía, como la retórica y otras artes, puede surgir al margen de las reglas marcadas por el Arte. Y así se cumple fielmente en el campo teórico y en la práctica de la égloga, cuya preceptiva implícita se desarrolla mucho antes de la tardía incorporación de España a las poéticas renacentistas propiamente dichas. Se trata, en fin, de explicar la trayectoria de tales formulaciones empíricas; y para ello, se rastrean las opiniones vertidas al respecto en los prólogos y en los textos —teatrales, poéticos, miscelaneos, etc.— de la literatura áurea, así como en las primeras traducciones de Virgilio y Sannazaro al castellano, buscando los hilos conductores que permitan una valoracion conjunta de la estimación de la égloga en su vertiente religiosa y profana.

Mas allá de los marcos estilísticos y genéricos, la égloga mostró su polimorfismo y su capacidad de cambio, ajustándose a las leyes marcadas por el uso y despreciando el confinamiento que, como género menor y de condición fragmentaria, le asignaban la retórica y la poética clásicas.

Résumé. La poésie, comme la rhétorique et d'autres arts, peut —si l'on en croit la phrase de López Pinciano qui sert de titre à cette communication— surgir en dehors des règles fixées par l'Art. C'est ce que montre, sur le plan théorique et sur le plan pratique, le cas de l'églogue,dont les normes implicites prennent corps bien avant la tardive adhésion de l'Espagne aux arts poétiques de la Renaissance proprement dits.

Pour retracer l'histoire de ces formules empiriques, on a recherché les jugements émis dans les prologues et dans les textes (théâtre, poésie, miscellanées, etc.) du Siècle d'Or, ainsi que dans les premières traductions en castillan de Virgile et de Sannazaro. Ont été ainsi dégagées les lignes directrices permettant d'avoir une vue d'ensemble de l'églogue, qu'elle soit religieuse ou qu'elle soit profane.

---

géneros poéticos mayores, "obras poéticas (**opera**) basadas en sí mismas".

L'églogue apparaît alors,par-delà le cadre des styles ou des genres, comme dotée d'un polymorphisme certain, cette faculté d'adaptation aux exigences de l'usage la faisant sortir du rôle mineur et fragmentaire que lui assignaient la rhétorique et la poétique classiques.

Summary. Poetry, as rethoric and other arts, may, according to the words of López Pinciano which entitle this article, appear independently from the rules established by Art. This is obvious in the case of eclogue both from a theoretical and a practical point of view : this is due to the fact that implicit rules of eclogue take shape long before the late adoption by Spain of the poetical arts of the Renaissance.

In order to trace again the history of empiric formula, an analysis of various approaches and views present in prologues and textes (theatre, poetry, miscellanea) of the Golden Age as well as in the first castilian translations of Virgile and Sannazaro has been carried out. On the basis of this work, a general outlook of religious and profane eclogue is proposed.

The eclogue then appears, outside the traditional classification of literary styles and genres, as endowed with a definite polymorphic quality, since, through such a capacity to meet the changing requirements of usage, it moves far beyond the boundaires of the minor part in which it had been confined by classical rhetoric and poetry.

Palabras clave : Poética renacentista y barroca. Égloga. Género pastoril.