

L'Arcadia, Il Cortigiano y El pastor de Fílida: *entre la autobiografía, la intertextualidad y la emulación*

Miguel Ángel MARTÍNEZ SAN JUAN
I. E. S. Anselmo Lorenzo, Madrid

RESUMEN

«El artículo trata de dilucidar, por un lado, las deudas de «El Pastor de Fílida» con la «Arcadia» de Sannazaro y con «Il Cortigiano» de Castiglione; por otro, intenta comprender la relación entre autobiografía y el género pastoril. De la «Arcadia» toma aspectos como el carácter humanístico, el sentido estético y la proyección idealizada del protagonista; de «Il Cortigiano» adopta la concepción cortesana desde la que literaturiza su experiencia vital, incorporada a un marco narrativo pastoril. Y por último, la proyección autobiográfica depende de la combinación de la cosmovisión cortesana de «Il Cortigiano» con los tópicos del mismo género.»

Palabras clave: Autobiografía, imitación, emulación, filografía, cortesanía, pastor-cortesano.

ABSTRACT

«Firstly, this article tries to explain the connections from «El Pastor de Fílida» with «Arcadia» by Castiglione; on the other hand, it tries to establish the relationship between autobiography and the pastoral novel. From «Arcadia» it takes aspects like the humanistic character, the static sense and the idealized projection from the hero; it takes the courtly conception from «Il Cortigiano» from which he transforms his life in literature, inside a pastoral novel. Finally, the autobiographic projection depends on combination between the courtly cosmovision from «Il Cortigiano» and the common topics from the pastoral novel.»

Key words: Autobiography, imitation, emulation, philography, court, court-shepherd.

Luis Gálvez de Montalvo publica en 1582 *El Pastor de Fílida*. Dedicada a don Enrique de Mendoza y Aragón, aparece en la misma narración bajo el disfraz pastoril de Mendino. El autor se proyecta en la figura del protagonista Sivalvo y otros personajes históricos se han localizado bajo los nombres pastori-

les que los encubren. Esta proyección de la vida en la obra de ficción ha sido el pretexto de toda la crítica desde que Mayáns y Siscar la publica por sexta vez el año 1792 en Valencia¹.

Este aspecto autobiográfico incide, precisamente, en la pertenencia de esta narración al género pastoril. López Estrada (1974: 546-547) expone en su libro, dedicado a los pastores, una serie de rasgos que configuran la naturaleza del género: la experiencia del autor se vuelca en la ficción y se entrelaza con la invención imaginada; la combinación de prosa y verso desarrolla una intriga pastoril, cuyo tema esencial es el amor; el mundo cortesano aparece jalonado por toques humanísticos.

Riley (1981: 8-9) reúne unas características para definir el *romance* como estructura narrativa donde incluye al género pastoril: el amor es la temática central del género; está próximo al mito dadas las fuentes clásicas que lo inspiran y la aparición de aspectos mitológicos; los personajes son simplificaciones psicológicas en cuanto que su única preocupación radica en sus quejas de amor²; el tiempo y el espacio no atienden a criterios empíricos sino a reinterpretaciones de la edad dorada y de la Arcadia; las descripciones y el estilo son profusos, abundantes y de tono elevado. Todo conforma un tipo de narración compuesta de acuerdo con la sensibilidad de la época y a la que pertenece, sin duda alguna, la obra de Gálvez de Montalvo.

Ahora bien, todas estas convenciones literarias no le han servido, a pesar de ser calificada de «giro audaz»³, atendiendo a «la cuestión biográfica», para ser excluida por la crítica del neoplatonismo propio del género⁴, cercenando de raíz toda una rica corriente interpretativa que da nueva luz sobre este relato.

La debatida autobiografía, supuestamente encerrada en este *roman à clef*, siempre ha sido la excusa con que toda la crítica ha despachado el relato de Gálvez de Montalvo⁵, y aunque el mismo Avalle-Arce siente escrúpulos ante la aplicación matemática que identifica a los personajes ficticios con sus correspondientes históricos, admite que Gálvez de Montalvo supo aportar al género pastoril una originalidad que la aleja del modelo estructural inaugurado por Montemayor⁶.

¹ Una descripción de las diferentes ediciones se puede encontrar en el libro de su último biógrafo hasta la fecha, J. M.^a Alonso Gamó (1987: 345-347).

² A. Solé-Leris (1980: 36) menciona la ausencia de cualquier tipo de preocupación económica o social en las relaciones humanas establecidas entre los pastores.

³ J. B. Avalle-Arce (1974: 153).

⁴ Así lo afirman Avalle-Arce (1974: 153); Solé-Leris (1980: 119) quien incluso lo pone en deuda con el concepto medieval del amor; Osuna (1972: 235); Cull (1984: 295); Iventosch (1975: 29).

⁵ Fernández de Navarrete (1846: XXV); León Mainez (1872: 198-199); Menéndez Pelayo (1961: 320); Rennert (1968: 107); Mérimée (1930: 292); Pfandl (1933: 83); López Estrada (1948: 73); Gerhardt (1975: 191); Ferreres (1951: 793); Avalle-Arce (1975: 145; y 1996: XVI); Prieto (1975: 373); Solé-Leris (1980: 119).

⁶ Menciona como influencia directa el Canto de Orfeo y el viaje de los pastores al palacio de la maga Felicia (1975: 149).

La exclusión del aspecto neoplatónico del libro, su mayor o menor autobiografismo y la originalidad que éste pueda aportar al relato no son suficientes razones para comprender el valor genuino de esta obra. La crítica ha buscado una explicación en las cualidades estéticas que han sido muy alabadas a lo largo de todos sus estudios. Una de las más atendidas ha sido el retorno al modelo de la *Arcadia* de Sannazaro⁷.

