

## *Las críticas a los libros de pastores: de la ironía a la parodia*

M.<sup>a</sup> Soledad ARREDONDO  
Universidad Complutense

En el variopinto panorama de la prosa de ficción de los Siglos de Oro destacan por su número y difusión los libros de pastores. Desde la aparición de la *Diana* en 1559, el patrón pastoril alcanzó un éxito <sup>1</sup> innegable de lectores y constituyó para muchos autores un marco idóneo en el que ensayaron técnicas y expresaron su sensibilidad, contribuyendo a la formación de lo que hoy llamamos novela. Pero la buena acogida de estos libros no fue total ni uniforme, porque la literatura pastoril, como gran parte de la ficción de su tiempo, padeció los ataques de los moralistas por perniciosa o poco aprovechable <sup>2</sup>.

Aunque estas censuras <sup>3</sup> de orden general no parece que afectaran al género, en los últimos años del siglo XVI y primeros del XVII surgen determinadas observaciones y desviaciones entre los propios autores, que ponen de relieve la progresiva formalización y empobrecimiento del esquema pastoril primitivo. Dichas alusiones —veladas y ambiguas a veces— tienen la particularidad de ser de índole literaria y no didáctica; a ellas nos referiremos a continuación, porque pueden reflejar la invalidez y vaciedad a que la fórmula genérica había llegado con el paso del Renacimiento al Barroco, y la consiguiente extinción de los libros pastoriles a partir de la tercera década del siglo XVII.

Apenas treinta años después que la *Diana* aparece *El Pastor de Filida*, 1582, y ya Luis Gálvez de Montalvo parece dudar de la aceptación por parte de los lectores de las convenciones <sup>4</sup> propias de los libros pastoriles. En

---

<sup>1</sup> V. para ello F. LÓPEZ ESTRADA: *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa* (Madrid: Gredos, 1974), p. 324 y ss.

<sup>2</sup> J. B. AVALLE ARCE: *La novela pastoril española* (Madrid: Istmo, 1974<sup>2</sup>), p. 266, señala que las críticas proceden de los humanistas y de los religiosos.

<sup>3</sup> Para una exposición exhaustiva, v. WERNER KRAUSS: «Die Kritik des Siglo de Oro am Ritter-und Schäferroman», en *Gesammelte Aufsätze zur Literatur-und Sprachwissenschaft*. (Frankfurt, 1949), pp. 152-176.

<sup>4</sup> Utilizo aquí el término en el sentido delimitado por C. GUILLÉN: «De influencias y convenciones», 1616, *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 2 (1979), pp. 87-96.

éstos los pastores y pastoras se expresaban como pulidos cortesanos, lo que se admitía y celebraba como consustancial al género. Gálvez, sin embargo, deshace la ilusión al presentar a uno de sus personajes, Alfeo, advirtiéndole que no es lo que parece sino «un galán cortesano en hábito de pastor...»<sup>5</sup>. De la misma manera, Silvia, una de las pastoras, parece rechazar los elevados conceptos y el estilo culto de los parlamentos amorosos pastoriles cuando alaba unas coplas por su «llaneza y juntamente gravedad...»; para ella, que «... en mil obras de poetas he leído a Caribdis y Scila y Atlante, y el húmedo Neptuno...», tales alardes eruditos son «cosa bien poco importante en los amores...» (p. 524).

En cuanto al tratamiento amoroso, *El Pastor de Filida* carece de profundidad en el análisis de los sentimientos, y despoja de neoplatismo los amores de Alfeo y Finea, cuya firmeza dista mucho de ser eterna.

Pero lo que sin duda más ha llamado la atención de la crítica es la digresión con que se abre la sexta parte del libro, en la que abiertamente se enfrenta el mundo bucólico ficticio con el real:

«Posible cosa será, que mientras yo canto las amorosas églogas, que sobre las aguas del Tajo resonaron, algún curioso me pregunte: entre estos amores y desdenes, lágrimas y canciones, ¿cómo por los montes y prados tan poco balan cabras, ladran perros, aullan lobos? ¿dónde pacen las ovejas? ¿a qué hora se ordeñan?...»

(p. 559).

A esta pregunta de un curioso y nada cómplice lector, el propio autor contesta con una explicación que «justifica»<sup>6</sup> la ociosidad de los pastores librescos, y su entrega a cuestiones amorosas, confidencias o pasatiempos. Tan larga interrupción del autor en el relato había sido precedida, además, por otras dos más cortas y de la misma naturaleza; tampoco en ellas se acometía una explicación del argumento, sino que se pedía más bien una suerte de concesión a la estructura, ante historias tan repetitivas. Así, se invita a descansar a los lectores, como descansan los personajes al final de la cuarta parte; o se esboza una disculpa burlona al pasar por alto dos meses en la narración y resumir lo sucedido en ellos, porque «No es posible que a todos agrade el campo, los árboles y las hierbas...» (p. 540). Tantas cautelas y gestos de aviso indican, si no una burla cínica<sup>7</sup>, al menos una ironía patente.

