

El bosque deshabitado: eclipse de una metáfora renacentista

Cristina BARBOLANI
Universidad Complutense de Madrid

Porque, lo primero, la vida pastoril es vida sosegada y apartada de los ruidos de las ciudades, y de los vicios y deleites dellas.

Fray Luis de León, *Los nombres de Cristo*

1. DECADENCIA Y VIGENCIA DE LO PASTORIL

No podemos saber a ciencia cierta si la figura del pastor se sigue proyectando de algún modo en la cultura de nuestra época¹. Pero esta duda desaparece en cuanto nos referimos a lo pastoril como núcleo temático de un género literario que sí cabe considerar extinguido en la actualidad, en la misma medida en que pueden estarlo el poema épico o la tragedia clasicista.

Es más, diríamos que la aproximación a los textos «de pastores» nos exige un esfuerzo particular. Si la ciencia hermenéutica en las últimas décadas ha insistido en la importancia de una adecuada «suspensión del descreimiento» del lector ante la ficción literaria, cabría postular una análoga *epojé* crítica por parte del estudioso ante la literatura pastoril. Su impresionante vitalidad (documentada durante siglos a lo largo y ancho de la tradición occidental) roza de hecho lo increíble, o cuando menos se nos antoja sustancialmente *extraña*, en el doble sentido de ajena y asombrosa para nuestros parámetros de sensibilidad actuales.

Pero la distancia que nos separa de un texto nunca resulta insalvable, si

¹ Si consideramos como última herencia de lo pastoril toda sensibilidad exacerbada ante la naturaleza, siguiendo la sugerencia de Avalle-Arce (AVALLE-ARCE 1974), sin duda cabría referirnos a la fuerte conciencia ecologista en plena expansión en la segunda mitad de nuestro siglo.

atendemos a las distintas etapas de la historia del género al que pertenece. En Italia, definitivamente fue responsabilidad del Romanticismo (del que, en mayor o menor medida, somos hijos o nietos) el haber asestado los últimos y más contundentes ataques a lo pastoril, que quedó obsoleto, objeto de la misma marginación que le cupo al ya inútil bagaje mitológico-clasicista. Tal victoria no debió ser difícil, desde luego, si pensamos que los pastores cantados por los árcades dieciochescos se identificaban sin más con el formalismo académico y el empalago esteticista que ya en el siglo de las Luces habían criticado con aspereza los literatos más batalladores. Por otra parte, sabido es que incluso los dieciochistas moderados, en su mayoría, aceptaron y practicaron la poesía arcádica con escasa convicción, como un refinado ejercicio de estilo paralelo a otras actividades.

De hecho la sensibilidad romántica pudo dar voz a un singular pastor solitario errante en los páramos de Asia, inspirador de Leopardi; pero rechazó claramente la precisa configuración del pastor otorgada por la tradición literaria mediterránea, que representó para los románticos poco más que un juguete o una graciosa miniatura arcádica. Y subsiste ahora el peligro de verlo como una metáfora ornamental; por suerte, en esta perspectiva engañosa interviene la Historia para enseñarnos que el mundo avanzó impulsado por muchas de las motivaciones que ahora nos dejan indiferentes.

El estudioso del Renacimiento sabe que el pastor pudo ser *también* ornamental², pero que esencialmente representó todo un sistema de valores. Y sabe además que para entender ese mundo idílico, sin que nos parezca plano ni simple, debemos estar dispuestos a contaminar felizmente la literatura con la cultura, en lugar de separarlas con pedantes escrúpulos. Será necesario para ello calibrar y valorar ante todo la riqueza y amplitud de su resonancia cultural, es decir de ese trasfondo que hace más o menos compleja, más o menos productiva, la utilización de la metáfora pastoril³.

De tal convicción nacen estas notas, que intentan captar lo pastoril en su precariedad y fragilidad intrínsecas, puesto que ciertos síntomas de su «deca-

² A propósito de la *Arcadia* de Sannazaro, Erspamer considera que lo ornamental no es la única finalidad que persigue el autor: «Ma lo scopo di Sannazaro non pare soltanto l'*ornatus*» (SANNAZARO 1990: 21). Añadiríamos que lo ornamental (actualmente sinónimo de accesorio, no-funcional, «menor» en estética) tiene muy distinta valoración desde una perspectiva renacentista, que apreciaba la belleza en objetos de uso cotidiano, sin distinguir entre alta artesanía y arte.

³ Aunque no esté en consonancia con el planteamiento de este trabajo, resulta oportuno citar al respecto el inteligente análisis que hace Umberto Eco (ECO 1971: 114-116) de una metáfora «bella» al lado de una «brutta», en el que el trasfondo cultural aparece fuertemente implicado.

dencia» (por así decirlo, «el principio del fin») podrán detectarse ya en pleno Renacimiento, es decir en su época de mayor despliegue y abuso. Creemos haber encontrado tales indicios en *Egle*, fábula teatral de Giovan Battista Giraldi Cinzio, en cuyo peculiar prólogo se cuestiona en cierto modo —como veremos— la legitimidad del propio mundo arcádico. Hemos considerado este texto como muestra representativa principalmente por su fecha, 1545: eslabón cronológico entre el *Orfeo* de Poliziano (1480) y el *Aminta* de Tasso (1573). Pero el estudio de dicho prólogo ocupará la última parte del presente trabajo, y antes de llegar a ese momento significativo, serán necesarias unas reflexiones que atañen al nacimiento y al proceso de consolidación de lo pastoril como representación metafórica.

2. UN ESPACIO RENACENTISTA

Sería difícil —y no es nuestra pretensión— determinar el punto inicial en que aparece en el universo literario la figura del pastor. En efecto, procediendo hacia atrás en el tiempo a través de las distintas etapas (la apropiación cristiana de este símbolo en los Evangelios, las obras de Virgilio, las de Teócrito) llegaríamos obviamente al imaginario colectivo (ya presente en la Biblia del A.T.) que tal vez pudo identificarlo con una vida más arcaica y acorde con la naturaleza, frente al agricultor que pretendía modificar los procesos naturales interviniendo sobre ellos con su técnica⁴.