Fucilla (1942: 35-39; y 1953: 71-76) intenta descubrir los fragmentos que Gálvez de Montalvo había utilizado para su narración y señala el acto solemne que conmemora la muerte de Elisa, en la Segunda parte, inspirado en la celebración dedicada a los restos de Massilia en la Prosa Undécima⁸; la elegía que canta Alfesibeo, en esta misma conmemoración, sigue la de Sannazaro⁹, aunque reconoce que sólo se fija en el comienzo del lamento de Ergasto, siendo el resto original; los entretenimientos y juegos que siguen son, a juicio del crítico, «reproducción fiel de la escena descrita en la prosa undécima de la *Arcadia*»¹⁰ —a saber, la lucha entre pastores y la carrera con sus premios—; la quinta estrofa de la composición que canta Filardo en la Cuarta parte está tomada de uno de los tercetos de la *Égloga Ottava* de Eugenio y Clonico¹¹; la écfrasis incluida en el enfrentamiento poético entre Silvano y Batto recuerda los versos 21-27 de la *Égloga Nona* del napolitano¹²; los comienzos de las estancias de la misma composición anterior se inspiran en la *Égloga Seconda* (versos 101-116)¹³; y, por último, la caza de aves de la Sexta parte se corresponde a la más detallada descripción del mismo pasatiempo que Sannazaro incluye en la Prosa Ottava¹⁴.

Se pueden añadir otras deudas: en la Segunda parte se describe al viejo Sileno de forma muy similar a como Sannazaro describe al mago Enareto; la tabla donde aparecen detalladas diversas tareas pastorales en la Cuarta parte, se inspira en las que describe, más minuciosamente, Sannazaro en la Prosa Décima; la mención de Vertumno, representación del año y sus variaciones en la misma parte puede haberla tomado de la *Égloga Décima*, cantada por Selvaggio y Frónimo; la plegaria que declama el viejo Sileno en la Quinta parte recuerda, vagamente, la que dice el sacerdote del templo de Palas en la Prosa Tercera, aunque Gálvez de Montalvo, dentro de la misma línea argumental del discurso con el que pide disculpas por los atropellos cometidos en el bosque durante la caza, incluye de su propia minerva la mención del mundo de la corte, representado en los «hala-

⁷ Menéndez Pelayo (1961: 333); Fucilla (1942: 35-39; y 1953: 71-76); Gerhardt (1975: 191); Osuna (1972: 224); Reyes Cano (1973: 31); Avalle-Arce (1975: 49); Solé-Leris (1980: 119); Armas (1985: 347).

⁸ También lo señalan Menéndez Pelayo (1961: 333); Avalle-Arce (1975: 149-150); Solé-Leris (1980: 119).

⁹ Fucilla (1953: 72).

¹⁰ Fucilla (1953: 72).

¹¹ Fucilla (1953: 74).

¹² Fucilla (1953: 75).

¹³ Fucilla (1953: 75).

¹⁴ Fucilla (1953: 76).

güños lisonjeros» y los «carnales apetitos»; y en la Tercera parte, el canto amebeo de Montano y Uranio de la Prosa Seconda se corresponde, según Alonso Gamó (1987: 113) con las coplas mixtas que cantan Alfeo y Siralvo.

Sin embargo, esta vuelta al modelo de la *Arcadia* hay que enfocarla desde el concepto de imitación. Gálvez de Montalvo, en todos los pasajes que se han señalado como deudas, demuestra que no se detiene en la simple *imitatio*, sino que, tras su asimilación, compone un texto que se fundamenta en la emulación. Rico (1997: 41-42) dice que la *aemulatio* busca la libertad de la originalidad inspirándose en la similitud del modelo, pero no en la repetición. Gálvez de Montalvo en todos los fragmentos aducidos aporta novedades. En la conmemoración de la muerte de Elisa se convierte en un festejo de carácter cortesano donde intercala episodios de su invención; desarticula el conjunto del acto solemne desdoblándolo al oficiante y al que recita la elegía en las figuras de Sileno y Alfesibeo, respectivamente, frente a la única figura de Ergasto, hijo de Massilia en la *Arcadia*; recoloca algunos episodios de los entretenimientos y añade otros, cambiando las ofrendas de objetos y los premios para cada prueba; incluso el episodio de la carrera con el detalle de la zancadilla es reutilizado por Gálvez de Montalvo para demostrar el ingenio de uno de los participantes. Transforma el material adoptado y lo convierte en un componente modificado según las peculiaridades de su nueva ficción.

Añade nuevas pruebas de fuerza y habilidad que no están en la *Arcadia*, pues lo importante para Gálvez de Montalvo consiste en la convivencia y el trato cortesanos. Estos factores subyacen a lo largo de toda la narración y son los que aportan su significado peculiar, ya que sustituye el sentido neopagano que Sannazaro quiso revitalizar en el suyo. Por ejemplo, en la disputa inspirada en la Prosa Cuarta, donde Logisto y Elpino se apuestan que el vencedor se conforme con la alabanza y el vencido no se corra de la vergüenza, es sustituido en Gálvez de Montalvo por la honra.

El relato se convierte en un conjunto funcionalmente distinto que conjuga el sentido estético heredado de Sannazaro y la tradición hispánica del mundo de los pastores, tal y como la configuró Montemayor. La *Arcadia* inspira, por tanto, el detalle, que, incorporado desde la *aemulatio* al relato de Gálvez de Montalvo, adopta un nuevo valor narrativo. Primero, adquiere un carácter humanístico que da a la narración un carácter independiente y original. Segundo, recupera el sentido estático del modelo frente al dinamismo de las dos *Dianas*. Tercero, recrea la proyección ideal que representa Sincero en la *Arcadia*, como recuerda Ricciardelli (1966: 33).

La convención literaria del género pastoril hispánico sirve de transfondo donde combina vida y «literaturas». La literaturización de su vida cobra cuerpo dentro de una estructura narrativa que articula los tópicos del género renovados por el componente original de su relato: los tratados filográficos.

La recreación pastoril heredada de sus modelos narrativos pasa por la previa actualización que Gálvez de Montalvo hizo del modelo de caballero corte-

sano en su experiencia vital. Consigue crear una narración original que depende de la trayectoria narrativa iniciada por Montemayor y, por otra, de la rica veta de tratados filográficos que abundaban por toda Europa.

Gálvez de Montalvo literaturiza su experiencia cortesana vivida desde el modelo creado por *Il Cortigiano* y la recrea y la salva incorporándola en la estructura narrativa pastoril de la que ha asimilado la posibilidad de objetivar un momento de su vida a través del sentimiento totalizador del amor. Esta glorificación de un episodio de su vida proporciona el sentido neoplatonizante a su narración. Y va a ser *Il Cortigiano* el texto que subyace a su relato y, a la par, determina los factores que influyen en la configuración total del libro.

Gálvez de Montalvo recrea en *El Pastor de Fílida* su vida en un doble plano: el precedente de la teoría del diálogo de Castiglione, asimilada en su experiencia cortesana, y el resultante de la estructura narrativa pastoril articulada en su relato. En él se produce un trasvase entre realidad literaria y realidad vivida produciendo una suerte de cancionero contextualizado¹⁵ que crea unas connotaciones referenciales que vinculan al personaje con las circunstancias creadas para intercalar la poesía dentro de una estructura narrativa concreta y desde una concepción amorosa propia de los tratados amorosos.

Mientras que se han señalado imitaciones e incluso traducciones de ciertos fragmentos de tratados filográficos, como los de León Hebreo, Bembo y Equicola en obras señeras del género¹⁶, *El Pastor de Fílida* siempre ha sido excluido de esta influencia al carecer de diálogos o debates entre los pastores que trataran sobre el amor de forma teórica o, incluso, de fragmentos reconocibles. Sin embargo no se puede olvidar la importancia que *Il Cortigiano* ejerció sobre toda la literatura española como estudia Krebs en sucesivos artículos, donde desglosa los diversos aspectos tratados en el diálogo y que tienen presencia en obras españolas hasta bien entrado el siglo XVII¹⁷.

Lo peculiar del relato de Gálvez de Montalvo consiste en el trasvase de la cosmovisión que retrata Castiglione en su libro. Cada relación amorosa vivida por los pastores se transforma en un supuesto concreto de lo teorizado en *Il Cortigiano* sobre los distintos tipos de amor. Ejemplifica a través de sus cualidades y descuidos la teoría que Castiglione ha reinterpretado en todo su diálogo. Así la pareja protagonista de Siralvo y Fílida son los representantes del modelo que Castiglione propone frente a otros casos como los de Alfeo y Andria que deben mejorar sus relaciones para merecer un amor más acorde a su condición, o el de Livio y Arsia que representan el tipo de amor bestial.

El caso de los protagonistas encarna el modelo del perfecto cortesano y la dama perfecta. De Siralvo se destaca, en la Tercera parte y de sus propios labios, la pertenencia a noble linaje y aunque se lo caracterice como humilde pas-

¹⁵ Así lo expresa Rallo (1991: 32) para su edición de la *Diana*.

¹⁶ López Estrada (1952: 162-165); Solé-Leris (1959: 66-68); Ferreres (1962: XIX).

¹⁷ Krebs (1940: 93-143); (1941: 135-142 y 517-543); (1942: 53-118 y 689-748).

tor a lo largo del relato, hay que entenderlo como el equivalente a paciente, falta de altivez y de natural bondadoso. Además demuestra unas dotes persuasivas, una notable moderación a la hora de aleccionar a sus amigos y un temple donde la prudencia, a la hora de dar consejos, domina sobre cualquier otra pasión.

Ella, a su vez, es caracterizada por su hermosura sin par. Ésta y su noble linaje la convierten en la dama ideal para representar el modelo buscado en los libros. Tiene ocasión de demostrar esa *medianía difícil*, que expone Castiglione por medio del Magnífico Julián (1994: 351), a través de diversos momentos: rige con su presencia determinadas festividades o cantos alternados en loor de su belleza, como en la Cuarta parte, o acepta poesías de Siralvo sin mostrarse ofendida.

El amor de Siralvo por Fílida se basa en la vista y en el oído, los dos sentidos denominados por Castiglione «ministros de la razón» (1994: 522) por lo poco que tienen de lo corporal. Se encuadra en el tipo de amor que surge de la elección de la razón (1994: 556). No olvidan de protegerlo de cualquier maledicencia por medio de un confidente (1994: 439), Florela, pues tan nocivo es querer ser «demasiadamente secreto» como para «no confiarse de ninguna persona» (1994: 439). Igualmente ella constituye la excelencia absoluta ya que el amor de Siralvo ha nacido de la belleza que contempla en ella y esta no es más que el reflejo de la bondad interior que ella encierra en su ser (1994: 516). Su amor es un amor puro, casto y honesto que reside en la mirada, y su comportamiento corresponde al de auténticos cortesanos que siguen lo estipulado en tratados como los de Castiglione.

El caso opuesto es el de Livio y Arsia. Este episodio que ocupa un espacio breve dentro de la Sexta parte del libro, ha tenido diferentes interpretaciones. Si se lee a Rodríguez Marín (1903: 117-118; y 1927: 43-44) se trata de una alusión críptica a la caída que tuvo el príncipe don Carlos cuando perseguía a doña Mariana de Garcetas; para Avalle-Arce (1975: 152) es una muestra del «preciosismo de retratista» a que llega Gálvez de Montalvo en su libro, reflejo de su desustanciación idealizante y del aumento de la dimensión artística por la proliferación de lo descriptivo; y para Cull (1989: 324-325) es ejemplo de un caso típico de andrógino, aunque aclare más adelante que «this is a typical portrait of the literary shepherd».

Pero no cabe duda de que la minuciosa descripción de su atuendo y de su aspecto físico atiende a una encarnación del tipo de amor que Castiglione califica de bestial. Se trata de un amor incapaz de poner límites a la sensualidad; por su naturaleza desenfrenada desemboca en el amor vicioso y está dominado por los peores rasgos del amor: afanes, tormentos, dolores, adversidades y sobresaltos.

Su indumentaria lo dispone como personaje perteneciente a buen linaje y aunque la finura de sus rasgos mueva a Cull a afiliarlo a la androginia, el desarrollo del episodio impide creer que sea esta la explicación. Ahora bien, en sendos monólogos el lector se entera de que se trata del típico amor surgido por

medio del trato y las aficiones comunes (las dulces pláticas, la caza, la visita a templos, las tareas pecuarias) y que no es correspondido por Arsia, tanto en cuanto el deseo de Livio reside en la violación de la voluntad de su amada, voluntad que, en caso de verdadero amor, ha de ser una, desde el momento en que amado y amante han de acomodar sus voluntades. Livio, por tanto, conculca la voluntad de Arsia, desobedece impulsado por su deseo desenfrenado y contra- viene el deseo de la amada. Destruye de raíz su amor, que ella misma reconoce en su monólogo ante Livio desmayado; le reprocha no haber sabido refrenar el *apetito* que lo movía a no respetar su honestidad. Esta mención explícita del *apetito*, parece prueba suficiente para comprender que el episodio que protagonizan está dentro de la representación del amor vicioso y no responde a otras interpretaciones que destacan aspectos secundarios.