Al contrario, no es incierta, pues está claramente fechada, la utilización metafórica de lo pastoril en las literaturas románicas, reconocida y fijada en Dante⁵. En la égloga II, como respuesta a una sugerencia de Giovanni del Virgilio, que le recomendaba el uso del latín para su poema mayor, Dante concibe novedosamente una ficción pastoril a través de la cual afirma la independencia de su quehacer poético. La metáfora pastoril se asienta, pues, en su nacimiento, en la desviación del uso convencional y contextual del mensaje. Al amigo no se le escribe una epístola de respuesta exponiendo unas razones, sino que se le describe una costumbre (la del intercambio de regalos entre pastores), que tenía un antecedente prestigioso en un autor tan idolatrado como Virgilio. La imposibilidad de una interpretación literal fundamenta la metáfora

⁴ En el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier/Alain Gheerbrant, Barcelona, Herder, 1991, p. 806, queda recogida, entre otros muchos valores simbólicos del término, la contraposición entre Abel (nómada, pastor) y Caín (sedentario, labrador).

⁵ Un estudio reciente de Giuseppe Velli (VELLI 1992) fundamenta indiscutible y magistralmente este origen dantesco.

«que crea la semejanza» en palabras de Ricoeur. Según este pensador, que en este concepto sigue a Ullman, con la metáfora se produciría una innovación semántica «como forma de responder de manera creadora a un problema planteado por las cosas; en una determinada situación de discurso, en un medio social dado y en un momento preciso, hay que decir algo que exige un trabajo de palabra —un trabajo de la palabra sobre la lengua—, que enfrenta la palabra con las cosas. Finalmente, lo que está en juego es una nueva descripción del universo de las representaciones»⁶. Es precisamente lo que ocurre con la égloga dantesca, a partir de la cual empieza a existir, literariamente, un espacio, un paisaje que se irá utilizando como poderosa expresión del *ubi consistam* del escritor.

Como es sabido, la ensoñación de este espacio pastoril está estrechamente relacionada con el hecho histórico del declive de la ciudad, esa ciudad en la que el intelectual medieval había ejercido a menudo tareas de relieve: en el caso de Dante, huelga recordar su amor/odio hacia Florencia y su nostálgica posición de *laudator temporis acti* en el encuentro con Cacciaguida, así como su conservadurismo político⁷.

En lo sucesivo, un hilo muy sutil continuará el ejemplo dantesco a través de Boccaccio (Boccaccio más que Petrarca; este último utilizará la égloga de modo muy diferente)⁸ hasta la codificación magistral de Sannazaro, precedida, desde luego, por un incremento y vitalización poderosa de la égloga, lo mismo en latín que en *volgare*, a lo largo de todo el siglo xv, en las zonas más importantes de Italia⁹.

La novedad de Sannazaro consistió, como es sabido, en enmarcar las églogas en una tenue ficción narrativa en prosa; novedad esencialmente formal. A pesar de que con ella quedara inaugurado el *romanzo pastorale* (Corti 1969), la propuesta sannazariana puede alinearse en continuidad con el primer ejemplo dantesco y está muy cerca, incluso estilísticamente, del eslabón represen-

⁶ Cito del libro de Paul Ricoeur (RICOEUR 1980: 174), que considero una aportación muy esclarecedora sobre los mecanismos de la metáfora, y que subyace más de una vez a las presentes reflexiones.

⁷ La refutación de este conservadurismo no resulta convincente ni siquiera en el intento de Batkín, el cual, en palabras de Sanguineti, «non resiste alla tentazione di conciliare il poeta con le forze progressive del tempo, a farne un promotore della visione rivoluzionaria di quel medesimo capitalismo nascente...» (BATKIN 1970: 10-11).

⁸ Para Velli (VELLI 1992: 73) el *Bucolicum carmen* petrarquesco es objetivamente *a step back* por su críptica y cerrada alegorización del motivo pastoril.

⁹ Erspamer en su introducción (SANNAZARO 1990: 26) señala al respecto la tradición *quattrocentesca* toscana y napolitana en el cultivo de la égloga anterior a Sannazaro; sobre estas zonas geográficas insiste también un valioso y reciente manual de literatura (CESERANI/DE FEDERICIS 1994: I, 232).

tado por Boccaccio; no en vano el *Ninfale d'Ameto* constituye el modelo sintáctico y estilístico que tiene presente Sannazaro. En lo ideológico, se ha estudiado hasta qué punto su recreación bucólica se caracteriza por la nostalgia conservadora; su belleza parece acusar, en cierto modo, todo el cansancio y la frustración del quebradizo sueño del humanismo¹⁰. Se ha dicho justamente que, a pesar de su asombroso éxito editorial en el siglo XVI, la *Arcadia* es una obra que pertenece esencialmente al *Quattrocento*: marcada por la añoranza, mira hacia el pasado¹¹.

No es nuestra intención analizar aquí un acierto literario tan complejo e inestable como la «alquimia narrativa» sannazariana¹², pero sí insistir sobre su prevalente dimensión espacial, bien captada por los receptores e imitadores europeos. En un estudio todavía no superado, AVALLE-ARCE observa que en la tradición española, tan específicamente diferente y novelada, italianismo (sannazarismo) equivale siempre a tendencias descriptivas, estáticas y estéticas¹³. Al igual que en sus imitaciones, en Sannazaro domina, de hecho, la impresión de un tiempo estancado (opuesto al de la ficción narrativa) que confiere un desarrollo lentísimo a las actividades pastoriles. Contra este menoscabo del tiempo, el protagonismo del espacio se impone a partir del propio título: *Arcadia*. La región fabulosa y ajardinada, formada por elementos de la naturaleza cuidadosamente seleccionados, viene a ser un escenario en el que la vicisitud de Sincero, trasunto del autor (a quien, en parte, también cabe identificar en Ergasto), se diluye ante la importancia de las varias historias de los otros pastores, relacionados entre sí tan sólo por una red de actividades y ritos comunes que suponen amistad solidaria entre semejantes, sin excluir momentos de envidia y celos. Se configura una atmósfera intelectual en la que los personajes actúan como corresponde a quienes se encuentran en tal lugar, conforme a un «decoro» que se identifica con el «decorado» naturalista. Esta primacía espacial explica también en gran parte que el tema pastoril, susceptible de adoptar

¹⁰ Con esta expresión nos referimos al excelente estudio de Francisco Rico (RICO 1995), que en el acertado título compendia todo el significado y el alcance de este periodo de la cultura europea.

¹¹ Según Domenico De Robertis (DE ROBERTIS 1966: 741) la escritura de este libro representaría para Sannazaro «una stagione irricuperabile, e ormai consegnata a un destino nel quale egli non cercò d'interferire».

¹² La definición es de Erspamer (SANNAZARO 1990: 13), a cuya excelente edición recurrimos en nuestras citas de la *Arcadia*, así como también para la acertada y actualizada selección de materiales bibliográficos.

¹³ Véase en AVALLE-ARCE (1974) el capítulo VII dedicado a «Los italianizantes», en el que, como suele ocurrir, el análisis contrastivo arroja mayor luz sobre las dos vertientes observadas.

varias formas a lo largo del Renacimiento —égloga, novela, drama— se llevara al teatro preferentemente en la tradición italiana¹⁴ puesto que, en cierto modo, la escritura teatral privilegia el espacio sobre el tiempo¹⁵.

Aunque la peculiar narración de Sannazaro se resista a las fórmulas interpretativas¹⁶, es sabido que su espacio arcádico no deja de ser alusivo a la academia pontaniana, incluso a través de claros indicios onomásticos¹⁷. Pero será mucho más: una metáfora de alcance europeo, próxima a ser mitificada como modelo representativo del sistema de valores y de la problemática del humanismo. En ciertas partes de la obra el sutil vaivén alusivo y elusivo entre Arcadia y toponimia napolitana sigue reenviando, como en el origen dantesco de la metáfora, a una imposible síntesis de ciudad/campo, dos polos recíprocamente incompatibles (Ricoeur 1980: 253) entre los que la escritura ensueña una región literaria como lugar fronterizo. En efecto, a pesar de todo el encanto de esta naturaleza escogida y quintaesenciada, en ella reinan los modales, la sencillez y sensibilidad de «pastores» cultos y refinados, producto de la ciudad. El sistema de implicaciones sigue aunando así algunos rasgos contradictorios junto con otros coherentes, como corresponde a la ambigüedad que caracteriza la invención metafórica. En este orden de cosas, los habitantes de la Arcadia serán identificables preferentemente como artistas, literatos, creadores que se escuchan, se aprecian y admiran unos a otros. Al igual que otros géneros creados por el humanismo —la epistolografía, el diálogo— lo pastoril atañe a esa zona común entre el autor y su público, en la que producción y recepción literaria están interactuando recíprocamente, hasta casi identificarse en un acuerdo idílico.

Este carácter fronterizo se extiende a otros muchos aspectos ideológicos renacentistas, como por ejemplo el difícil compromiso entre vida activa y contemplativa. Como es sabido, las dos modalidades, cuya confrontación era tópica ya en la Edad Media, cambian de signo con el humanismo. El ideal de

¹⁴ Para estas cuestiones, analizadas finamente desde la perspectiva hispanista, véase F. López Estrada (LOPEZ ESTRADA 1985).

¹⁵ Sobre la inestabilidad temporal en el teatro respecto al desarrollo lineal del tiempo narrativo pueden leerse, a propósito del teatro renacentista italiano, en el libro de Giulio Ferroni, *Il testo e la scena*, Roma, Bulzoni 1980, pp. 67-68.

¹⁶ Así opina con acierto Erspamer en su introducción (SANNAZARO 1990: 12).

¹⁷ Además de que el protagonista Sincero es el propio Sannazaro (que también aparece con este nombre en el *Actius* de Pontano), Summonzio es Giovanni Antonio Summonte, Crisaldo es Francesco Arsocchi, Meliseo es Pontano; otros nombres pastoriles son de más difícil identificación. Es significativo, asimismo, que muchas imitaciones del modelo sannazariano (incluyendo, en sentido muy amplio, el *Aminta* de Tasso) encubren en su onomástica lugares y personajes reales, fundamentándose la *Arcadia* como ilustre precedente y prototipo de «roman à clef».

vida activa, tan sólo en el primer *Quattrocento* se refiere a la participación cívica en el gobierno de la ciudad; pronto y definitivamente se identificará con la cortesanía y los ideales caballerescos renacentistas. Lo contemplativo, por otra parte, deja de aplicarse exclusivamente a la vida monástica y conlleva (ya a partir de Petrarca) el sentido laico y clásico del ocio fecundo, que produce creación artística.

En la *Arcadia*, que apenas tiene acción, el mundo pastoril gravita hacia esta contemplación laica. Se trata de un lugar relativamente más abierto que un convento —se puede salir y entrar— pero igualmente autosuficiente, regido por unas pautas de comportamiento en las que el peso de las instituciones no existe. O bien, se simula que no existe, porque la actividad es agradable, no cansa: competiciones, juegos, relatos, evocaciones de episodios, cantos. En este orden de cosas, el lugar pastoril puede referirse indistintamente a la academia o a la corte. En efecto, ambos centros de cultura, alternativos a las anticuadas universidades, confieren nuevo sentido al papel del literato, sin contar, además, casos de estrecha vinculación entre ambas instituciones —corte y academia— como ocurre en Nápoles o en Florencia. A nuestro modo de ver es indudable que con este concepto de la contemplación como estudio y de la acción como producción creativa, se renunciaba en cierto modo, soslayándolos, a los impulsos más vitales del primer humanismo y a toda voluntad de cambiar el mundo. En este sentido, el espacio arcádico puede situarse en las antípodas de las creaciones utópicas renacentistas, a pesar de las sugestivas analogías posibles entre regiones literarias. En efecto, la vida de pastores deja total e intencionadamente al margen toda actividad de recta legislación organizativa, que en cambio constituye la profunda razón de ser de obras como la de Moro o Campanella, escritas mirando hacia el futuro. Esas utopías renacentistas propondrán novedosamente mundos de ficción que funcionan con criterios optimistas de racionalidad aplicados a la vida colectiva, con la ingenua certeza de que la razón siempre se impone por sí sola¹⁸. Nada de esto ocurre en el mundo pastoril, donde la vida colectiva se rige por criterios de orden y respeto por lo establecido que resultan bastante imprecisos. Las leyes pastoriles que aparecen en las tablas que ostenta el dios Pan en la Prosa X (sacadas de las *Geórgicas* de Virgilio o de la *Historia natural* de Plinio) se refieren al

¹⁸ Era ésta la posición optimista de Erasmo, que comenta así Huizinga, *Erasmo de Rotterdam*, México, Porrúa, 1984, p. CXLVII: «Erasmo esperaba que la sociedad mejorase merced a una instrucción correcta, intelectual y elegante sobre la manera de predicar, de acuerdo con la pureza del Evangelio. Con ella, “la gente se torna más obediente a las autoridades, más respetuosa de la ley, más pacífica. Entre el marido y la mujer hay más concordia, más fidelidad, más aversión al adulterio. Los criados obedecen con mejor voluntad, los artesanos trabajan mejor, los mercaderes dejan de engañar”».