Hay otros muchos aspectos que demuestran la presencia de lo teorizado en el diálogo de Castiglione, que no se reduce solamente al material filográfico. Toda la narración de Gálvez de Montalvo está llena de aspectos relativos tanto a la concepción vital como artística. Se pueden encontrar cuestiones como las de la ascendencia y pertenencia a buen linaje por medio del sustantivo *nobleza* y el adjetivo *noble*, así como mediante expresiones sinónimas: próspero, generoso, caudaloso, estima, suerte, hacienda.

A la condición de pertenecer a buen linaje, se añade el carácter cortesano tan manifiesto en todo el libro. El mismo aparece tanto en su forma adjetiva como en la de sustantivo: cortesía. Además de otros términos cercanos al campo semántico que engloba la cortesanía y sus méritos (favor, merced, discreción, virtud, verdad, ley de su respeto). También se debe recordar que la fiesta que organizan los pastores al final del libro es a «imitación cortesana».

Otro término que aparece en la obra de Gálvez de Montalvo es el vicio de la *afectación*. Está representado por medio de su contrario, la *llaneza*, y significa el rechazo del exceso de cuidado, tal y como se define en el diálogo. M. Morreale (1959) ha estudiado la traducción realizada por Boscán en 1534 y señala que la *afectación* no es voz incorporada como tal, sino a través del término *descuido*, vocablo que ocupa el extremo opuesto del espectro que marca aquél concepto. La voz *descuido* aparece, según Morreale, para indicar la conducta del cortesano y en ella se engloban las nociones de gravedad, sosiego, gracia, decoro y gentileza. La *gravedad* y el *sosiego*, connaturales a la nación española, en opinión de Castiglione, son las cualidades que Morreale cree que sustituyen al original *riposo* italiano (en la traducción de Boscán) y son las cualidades que «manifiestan simultáneamente el exterior y el interior del hombre» (1959: 160).

El texto español recoge bajo el término *llaneza*, por tanto, lo que Boscán traduce como *descuido* y, a la vez, las nociones que Morreale indica como pertenecientes a esta voz en su concepción de época, a saber, *gravedad* y *sosiego*, que aparecen en la obra bajo los términos de *gravedad* y *gracia*. El primero se aplica al carácter femenino y al tono de las canciones, y el segundo se combina, normalmente, con otros vocablos que contextualiza su significado (gallardía, li-

beralidad, limpieza, habilidad, discreción, gentileza, artificio). Si aparece sola suele adquirir valores de hermosura, donaire, afabilidad, buen trato, don, favor o chiste.

Conviene mencionar como último testimonio la equivalencia que Boscán establece entre *lo bello y lo bueno* en su traducción (1959: 242) y que Gálvez de Montalvo traslada en forma de constante apreciación de la belleza y la bondad de las damas que aparecen en su obra.

Otro de los aspectos que tienen reflejo en el texto de Gálvez de Montalvo es la cualidad del hombre faceto. Esta facultad de expresarse con gracia es señalada por Morreale (1959: 226) como «una de las principales cualidades de un hombre de corte». Aparte de que el *om faceto* aparezca de forma variada en el relato, este aspecto tiene importancia pues se cruza con la cuestión de la imitación. Cobra una dimensión independiente pues afecta a la propia imagen del libro, en cuanto servicio cortesano dirigido a sus lectores.

Para empezar este gusto por las gracias y agudezas se encuentra en los funerales por la muerte de Elisa. Los pastores se reúnen y realizan diversas pruebas y juegos de entretenimiento, entre otras está la carrera que Fucilla alegó como ejemplo de clara imitación de la *Arcadia*. Sin embargo, lo que hace Gálvez de Montalvo es aprovechar el modelo italiano para convertirlo en un suceso en el que Sildeo, caracterizado como «discreto y gracioso», pueda demostrar su ingenio. En esta carrera donde se disponen cuatro premios en orden creciente de importancia (un rabel, un zurrón de seda y lana, un espejo de acero y un puñal de monte), se considera ganador al que los consiga tener en su poder tras haberlos cogido por este mismo orden en que han sido colocados. El narrador previene al lector de «lo más gustoso» del acontecimiento que consiste en lo que Castiglione (1994: 268) caracteriza como producto del ingenio y de la buena natura y que aquí pertenecen al personaje de Sildeo. Este, sin las habilidades de los otros corredores, es el único que gana al recoger por orden todos los premios. Cuando ya en la meta, el juez, le entrega el último premio, motivo de la disputa entre los otros, y le pide su opinión, Sildeo demuestra su ingenio al declararse ganador. Esto se corresponde con la naturaleza graciosa del donaire que para producir sorpresa debe basarse en la agilidad de respuesta que provoque hilaridad y, a la vez, agrado.

Otro de los episodios adscribibles a este carácter cortesano gracioso y burlador aparece en el diálogo mantenido entre Finea y Andria. Estas dos pastoras se disputan el amor del mismo hombre; una, ocupada en recuperar a su amado, y otra, en protegerlo, contienden en un ágil diálogo de preguntas y respuestas, donde se refleja el tipo de donaire que Castiglione califica como *fuera de opinión* (1994: 287). En la escena se contempla un juego de fuerzas en el que al apremio que ejerce Andria, basado en su superioridad social (es una dama cortesana disfrazada de pastora), responde la *discreta* Finea con el donaire ya mencionado. Finea se sirve de esta argucia para desviar la atención de su rival, la cual se siente burlada en sus intenciones de averiguar el paradero

de Alfeo. Y así refuerza su condición de serrana, su independencia y su carácter resuelto¹⁸.