«gobierno» de los pastores sobre sus rebaños, y en ningún caso a la organización de la convivencia entre los propios pastores. Estos siguen, sustancialmente, las pautas marcadas por la naturaleza: desplazarse a la sombra si aprieta el calor, recoger los rebaños al llegar la noche, calmar la sed, saciar el hambre. Es cierto que se observan unos rituales y se siguen unas inclinaciones del sentimiento (como las honras fúnebres y el canto de las cuitas amorosas) que son claramente productos de cultura, pero con ello no se produce ningún desacuerdo con el entorno, precisamente porque se trata de una naturaleza literaria, captada más a través de los textos fuente que de la eventual observación directa. Este vivir acorde con el ámbito «natural» supone, como hemos dicho, un ideal estático y fundamentalmente conservador. El mundo de la naturaleza es el mismo de los clásicos (supremo paradigma) y es también lo que siempre ha sido: un valor permanente.

A esta impresión de perennidad contribuye no poco el realismo (de tipo renacentista platónico, se entiende) con que Sannazaro describe el espacio arcádico¹⁹. A través de la figura retórica de la *evidentia* o *hypotíposis*, con la llamada «facilidad difícil» se alcanza la transparencia inmediata de la representación, asentada desde el primer párrafo:

Giace nella sommità di Partenio, non umile monte de la pastorale Arcadia, un dilettevole piano, di ampiezza non molto spazioso però che il sito del luogo nol consente, ma di minuta e verdissima erbeta si ripieno che se le lascive pecorelle con gli avidi morsi non vi pascessero vi si potrebbe di ogni tempo ritrovare verdura. Ove, se io non mi inganno, son forse dodici o quindici alberi, di tanto strana et eccessiva bellezza che chiunque li vedesse giudicerebbe che la maestra Natura vi si fusse con summo diletto studiata in formarli. Li quali, alquanto distanti e in ordine non artificioso disposti, con la loro rarità la naturale bellezza del luogo oltra misura annobiliscono.

Percibimos, es evidente, que el lugar es ficticio; pero el autor se cuida especialmente de que todos los elementos que aparecen pertenezcan al orden natural (*maestra Natura*) evitando cualquier rasgo de transgresión en un conjunto perfectamente funcional. No son, pues, los árboles, sino precisamente su disposición cuidada y detallada, y la precisión descriptiva del autor, lo que los

¹⁹ Entendemos por realismo platónico el que queda así definido por Darío Villanueva (VILLANUEVA 1992: 164) al interpretar la fórmula barthesiana (sacada, al parecer, de Champfleury) de *l'effet du réel* «no como fidelidad genética de lo que el texto diga o describa en relación al referente de su autor, sino desde el de cómo sus formas inducen una respuesta realista del lector, pueden suscitar en él ese efecto». Preferimos esta fórmula a la de *effet d'irréel* propuesta por Erspamer (SANNAZARO 1990: 10), porque sólo si entendemos este efecto desde el receptor podremos explicarnos el que Sannazaro haya podido ser el modelo de un autor tan «naturalista» como Bandello.

hace increíbles; por así decirlo, un exceso de realismo. Y probablemente se deba también a este realismo platónico, (sin olvidar, por cierto, la calidad literaria y la difusión editorial del libro) la singularidad de que la *Arcadia* llegue a ser considerada un modelo universal y perenne. Es decir, se hace posible una ilusión óptica que concibe la metáfora pastoril como fijada de una vez por todas, tendiendo hacia el arquetipo²⁰ o el mito.

Pero no todo es serenidad y transparencia en el Renacimiento, como le pareció a la crítica romántica. En la *Arcadia* la perfección formal no implica necesariamente un hedonismo falto de ideología; en su belleza podemos apreciar también zonas de opacidad melancólica, que indican desajuste y anacronía respecto a las instancias culturales y a la sensibilidad intelectual de la época en que se produjo (Tateo 1967). La vigencia de la obra consiste precisamente en que estos pastores, sencillos tan sólo en apariencia, en su ambigüedad no admiten una interpretación meramente evasiva. No son hedonistas irresponsables que se apartan de la realidad; más bien se distancian de ella y de sus tensiones y conflictos —que tal vez han sufrido por experiencia personal— con una opción vital perfectamente consciente.

De hecho la narración sannazariana, lejos de desembocar en un final feliz, acaba en una variación de actitudes y estados anímicos sutilmente melancólicos e insatisfactorios, que sugieren la fragilidad, la caducidad del espacio privilegiado²¹. El estado de dicha terrenal, posible en una lejana edad de oro evocada por Opico en la égloga que sigue a la prosa VI, resulta incompatible con los eventos de la historia narrada: se da incluso la muerte de seres míticos como Androgeo y Massilia. Y se aludirá también claramente a la muerte de la propia mujer amada en el bellissimo *planctus* final, en que el autor se dirige a la zampoña intimándole que cese el canto (y si acaso el viento penetrara inadvertidamente en su cavidad, deberá aprovecharlo para un suspiro o un gemido). En esta despedida tristísima de su propia obra el autor resuelve en orfebrería preciosista la suma de sus frustraciones (principalmente la política y la amorosa) entonando una especie de lamento fúnebre del humanismo (ya en la última égloga se había lamentado la muerte de la amada de Meliseo /Pontano) en el que parece cuestionar el sentido de su escritura con la actitud de renuncia que supone el silencio de la zampoña (que es el de la poesía).

Ahora bien, si analizamos este silencio de *Arcadia* en su representación li-

²⁰ Sobre las implicaciones metáfora-mito y metáfora-arquetipo consideramos válidas aún las observaciones de SHIBLES (1983: 329), quien define el arquetipo como «metáfora ripetuta così spesso che sembra un'idea o una verità universale».