Un caso especial es el de la égloga que intercala en la Cuarta parte. Sirve ésta de entretenimiento para festejar a la protagonista. En ella, mediante imitación burlesca, parodia las situaciones que se han ido constituyendo en las diferentes trayectorias amorosas. La disposición central (el libro se divide en siete partes), el tratamiento paródico del asunto, el modo y el medio versificado orientan a la égloga, en cuanto «obra selecta», hacia una gracia que relaciona la narración con las burlas que se contienen en ella y con las que se recomiendan en el tratado de Castiglione. Por tanto, remite a un espacio extratextual que enfrenta al relato con la parodia de su contenido. La égloga se transforma en un trasunto irónico del texto y de la urbanidad que Castiglione ha configurado en su diálogo.

En ella se retrata la inseguridad del pastor Fanio. Para declararle su amor a Liria mantiene una conversación donde lo manifiesta de modo evidente, aunque ella finge no darse cuenta. Cuando ella le propone interceder por él ante la pastora insiste en que no comprende, lo cual corresponde a lo que Castiglione incluye dentro del «buen arte de burlar» (1994: 294), consistente en «tomar solamente las palabras del que habla y no la sentencia». Esta burla se produce cuando Fanio le entrega una carta donde aparece el nombre de su amada en forma de acróstico. Cuando él le confiesa la clave para leer su nombre ella siempre trastrueca las letras, de manera que nunca lee correctamente su nombre. Boscán, en su traducción del diálogo, denomina este tipo de gracias *derivar* (1994: 292), que «consiste en mudar o quitar o poner una letra o sílaba».

Al final, ante un posible rechazo de Liria por estar, supuestamente, enamorada de otro pastor, Fanio flaquea y se desmaya, momento que aprovecha ella para confesarle que cuanto ha dicho y hecho *fue burlando*. Esta última burla de Liria juega, de nuevo, con el sentido verdadero de la sentencia, pues si bien es verdad que está enamorada de un pastor, no le declara que ese «otro pastor» es él (v. 596).

El siguiente de los aspectos a tratar sirve a Avalor-Arce (1975: 152) para resaltar la proliferación descriptiva de la obra de Gálvez de Montalvo, como caso evidente de revalorización de aspectos ornamentales secundarios. El crítico se apoya en las numerosas descripciones de trajes, de pinturas, de esculturas o de piezas de arquitectura que conforman extensos fragmentos del relato. Pero si uno se detiene a observar con detenimiento el uso de estas descripciones puede comprobar que, además de su calidad estetizante, constituyen la inteligencia cortesana del texto.

En los trajes, los personajes combinan el atuendo pastoril, típico del género, con la aportación del saber cortesano del narrador. En *Il Cortigiano* se interesan por el vestido para el que se recomienda, dentro de cierta libertad personal, el uso del color negro (1994: 244-245) por ser el que más se aproxima a lo grave

¹⁸ Toda esta escena se desarrolla en la Quinta parte.

y se aleja de lo vano. En la narración, las descripciones de los atuendos pastoriles están en consonancia no sólo con la profesión pastoril, sino con el uso de colores apagados que dan al conjunto un tono grave, señorial que no prescinde de cierta vistosidad y colorido para las damas. Las indumentarias que aparecen en el texto tienen como denominador común el color pardo, junto con otros de tonos apagados, como el burriel que se corresponde con un rojo bermejo.

Existen dos casos diversos. El primero es el de la descripción del traje de Livio, que puede adscribirse a una ostentación que se corresponde con la hermosura del joven y que estaría en consonancia con la representación del amor bestial. Habría una perfecta correspondencia entre *lo de fuera* con *lo de dentro* (1994: 245) en la adopción simbólica del amor de tipo vicioso y sensual. El segundo es el de la descripción de los vestidos que llevan los pastores en la fiesta de correr la sortija. En ellos se comprueba un gusto por los colores más vistosos y por trajes más elaborados y fantasiosos. Pero estos también son los recomendados por Federico Fragoso en el diálogo (1994: 245), sobre todo para celebraciones donde se usen las armas. Y aconseja el uso de *colores alegres y vistosos con vestidos lozanos y de fiesta, bordados y acuchillados, pomposos y soberbios*. Con este precedente Gálvez de Montalvo se permite desplegar una serie de descripciones donde sus personajes surgen vestidos de trajes de vivos colores, de variadas formas y de ricas telas.

El pastor-cortesano es reconocido tanto por su conducta amorosa como por su indumentaria, que relaciona su aspecto exterior y su condición interior. Y en esta línea se encuentran las restantes facetas que forman parte del cortesano perfecto: el conocimiento sobre artes figurativas.

Para el arte liberal de la pintura la obra de Gálvez de Montalvo muestra varios ejemplos que pueden clasificarse en dos tipos: el primero consiste en la descripción de ciertos cuadros de diferente temática y el segundo consiste en el valor pictórico que tienen muchas de las descripciones. En este último el primer caso corresponde a la descripción que lleva a cabo en la Segunda parte con motivo de los funerales de Elisa. En ella se produce un movimiento panorámico que parte de la figura del viejo Sileno y se abre hacia una vista general del valle en la que se contempla la disposición de pastores, de oficiantes y de la Pira funeraria que, en forma de obelisco, ordena todos los elementos que forman parte de la pintura. En toda ella se recrea un cuadro de arte paisajístico que destaca el aspecto natural sobre la figura humana que ocupa un lugar secundario. Esta se integra en el paisaje mediante sus adornos florales de ciprés, yedra, hierba y ramos y guarda relación con las demás *hermosas plantas* que adornan la floresta, junto a los *gruesos robles* y *las viejas encinas* por entre las que bajan innúmeros arroyuelos¹⁹.

¹⁹ Aquí se recoge el concepto de *compositio* pictórica de León Battista Alberti y que Rico (1997: 63) define como una estructuración de la obra «de un modo tal, que cada superficie plana y cada objeto tengan un papel conexo con el de los demás en el efecto del conjunto».

El segundo caso es el más representativo para demostrar el sentido pictórico del arte descriptivo de Gálvez de Montalvo. Está en la Quinta parte cuando aparecen Fílida y Florela en atavío de pastoras mientras persiguen un ciervo herido. El cuadro de tema pseudomitológico las retrata en actitud estática y el narrador las describe en todos los detalles de su indumentaria (telas finas y delicadas, aljabas llenas de flechas y arcos sobre los hombros) y en su aspecto físico (pies descalzos, desnudos los brazos y los cabellos sueltos). La composición se remata con la plasticidad del ciervo herido cuyo costado izquierdo muestra sendas saetas tintas en sangre. El contraste de los colores claros con el detalle de la sangre se combina, con estudiado equilibrio, en la composición, donde las pastoras aparecen por la derecha del cuadro, mientras que el ciervo huye por la izquierda, es decir, el mismo lado en el que tiene las saetas clavadas. Además incorpora la figura del espectador, testigo directo de la escena y reflejo vicario del lector, lo cual constituye «la experiencia estética personal» de que habla Rico (1997: 33).

Curiosamente, para el primer tipo, esto es, para la descripción de los cuadros de temática mitológica (los amores de Pan y Siringa, los trabajos de Hércules, el nacimiento de Diana y Apolo y la muerte de Acteón), o pastoril (las leyes pastorales), o el elogio de las damas incluido en el canto de Erión, en la Sexta parte, Gálvez de Montalvo no se prodiga en tantos detalles. A medida que los describe, la materia pictórica sobre composición, forma, distribución de los elementos, colores, etcétera, se desvanece frente a la escueta mención literaria del asunto mitológico o pastoral. Probablemente, una vez que ya ha demostrado por medio de los casos anteriores, que él como cortesano *se precia de esta arte* (1994: 193), según expresión del conde Ludovico de Canosa, utiliza el resto de pinturas como muestra de su saber en materia de antigüedad clásica.

Con el elogio de las damas ilustres recoge la tradición que había iniciado Montemayor en su *Diana* con el canto de Orfeo y que siguió Gil Polo en su *Diana enamorada* con el canto de Turia. Si bien los dos utilizan las octavas, uno elogia varones célebres y el otro elogia damas del pasado y del presente. Gálvez de Montalvo hace lo mismo, pero incorpora ciertas novedades. Respetta el uso de las octavas y retoma el elogio de las damas que junto a la representación de la Fama hace pensar a Damiani²⁰ en cierta vinculación con la tradición cancioneril del siglo xv. Pero su elogio parte de la contemplación de los retratos que el mago Erión tiene en su morada. El ensalzamiento de la belleza y de las cualidades de tales damas retratadas no depende de un ser sobrenatural, sino con poderes sobrenaturales. Esto reduce el poema a unas dimensiones más ajustadas al elogio cortesano a diferencia de los casos de Montemayor y Gil Polo.

Por último, y dentro de este mismo carácter de elogio a partir de un retrato que reactualiza el tópico horaciano *ut pictura poiesis*, está el intercambio de re-

²⁰ Citada por Rallo (1991: 277).

tratos que se produce en la Tercera parte entre Florela, confidente de Fílida, y Siralvo. Este ofrece un *retrato en versos* y, en compensación, Florela le promete *otro de pintura*. Entre uno y otro se destaca el don de que se puede oír sin verse o el de que se puede conocer sin oírse, respectivamente²¹. Poesía y pintura son percibidos por el oído y por la vista, instrumentos racionales que ayudan a la elección del tipo de amor humano. Ambas artes son trasunto artístico del conocimiento inteligible que reside en el alma y con el que se comprenden los objetos, igualmente, inteligibles. Por ello, lo representado en el arte poético o pictórico no es más que la esencia de la belleza de la que participa el cuerpo y que procede de la bondad interior. Las palabras en la poesía y las formas en la pintura son los medios de que se sirven el oído y la vista para conocer el objeto retratado. Aunque Gálvez de Montalvo no manifiesta la superioridad de un arte sobre otro parece inclinarse por la poesía, pues, ante la contemplación del retrato mostrado por Florela, Siralvo, casi en trance (*Por gran rato estuvo elevado en él*) improvisa un soneto en el que expresa el efecto que su presencia idealizada causa en él.

Otras de las cualidades que deben adornar al cortesano perfecto es el aprecio por la escultura. En el diálogo de Castiglione ésta se subordina a la anterior y esto mismo es lo que se encuentra en el texto de Gálvez de Montalvo. Y así se aprecia un menor número de muestras de estatuas, tallas o esculturas. La mayor parte, en cualquier caso, aparece en forma de miniatura y en estrecha relación con la arquitectura. Además engloba, sin ningún tipo de distinción, varias muestras arquitectónicas bajo el concepto de escultura, cuando dice en la Quinta parte: *Acababan aquí las esculturas, las pinturas no*. Y entre éstas describe, a veces de modo muy pormenorizado, las miniaturas de las siete maravillas del mundo. Destacan las obras arquitectónicas (las pirámides de Egipto, los jardines y murallas de Babilonia, el sepulcro de Mausolo, el templo de Diana y el faro de Alejandría), junto a otras muestras escultóricas (la estatua de Júpiter, el coloso de Rodas). También describe otras como la escultura de la diosa Diana, en la Quinta parte; los bustos de los emperadores romanos que adornan la morada del mago Erión, en la Sexta. Igualmente describe las moradas de los magos Sincero y Erión, los templos de Diana y de Pan, además de los jardines del primero.

Hay que destacar que las esculturas no aparecen en calidad de obra de arte individual, sino en relación de dependencia con respecto a la arquitectura. Por ejemplo, la descripción del templo de Diana es seguida por la de la diosa y los *bultos* de las ninfas componiendo un conjunto escultórico que recuerda una rica fontana ornamentada profusamente para recreo del jardín de algún rico palacio, y por último introduce la exhibición de las siete maravillas, reproducciones *de menuda talla*, que rodean al conjunto de esculturas de la diosa y sus ninfas.

²¹ En palabras de Leonardo, que recuerdan las de Florela: «La pittura è poesia che si vede e non si sente, la poesia è pittura che si sente e non si vede», recogido de Levisi (1972: 304).

Con estas artes figurativas, Gálvez de Montalvo recrea la figura de un cortesano perfecto y todo este material descriptivo, secundario y adjetivo en opinión de Avalor-Arce, se convierte en sustancia primaria en la constitución de la personalidad del cortesano que debe demostrar todo su saber en este tipo de facetas. Pero todavía quedan otras huellas del tratado sobre el libro de pastores en aspectos que configuran su condición cortesana como son la música y la danza.