²¹ Sobre el final fluctuante de la obra y la incierta posibilidad de otro final proyectado para una edición que no se llegó a realizar, véase la citada introducción de Erspamer (SANNAZARO 1990: 15-16).

teraria, que se atiene al canon renacentista *ut pictura*, lo veremos caracterizado por la ausencia de las figuras que le habían prestado su voz. Vale la pena citar el pasaje por su detallada visualización, como ejemplo de transición del no-oír al no-ver. Los bosques se han quedado mudos; los rebaños ensucian las aguas cristalinas; el lugar queda desierto, porque *ya no viven en él ninfas ni sátiros*; es decir, faltan los seres animados que representaban la belleza y los impulsos de vitalidad sensual:

Le nostre Muse sono estinte, secchi sono i nostri lauri, ruinato è il nostro Parnaso, le selve son tutte mutole, le valli e i monti per doglia son divenuti sordi. Non si trovano più ninfe o satiri per li boschi, i pastori han perduto il cantare, i greggi e gli armenti appena pascono per li prati e coi lutulenti piedi per isdegno conturbano i liquidi fonti, nè si degnano, vedendosi mancare il latte, di nudrire più i parti loro. Le fiere similmente abbandonano le usate caverne, gli uccelli fuggono dai dolci nidi, i duri e insensati alberi inanzi a la debita maturezza gettano i lor frutti per terra, e i teneri fiori per le meste campagne tutti comunemente ammarriscono. Le misere api dentro ai loro favi lasciano imperfetto perire lo incominciato miele. Ogni cosa si perde, ogni speranza è mancata, ogni consolazione è morta.

En esta alucinada reseña de actitudes de renuncia y abandono, el paisaje literario se vuelve desordenado, en parte a través de la aparición de tópicos de no funcionamiento cercanos a los *impossibilia*, o mediante la prosopopeya que atribuye a seres vegetales y animales el hastío por la vida; pero en parte también, significativamente, haciéndose semejante a la campiña real, expuesta al ciclo de las estaciones y vulnerable a las inclemencias atmosféricas; no sólo, sino también con desequilibrio y desajuste estacional, ya que los árboles dejan caer sus frutos antes de que maduren (es decir, lo mismo que ocurre al producirse una catástrofe natural) y las flores se marchitan todas a la vez. Esta invocación última procede, pues, en dirección opuesta a la de la creación del sentido metafórico²²; como si el modelo arcádico se negara a seguir funcionando, y, en su eclipsarse, los elementos de la naturaleza amenazaran con retomar exclusivamente su valor referencial, y éste con un punto más de degradación. En efecto, esta *natura* se empobrece perdiendo cuanto la acerca al hombre, por la inercia y la actitud pasiva, hasta llegar un punto más abajo del real (las hembras de los rebaños no amamantan a las crías, las abejas no completan la fabricación de la miel) que consiste en la eliminación de todo antro-

²² Si aceptamos la acertada y humorística definición ricoeuriana (RICOEUR 1992: 267) de la metáfora como «un segundo matrimonio, con restos de bigamia» en el que «se cede protestando (la protesta es lo que queda del antiguo matrimonio, la asignación literal)», podemos considerar que, al aparecer de la meteorología real en el paisaje arcádico, la primera mujer triunfa sobre la intrusa, dificultándose así el acceso a la aventura metafórica.

pomorfismo. Quedan los pastores, pero sin cantar; y los seres susceptibles de mitificación desaparecen del todo. El bosque queda despoblado de ninfas y sátiros.

3. LA RESPUESTA AL «UBI SUNT»

Non si trovano più ninfe o satiri per li boschi: esta constatación dolorosa de la invocación final sannazariana subyace como desencadenante del texto de Girealdi Cinzio que ahora comentaremos, producido en un contexto profundamente distinto. A medio siglo de distancia de la *Arcadia*, se ha podido desvirtuar, de modo considerable, el sentido metafórico de esta enunciación hasta el punto de que es posible preguntarse, sorprendentemente, por su sentido literal. Como si lo metafórico quedara, por así decirlo, desplazado y confiado únicamente al medio teatral (parientes próximos de la metáfora son, en efecto, la «representación» teatral o el «disfraz» carnavalesco que transgrede los roles), Girealdi Cinzio formula, en términos de disquisición teórica, la pregunta sobre la validez de lo que ha llegado a ser reconocido y mitificado. En lugar de proseguir en la línea nostálgica del *planctus* sannazariano, prefiere *argumentar* sobre la ausencia de estos pobladores de los bosques, para ponerla en tela de juicio (¿es verdadera o falsa? ¿donde están ninfas y sátiros? ¿alguien los ha visto?). La «frase» sannazariana puede así aprovecharse como tema de una disputa, cuyas incidencias se relatan en el Prólogo a los espectadores con todo el desparpajo y sabiduría teatral que caracterizan a Girealdi Cinzio, experto en la magia del teatro²³.

Ciertamente este afán erudito de teorizar a posteriori sobre los modelos literarios era práctica habitual del clasicismo, que solía elaborar sus preceptivas a partir de la excelencia de un autor venerado; el propio Bembo en sus *Asolani* no había hecho sino teorizar sobre situaciones y estados anímicos petrarquescos²⁴. Con mayor razón, en el caso que nos ocupa, esta insistencia en el análi-

²³ Para la instrumentalización ideológica de esta sabiduría teatral y su involución en la época de *Egle* conviene no olvidar «la natura francamente reazionaria delle tragicommedie giraldiane, paurosamente impoverite di ogni scatto polemico, di ogni senso della contraddizione, fugata da un avventuroso favolistico che avvolge l'esistenza di garanzie rassicuranti, devitalizzando l'impulso conoscitivo (il *discerner chiaro*) della catarsi tragica». (ARIANI 1974: 138).

²⁴ Lo observa Ettore Bonora (BONORA 1966: 162) : «... gli *Asolani* non sono l'opera di un filosofo, ma l'esposizione elegante di idee che, prima che nel platonismo fiorentino del Quattrocento, avevano circolato nella lirica medievale d'amore, e nel Petrarca avevano trovato la più alta e libera espressione poetica...Ricongiungendo negli *Asolani* platonismo e lirica d'amore, egli...fissava la spiegazione teorica del suo petrarchismo».

sis de un elemento aislado (una «frase» sannazariana) está sin duda en consonancia con el aristotelismo tardorrenacentista que somete a reflexión, después de fragmentarlo en tópicos, todo el universo literario codificado por el clasicismo.

¿*Ubi sunt* sátiros y ninfas? Con mayor o menor grado de intencionalidad, la conexión con la invocación final de la conocida obra sannazariana contaba seguramente con el asenso y la complicidad de los espectadores. A estos se dirigen, preceptivos, los 157 elaborados endecasílabos²⁵ que comentaremos brevemente: un prólogo concebido como advertencia sobre la escena teatral, que representa la propia región arcádica (visualizada de inmediato por el público, pero no identificada como tal hasta la mostración de los versos finales; v. 126 sgg.). En este prólogo Giraldi inserta a modo de anécdota el relato del antefacto u ocasión que ha originado la obra, precisamente entre dos mostraciones del escenario del bosque: la del verso 2 («questo luoco») y la de los versos 126 sgg: «... Ha fatto *qui* venir tutta l'Arcadia./ *Queste* sono le selve e *quei* là i monti,/ I fiumi e le città ch'ella in sè tiene/ Occupati vi son da *queste* selve».

El poeta en primera persona nos informa que, un día en que se ausentó de la ciudad, se encontró involuntariamente presenciando una controversia entre Pales y Pomona acerca de la naturaleza: según la primera diosa, la *natura* estaría debilitándose, mientras al parecer de la segunda no habría menguado para nada en su antigua vitalidad. De tal disputa el poeta será juez, ya que ambas prometen, en efecto, acatar su sentencia, como lo hicieron otras diosas en el juicio de París. He aquí que Pales aduce, entre otras razones, el que ya no se vean en los bosques sus antiguos pobladores (45-49) como Sátiros y Faunos; es decir, la falta de efectos implicaría (con impecable argumentación aristotélica) la falta de causa. Pomona arguye, en cambio, que la naturaleza, siendo por definición infinita, generosa y productiva, de ningún modo puede menguar. El poeta, tras asentir al parecer de la diosa Pomona, hace algo más que teorizar: indica con el dedo una gruta, ofreciendo la prueba tangible de que los dioses silvestres no han muerto, sino que están allí voluntariamente escondidos (85-88). Entonces Pomona, tras darle las gracias, le propone que esta mostración se extienda a los muchos que están en el error de Pales, enseñándoles la Arcadia con sus dioses y diosas, de modo que en ella se puedan volver a producir los «efectos naturales». Tales efectos nunca supondrán empo-

²⁵ Sobre el verso y la rima como fruto de meditada elaboración en Giraldi («Perchè i versi non si sputano nè si gittano a stampa, ma vogliono in lunghezza di tempo molta considerazione»), véase su «Lettera sulla tragedia» (1543) en *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento* (1970).

brecimiento, sino sólo transformaciones²⁶. Así es como la propia Pomona, viendo al poeta deseoso de volver a su ciudad, ha trasladado a ella la Arcadia entera; por lo tanto el autor, que solía ambientar sus tragedias en prestigiosas metrópolis antiguas, adecuará a este escenario un drama «satiresco». El público sin duda agradecerá (153-54) el ver actuar a los sátiros, especie que parecía extinguida («questa gente / di cui credeasi il seme esser già spento»).

Al hilo de la lectura de este prólogo, que acabamos de resumir, valdrá la pena detenernos sobre algunos puntos.

Llama la atención en primer lugar el cuestionamiento del espacio escénico contemplado por los espectadores. El verso inicial insiste sobre el extrañamiento que eso comporta: «Spettatori, parravvi forse *strano* / Che 'n questo luoco, in cui veder solete / Città grandi e reali, ora veggiate / Sol boschi e selve.....»

Una vez más nos encontramos con la contraposición ciudad/campo en términos ambiguos. A las ciudades se les atribuye grandeza y realeza, pero es probable también que los espectadores recuerden con horror los aludidos escenarios teatrales de las tragedias giraldianas, en las que aquellas metrópolis magníficas suelen ser el marco de crímenes sangrientos y espeluznantes. Que la contraposición forme parte, además, del *topos* literario quedará claro unos versos después, cuando el ausentarse del poeta de su ciudad (Ferrara: *cara patria* v.10; *natio paese* v. 124) y su llegada a Arcadia se justifican en un inciso entre paréntesis («Forse per ricrear la stanca mente / Lontan dal vulgo e dalla gente sciocca»). La Arcadia se contrapone, pues, en lo ficticio teatral, a un escenario de ciudad grandiosa que acostumbra el autor a colocar en sus tragedias, como Damasco en su *Altile*: «<...> Vi ha qua con arte occulta oggi il poeta / Condotta, per gran mari et erti monti / La città di Damasco in Siria illustre, / Anzi sede real di tutto il regno. / Eccola, spettatori, ecco le stanze / Reali et i palagi alti e superbi / Di que'signori ch'oggi comparire / Vedrete qui, per darvi alto diletto»²⁷. En su sentido metafórico, la misma Arcadia se opone a los enemigos de la cultura y de la inteligencia del poeta («vulgo», «gente sciocca»), pero esto no se afirma taxativamente: «forse per ricrear la stanca mente» (en que *forse* equivale a «tal vez», probablemente con valor

²⁶ *L'Argomento* que precede la edición de la fábula (GIRALDI CINZIO 1988: 900) reza así: «I Dei silvestri, innamorati delle ninfe de'boschi, inteso ch'i Dei del cielo si son dati ad amarle, cercano di non le si lasciar tòrre. Perciò colla astuzia d'Egle le conducono in ballo co'fanciulli loro, rimanendo essi nascosti. Mentre sono in ballo, si danno a volerle rapire. Le ninfe, scoperto lo'nganno, se ne fuggono al bosco, et ivi sono mutate in varie forme, lasciati tutti dolenti i Dei silvestri».

²⁷ Prólogo a *Altile*, citado en *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento* (1970:490).

irónico 28), introduce la duda sobre la inocencia del campo, como la alusión a las tragedias la ha introducido sobre la ciudad.

La ambigüedad semántica de gran parte de la terminología del prólogo afecta asimismo de modo particular al uso de «natura», que aparece lo mismo como «madre naturaleza», que como «índole, disposición innata». Así al principio del discurso del poeta a Pomona (vv.66-71): «E le disse: Alma dea, voi per *natura* / Possente a far de la *natura* fede, / Avete aperta al *natural* la via. / Però chi è quel, che sano sia, che pensi / Che la *natura*, per *natura* larga, / Si debba giamai dir manca nè mozza?»

Y se sigue jugando con *natural natural* poco después, en el discurso dirigido a Pales: «Non son (come voi dite) unqua venuti / Ne la *natura* men Satiri e Fauni / Anzi ella ne produce ogni dì molti;/ Ma avvenuto è, per lor *natural* uso / Che'n una gran caverna, che prodotta / La *natura* gli avea, son stati in gioia / Il tempo che veduti non gli avete.»