Con la música se entra directamente en un componente esencial del género. «La música —en palabras de Berrio (1994: 11)— responde a determinadas necesidades: entretenimiento de los caminos o de las tertulias, celebración de funerales, ritos o fiestas cortesanas, respuesta a incitaciones o desafíos, expresión de sentimientos de dolor o alegría». Pero no es sólo esto lo que se encuentra en el relato de Gálvez de Montalvo, sino algo más específico que guarda relación directa con lo que expone Castiglione en su diálogo. A través del conde Ludovico de Canosa destaca la conveniencia de saber y entender de música (1994: 187), encareciendo esta arte como *de pura necesidad* para el cortesano (1994: 191). Gálvez de Montalvo hace de sus pastores auténticos expertos que demuestran dotes musicales por medio de sutiles apreciaciones y breves análisis con los que rematan algunas de las canciones. Entre todos ellos sobresale el caso de la pastora Belisa que es presentada tanto como consumada artista en la música como entendida en las excelencias del arte poética. Sus juicios son elaboradas matizaciones donde pondera desde la armonía hasta el dulce canto, sin olvidar los afectos, las palabras y otras cuestiones técnicas.

La conveniencia y necesidad de conocer por parte del cortesano el arte musical tiene en el libro de Gálvez de Montalvo el mismo carácter terapéutico que expone Castiglione en el suyo cuando destaca la honestidad que propicia la música para las pasiones del alma (1994: 187).

Otra de las cualidades que el cortesano debe conocer es la danza. Castiglione recomienda que tal ejercicio se realice en lugares reservados y dispuestos para entretenimiento de amigos (1994: 178). Si para el hombre no es reprochable cierto tipo de baile agitado, para las damas, por el contrario, no quiere *movimientos muy vivos y levantados* (1994: 354). Pues bien, Gálvez de Montalvo reúne al abrigo de la noche a algunos pastores que se juegan la honra con una zapateta salpicada en la Quinta parte, y reserva para las pastoras y ninfas danzas donde nunca aparecen solas, sino en corros y con movimientos pausados y mesurados, mientras realizan ofrendas florales o participan en alguna festividad que recuerda, vagamente, lejanas escenas paganas de la antigüedad clásica. Estos dos momentos se producen en la Segunda parte, en los funerales de Elisa y en la Quinta, en la fiesta de la diosa Diana. En estas danzas sobresale su concierto y regularidad de sus movimientos, además de que no aparecen nunca solas, lo que evita cualquier motivo de desvergüenza que pueda suponer un detrimento de su honra.

Quizá la condición esencial del cortesano, después de su pertenencia a buen linaje sea el ejercicio de las armas (1994: 128). Pero este aspecto no parece adecuarse al mundo idílico y utópico de los pastores. No obstante, el mundo pastoril que Gálvez de Montalvo recrea en su libro ha demostrado que hay pastores de buen linaje que saben de música, que saben bailar y que aprecian las artes figurativas de las que gozan en este mundo creado a su imagen. Por ello, no es de extrañar, aunque así le suceda a L. Clare (1983) según confiesa en su artículo, que el libro se cierre, en la Séptima parte, con la fiesta cortesana de correr una sortija.

La intención de celebrar las recomposiciones de varias parejas que han tenido un final feliz, lleva a los pastores a proponer diversos tipos de festejos (carros enramados, una corrida de toros y correr una sortija). Dos de las propuestas son fiestas propias de los caballeros y la elección de la última se relaciona con otros festejos donde se reproducen circunstancias caballerescas como la publicación de un cartel, la presencia de mantenedores y la firma de los aventureros al pie del mismo. Pero la elección de correr una sortija igual que la emparenta con ciertas fiestas caballerescas (torneos, justas, correr lanzas o echar una lanza) la enajena del componente cruento. Esto convierte al festejo elegido en un juego más acorde con el mundo del pastor, sin obviar el cortesano. El mundo pastoril que ha creado Gálvez de Montalvo sirve para que sus pastores cortesanos puedan demostrar la fidelidad y esfuerzo que el conde Ludovico pide para mantener la ejemplaridad en su modelo (1994: 129).

Toda esta festividad organizada en torno al correr de la sortija con reparto de premios a la mejor carrera, al mejor disfraz, a la mejor invención, o a la mejor letra constituye un gran acto final que recuerda el propio de la *Diana* de Gil Polo. Pero en este caso se añade un anhelo de alcanzar una vida más bella en el sentido de un ideal soñado²².

La gran fiesta final funde el ideal del caballero y el ideal del pastor. El juego de la sortija evidencia distintos niveles que convierten al libro de Gálvez de Montalvo en un *roman à clef*, en el que, además de su posible proyección autobiográfica, realiza una depuración que ejerce sobre su vida al traducir el ideal caballeresco, puramente ornamental, en un valor de virtud cortesana, adaptada a la realidad utópica del ideal pastoril. En su núcleo está el sentido neoplatónico por el que el amor se transforma en una concepción que ansía abarcar, desde un sólo punto de vista, todo lo que entra en la vida²³. Del ideal caballeresco depende un juicio estético que se combina con el juicio ético del tratado filográfico. Ambos se encuentran en el marco del ideal pastoril. Pero este marco al desenvolverse en un medio narrativo carece de cualquier beneficio extrínseco a la propia narración, lo que le impide obtener una utilidad ex-

²² Huizinga (1994: 56).

²³ Huizinga (1994: 154).

traliteraria. Esto mismo facilita una identificación entre el juicio moral del bien con el estético de la belleza y desemboca, de modo natural, en la fiesta cortesana donde aparecen juntas la apariencia vistosa y colorida de los trajes, las muestras ingeniosas de los motes, la honra del caballero y el amor por su dama.

Todo el conjunto final se convierte en un valor positivo que proporciona placer y, en consecuencia, transforma el juicio moral, encargado de evitar el mal, en una consecución del bien, objetivado en el placer de la percepción de la belleza. Esta adquiere un carácter sintético donde se conjugan el valor intelectual que surge de la moral y el valor estético que se origina del juicio estético²⁴.