Pero anteriormente, en los versos 29-32, al sentido indicado de «inclinación natural» se había sobrepuesto de modo malicioso el de «aspecto natural» o incluso «desnudo», sugerido por la actitud voyeurista del poeta: «... dietro a un faggio / Il poeta s'avea preso piacere / Di veder la *natura* di nascosto / D'ambidue loro, al gareggiar sì pronta».

Estos juegos semánticos refuerzan, intencionadamente o no, la impresión de que la naturaleza —objeto de la disputa— en lugar de ser un valor perenne, pertenece a un orden de cosas mudadizo, precario e inestable, a pesar de que la optimista Pomona sostenga que las mutaciones siempre son para mejor (v. 21 sgg.): «... e che 'l mutarsi / Era più tosto al liberal, a l'ampio, / Ch'al misero, a lo stretto et a l'angusto».

Si nos alejamos un tanto del prólogo, comprobaremos que este concepto de *mutazione* preside toda la fábula de modo casi obsesivo. En el acto V Silvano, trasunto del autor, tras relatar a Pan las increíbles transformaciones de las ninfas, insistirá en que (2360-61) «Non credo mai che 'n un sol giorno tante / Mutazion fosser vedute».

Aunque nuestro comentario quiere ceñirse al fragmento elegido, no puede ser excluyente respecto a aquellos elementos que son esenciales a la configuración metafórica del lugar arcádico, como será subrayar especialmente la importancia de la figura del dios Pan en la obra. Ya en la parte central del prólogo el poeta alude a este dios para desmentir la supuesta desaparición de sátiros (lo que enlaza, como hemos visto, con Sannazaro), pues él está encargado de

²⁸ En el *Grande Dizionario della Lingua Italiana* de Salvatore Battaglia, UTET, se registra en la entrada *forse* (4) el valor dubitativo de este adverbio en función de mayor eficacia o atenuación de una afirmación tajante, confiriendo a la frase un tono irónico.

testimoniar el haber visto con sus propios ojos a los dioses de las selvas, los Egipanes (v.98). Asimismo (conviene recordarlo) el episodio amoroso de Pan con Siringa, sacado de Ovidio, no sólo tiene cabida en la obra, sino que funciona como prototipo de metamorfosis *en abîme* que el autor utiliza en su fábula para el desenlace colectivo: todas y cada una de las ninfas perseguidas se transformarán en árboles, ríos, flores etc.

Con esta recuperación del episodio de Pan y su consiguiente generalización, el autor recalca con especial hincapié que pervive el principal de los dioses y semidioses que rescata del olvido: *el dios Pan no ha muerto*. Ahora bien, es bastante probable que Giraldi Cinzio quisiera desmentir el famosísimo (y discutido) pasaje de los *Moralia* de Plutarco en el que se da la noticia de la muerte de Pan, anunciada por una voz misteriosa al timonel egipcio de una nave que realiza una extraña navegación cerca de la isla de Paxos. No conviene olvidar que Plutarco fue uno de los autores más leídos en el Renacimiento, y que abundan las interpretaciones renacentistas acerca de este episodio en concreto (entre ellas la de Rabelais)²⁹. No podemos saber a cuál de ellas se atendería Giraldi; lo que sí está claro es que su fábula insiste en el episodio de Pan, cuyo final burlesco (Pan se conformará con su mujer Ega, aunque no sea tan agraciada como Siringa) indica cuando menos una posición potenciadora de los «efectos» producidos por la naturaleza en un sentido declaradamente hedonista. Según el acertado planteamiento crítico de Marco Ariani, en estas fechas el tragediógrafo se encuentra en la etapa de un «folle fantasticare edonistico che indica... l'abbandono dell'indagine per un'accettazione dei valori controriformistici in cui si insinua (sulla scorta del *carpe diem* oraziano) il fermento evasivo del piacere e del godimento irrazionali...» (Ariani 1974: 163).

De acuerdo con esta vena hedonista y sensual, el espacio arcádico aparecerá poblado de seres lascivos dando rienda suelta a sus deseos, cuya satisfacción reivindican con desenvoltura y cinismo. Las figuras cómicas de Baco y Sileno contribuyen a la degradación general de esta Arcadia no sólo repoblada, sino superpoblada de sátiros, faunos, ninfas de todo tipo (en el reparto aparecen *Oreadi, Driadi, Napee, Naiadi, Amadriadi*), y hasta niños caracterizados como *faunetti* y *satirini*. Parece sintomática la desaparición casi total de los pastores: solamente Egle los menciona cuando una ninfa comenta que ha oído un silbido (que en realidad es la señal convenida para que los sátiros empiecen la persecución y consiguiente rapto; V, 3, 2183):

NIN. Avete udito quello / sibilo?

²⁹ Véase al respecto la *Notice* preliminar a la edición del plutarquiano *De defectu oraculorum* (PLUTARQUE 1974: 92-93) que analiza y calibra estas interpretaciones.

EGLE. E' nulla: fia qualche pastore / che chiama la sua greggia o chiama i cani.

He aquí, pues, que la protagonista, astuta urdidora de la treta, considera las actividades pastoriles como un simple ruido de fondo: apenas nada que llame la atención.

Con esta *Egle* Girdaldi Cinzio reivindicaba para sí la gloria de haber fundamentado el nuevo género del drama «satiresco», heredado de Eurípides³⁰. Pero al margen del afán clasificatorio del aristotelismo de la segunda mitad del siglo XVI, del que el autor es exponente de primera fila, su propuesta novedosa nos interesa aun más como portadora de un acentuado hedonismo que coincide con la desvirtuación del espacio arcádico. Es en este desplazamiento donde nos parece percibir un cambio de signo y, por así decirlo, una debilitación de la metáfora pastoril. Una Arcadia que no remite a un espacio de cultura, de encuentros e intercambios literarios, sino a un reducto de permisividad y desenfreno donde la astucia intenta triunfar sobre la inocencia. Con todo, persiste el carácter metafórico del lugar y la ambigüedad de fondo, ya que la malicia no es culpable y tampoco la inocencia es segura³¹; sin olvidar que al final (y esto sí será cierto) sobre esta astucia caerá inexorable el peso del poder, identificado con una jerarquía más fuerte. Y así es que, al final de la obra, también desaparecerán —esta vez definitivamente— las ninfas, transformadas en elementos naturales por voluntad de los dioses celestes.

Lejos ya del realismo platonizante, en la fábula girdaldiana la representación del lugar arcádico no se nos brinda inmediata y transparente, sino intencionadamente distorsionada como en el figurativismo manierista. La propuesta de Girdaldi ha sido definida en cuanto a su teatro trágico (Ariani 1974: 141) como portadora de «elementi di novità assoluta <...> contro tutta una cultura che faceva del classicismo la garanzia di un ordine esistenziale, di un equilibrio, di una armonia, contro cui il nuovo drammaturgo proietta la forza dirom-

³⁰ Recordemos las palabras de la *Dedica al Magnifico Messer Bartolomeo Cavalcanti (La tragedia)*, cit.: 897: «...la Satira mia, cosa non pur nuova, ma (s'io non m'inganno) nè anche conosciuta da molti a'tempi nostri, meco avea deliberato tenerla ascosa e nel seno godermi d'essere stato io il primo che dopo mill'anni e più avessi posto in questo campo il piede».

³¹ En un precedente trabajo sobre *Egle*, no publicado aún, estudio la debilitación de la función tópica asignada a cada personaje de la fábula: las ninfas no son tan inocentes, ni los sátiros tan desenfrenados (ya que lo son, en la misma medida, los dioses celestes), etc. Acerca del mundo arcádico como se presenta en la fábula podemos hablar del «mito desmitificado» de Tourbayne analizado por Ricoeur, a quien cabría citar como conclusión provisional (p. 340): «...la conciencia crítica de la distinción entre uso y abuso no conduce al no empleo, sino al re-empleno (*re-use*) de las metáforas, en la búsqueda ilimitada de metáforas distintas, incluso de una metáfora que sería la mejor posible».

penne dei suoi dubbi»; podríamos añadir que esta subversión atañe también a la fábula «menor». En esta naturaleza cuestionada desde el prólogo, que ha perdido todo equilibrio estático, será casi providencial una metamorfosis conclusiva (solución intermedia entre el *lieto fine* y la catástrofe); es decir, por su propio bien tendrá que experimentar drásticas reestructuraciones para reordenarse en un *statu quo* en el que todo será igual, siendo diferente.

Pero dejaremos para otra ocasión el análisis de esta metamorfosis conclusiva, que atañe al mensaje último de la obra, y que parece desmentir en parte no sólo la seguridad y el optimismo que Pomona demuestra en el prólogo, sino también el tono general de la pieza, sin duda festivo y lleno de dobles sentidos eróticos, rozando la frivolidad. Por el momento nuestra reflexión ha pretendido comprobar en un texto de mediados del *Cinquecento* unos síntomas claros del deterioro —que, en adelante, será progresivo e imparable— de una de las más afortunadas metáforas del humanismo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, D. (1979), *Egloghe* a cura di Enzo Cecchini in *Opere minori*, Milano-Napoli: Ricciardi.
- AVALLE-ARCE, J. B. (1974), *La novela pastoril española*, Madrid: Istmo (1ª edición *Revista de Occidente*, 1950)
- ARIANI, M. (1974), *Tra classicismo e manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze: Olschki.
- BATKIN, L. M. (1970), *Dante e la società italiana del Trecento*, con Introduzione di E. Sanguineti, Bari: De Donato.
- BONORA, E. (1966), «Il classicismo dal Bembo al Guarini», *Storia della Letteratura italiana*, vol. IV, Milano: Garzanti.
- CESERANI, C., DE FEDERICIS, L. (1994), *Manuale di Letteratura (Il materiale e l'immaginario)*, Torino: Loescher.
- CORTI, M. (1969), «Il codice bucolico e l'«Arcadia» di Jacopo Sannazaro», *Metodi e fantasmi*, Milano: Feltrinelli.
- DE ROBERTIS, D. (1966), «L'esperienza poetica del Quattrocento», *Storia della Letteratura Italiana*, vol. III, Milano: Garzanti.
- ECO, U. (1971), *Le forme del contenuto*, Milano: Bompiani.
- FOLENA, G. (1952), *La crisi linguistica del Quattrocento e l'«Arcadia» di J. Sannazaro*, Firenze: Olschki.
- GIRALDI CINZIO, G. B. (1988), *Egle*. Véase el volumen *Teatro del Cinquecento*.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1974), *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa.*, Madrid: Gredos.

- (1985), «La comedia pastoril en España», *Le Origini del dramma pastorale in Europa*, Viterbo: Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, pp. 235-256.
- (1987), «La recreación española de *El pastor Fido* de Guarini por los tres ingenios españoles Solís, Coello y Calderón de la Barca», *Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel: Reichenberger, pp. 419-427.
- MOLINARI, C. (1987), «Dall'Arcadia alla favola pastorale», *Studi e problemi di critica testuale*, 26, pp. 131-167.
- (PLUTARCO) PLUTARQUE (1974), *Oeuvres Morales*, t. VI *Dialogues Pythiques*, Texte établi et traduit par R. Flacelière, Paris: Les Belles Lettres.
- RICO, F. (1995), *El sueño del Humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid: Alianza.
- RICOEUR, P. (1980), *La métaphore viva*, Madrid: Ediciones Europa.
- SANNAZARO, J. (1990), *Arcadia*, a cura di Francesco Erspamer, Milano: Mursia.
- (1993), *Arcadia*, Edición de Francesco Tateo, Traducción de Julio Martínez Mesa, Madrid: Cátedra.
- SHIBLES, W. (1973), «Il metodo metaforico», *Lingua e stile*, pp.321-334.
- TATEO, F. (1967), «La crisi culturale di Jacopo Sannazaro», *Tradizione e realtà dell'Umanesimo italiano*, Bari: Dedalo.
- Teatro del Cinquecento. I. La tragedia* (1988) a cura di RENZO CREMANTE, Milano-Napoli: Ricciardi. En este tomo la edición de *Egle* está al cuidado de Carla Molinari.
- Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento* (1970) a cura di B. Weinberg, Bari: Laterza.
- VELLI, G. (1983), *Tra lettura e creazione. Sannazaro, Alfieri, Foscolo*, Padova: Antenor.
- (1992): «“Tityrus redivivus”: the rebirth of Vergilian Pastoral from Dante to Sannazaro (and Tasso)», *Forma e parola. Studi in memoria di Fredi Chiappelli*, Roma: Bulzoni, pp. 67-79.
- VILLANUEVA, D. (1992), *Teorías del realismo literario*, Madrid: Instituto de España/Espasa-Calpe.