La narrativa pastoril, en este sentido, funde ese valor intelectual con el valor estético en una aportación artística donde se reconstruye *un esquema general de concepción único bajo el cual subsumirlo todo*²⁵. Tal esquema general de concepción se apoya en las nociones de amor y belleza, siendo el primero una tendencia y la segunda *una garantía de la conformidad posible entre el alma y la naturaleza*²⁶.

El valor estético de los libros de pastores resulta obvio cuando se lo considera un género literario cuyas fuentes de inspiración proceden de la literatura misma. Y cuanto más alto es su carácter estetizante, más alejado parece el valor intelectual de aquellos juicios morales que inspiran toda la relación erótica entre pastores. Sin embargo, la obra de Luis Gálvez de Montalvo todavía demuestra la superposición de ambos juicios procedentes de estructuras narrativas diferentes: el juicio estético de la estructura lírico-narrativa que conforma el género a medida que produce el texto, y el juicio moral de la estructura dialógico-narrativa que viene establecida por la tradición filigráfica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO GAMO, J. M.^a (1987): *Luis Gálvez de Montalvo: vida y obra de ese gran ignorado*, Guadalajara: Institución Provincial de Cultura *Marqués de Santillana*, Excelentísima Diputación Provincial.
- ARMAS, F. A. De. (1985): «Caves of Fame and Wisdom in the Spanish Pastoral Novel», *Studies in Philology*, 82, pp. 332-358.
- AVALLE-ARCE, J. B. (1975): *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo.
- BERRIO, P. (1994): «Instrumentos musicales en *El Pastor de Fílida*». *Dicenda*, 12, pp.11-18.
- CASTIGLIONE, B. (1994): *El Cortesano*, ed. de Mario Pozzi, Madrid, Cátedra.

²⁴ «Todo valor intelectual puede transformarse en valor estético una vez que se ha perdido su ilación y queda pendiente alrededor del objetivo como una vaga sensación de dignidad y significado». Santayana (1955: 208-209).

²⁵ Santayana (1955: 137).

²⁶ Santayana (1955: 241).

- CLARE, L. (1983) : *La Quintaine, le course de bague et le jeu des têtes: étude historique et ethno-linguistique d'une famille de jeux équestres*, París, Centre National de la Recherche Scientifique.
- CULL, J. T. (1984): *Love Melancholy in the Spanish Pastoral Novel*, University of Illinois at Urbana-Champaign.
- (1989): «Androgyny in the Spanish Pastoral Novels», *Hispanic Review*, 57, pp. 317-334.
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, E. (1846): *Bosquejo histórico sobre la novela española*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 33.
- FERRERES, R. (1951): «La novela pastoril y morisca». *Historia General de las literaturas hispánicas*, publicada bajo la dirección de D. Guillermo Díaz-Plaja, Barcelona: Barna, pp. 787-799.
- FUCILLA, J. G. (1942): «Sannazaro's *Arcadia* and Gálvez de Montalvo's *El Pastor de Fílida*», *Modern Language Notes*, 57, pp. 35-39.
- (1953): «Sobre la *Arcadia* de Sannazaro y *El Pastor de Fílida* de Gálvez de Montalvo». *Relaciones Hispanoitalianas*, Anejos de la Revista de Filología Española, 59, pp. 71-76.
- GERHARDT, M. (1975) : *Essai d'analyse littéraire de la pastorale*, Utrecht, H&S.
- GIL POLO, G. (1962): *Diana enamorada*, ed. de R. Ferreres, Madrid, Espasa-Calpe.
- HUIZINGA, J. (1994): *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza.
- IVENTOSCH, H. (1975): *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española*, Madrid, Castalia.
- KREBS, E. (1940), (1941), (1942): «*El Cortesano* de Castiglione en España». *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 8, pp. 93-143 y 423-435; 9, pp. 135-142 y 517-543; 10, pp. 53-118 y 689-748.
- LEÓN MAINEZ, R. (1872): «Una nota bibliográfica al *Canto de Calíope*. Luis Gálvez de Montalvo», *Crónica de los Cervantistas*, 6, pp. 196-203.
- LEVISI, M. (1972): «La pintura en la narrativa de Cervantes», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 48, pp. 293-325.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1948): «*La Galatea* de Cervantes. Estudio crítico», La Laguna de Tenerife.
- (1952): «La influencia italiana en *La Galatea* de Cervantes», *Comparative Literature*, 4, pp. 161-169.
- (1974): *Los libros de pastores en la literatura española*, Madrid, Gredos.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1961): *Orígenes de la novela*, Madrid, CSIC.
- MÉRIMÉE, E. (1930): *A History of Spanish Literature*, New York, Henry and Holt.
- MONTEMAYOR, J. (1991): *La Diana*, ed. de A. Rallo, Madrid, Cátedra.
- MORREALE, M. (1959): *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español. Estudio léxico-semántico*, Madrid, Anejo del Boletín de la Real Academia Española.
- OSUNA, R. (1972): *La Arcadia de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española.
- PFANDL, L. (1933): *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, Sucesores de Juan Gili.
- PRIETO, A. (1975): *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta.
- RENNERT, H. (1968): *The Spanish Pastoral Romances*, Publications of the University of Pennsylvania.

- REYES CANO, R. (1973): «La Arcadia y los libros pastoriles españoles», *La Arcadia de Sannazaro en España*, Anales de la Universidad Hispalense, 16, pp. 19-36.
- RICCIARDELLI, M. (1966): *L'Arcadia di J. Sannazaro e di Lope de Vega*, Napoli, Fausto Fiorentino.
- RICO, F. (1997): *El sueño del humanismo*, Madrid, Alianza.
- RILEY, E. C. (1981): «Romance y novela en Cervantes», *Cervantes: su obra y su mundo*, Madrid, Edi-6.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F. (1903): *Luis Barahona de Soto: Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Est. Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra».
- (1927): *La Fílida de Gálvez de Montalvo*, discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública del Excmo. Señor don Francisco Rodríguez Marín, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- SANTAYANA, G. (1955): *El sentido de la belleza*, Buenos Aires, Losada.
- SOLÉ-LERIS, A. (1959): «The theory of love in the two Dianas: a contrast», *Bulletin of Hispanic Studies*, 36, pp. 65-79.
- (1980): *The Spanish Pastoral Novel*, Boston, Twayne.