<sup>5</sup> L. GÁLVEZ DE MONTALVO: *El pastor de Filida*. NBAE, 7 (Madrid: Bailly-Bailliere, 1931), pp. 482-583. La cita en p. 494.

<sup>6</sup> Para Avalle-Arce, este diálogo entre el autor y sus asombrados lectores se debe al carácter autobiográfico de libro de Gálvez, que produce desajustes con el esquema pastoril, porque ha de «poblar un mito con hombres de la calle», v. *La novela pastoril española*, ob. cit., p. 148.

<sup>7</sup> Así la califica E. C. RILEY: *Teoría de la novela en Cervantes* (Madrid: Taurus 1971), p. 62.

Tres años después que *El Pastor de Filida* publica Cervantes su primera novela, *La Galatea*, 1585, en cuyo *Canto de Caltope* brilla Gálvez de Montalvo, loado por «la habilidad, la ciencia, los primores / el raro ingenio y el valor subido...»<sup>8</sup>. Volverá a aparecer el mismo autor en el escrutinio de los libros del *Quijote*, alabándose su *Pastor* del que Cervantes no podía ignorar los desvíos con respecto al patrón genérico. Incluso pueden sonar equívocas las palabras *pastor* y *cortesano* en la frase del cura: «No es ése pastor... sino muy discreto cortesano; guárdese como joya preciosa»<sup>9</sup>.

Mucho más respetuoso que Gálvez se muestra Cervantes con el modelo pastoril en esta su obra primera, lo que no impide que introduzca las modificaciones propias de su genio en determinados aspectos. Una de las más sobresalientes es la reacción de Lauso, ante los desdenes de su pastora: lejos de desesperarse, lamentarse o derramar lágrimas de melancolía, Lauso se regocija al sentirse liberado de la carga y la servidumbre amorosa: «... yo me siento agora libre y señor de mi voluntad» (II, p. 150). De esta manera, Cervantes sitúa la libertad por encima del sentimiento amoroso, hasta ahora eje de la vida pastoril, como hará años más tarde con la pastora Marcela del *Quijote*.

En cuanto a la estructura, Cervantes introduce en *La Galatea* el entretendido de historias cruzadas y diversas, lo que enriquece la trama e infunde al argumento pastoril movimiento y perspectivas variadas. El gusto por la singularidad y los matices convierten la obra en un libro de pastores que recoge opiniones opuestas, sin sujetarse a arquetipos. Así, la oposición campo/ciudad no parece resolverse en ninguno de los dos sentidos, aunque el autor no deja de curarse en salud cuando advierte en el prólogo que la mezcla de «razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores...» se debe a que «... muchos de los disfrazados pastores della lo eran sólo en el hábito...» (p. 8).

Esta distinción entre pastores auténticos y fingidos, que no se aprecia en el comportamiento y lenguaje de los personajes en *La Galatea*, surge nítida en *El Quijote*. Cervantes, que se había ajustado en su novela pastoril a las reglas del género, enfrenta en 1605 y 1615 las dos caras del mundo bucólico. Al universo pastoril literario de *La Galatea* corresponden el discurso de don Quijote sobre la Edad de Oro, el episodio de Marcela y Grisóstomo y el de la fingida Arcadia; pero en *El Quijote* existe un contrapunto o equilibrio en el episodio de los cabreros, y en la pragmática visión de Sancho ante el proyecto pastoril de su amo. Si éste quiere imitar la Arcadia contrahecha de los pastores nobles, Sancho desea hacer «polidas cucharas» (II, 68, p. 550), migas y natas, como todo pastor del mundo real.

<sup>8</sup> Miguel de CERVANTES: *La Galatea*, ed. J. B. AVALLE-ARCE (Madrid: Clásicos Castellanos, 1961), II, p. 198. Cito en adelante por esta edición.

<sup>9</sup> Miguel de CERVANTES: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. L. A. MURILLO (Madrid: Castalia, 1979), I, 6, p. 120. Las citas remiten a esta edición, con la parte en romanos, seguida del capítulo y la página.

La realidad y la literatura conviven, pues, en las páginas del *Quijote*, sin que pueda asegurarse cuál de las dos triunfa sobre la otra. Por ello, los compañeros del cabrero Antonio imitan el modelo del pastor libresco, quejándose de enamorados y desdeñados por la hermosa Leandra «sin haberla jamás visto» (I, 51, p. 595); y la sobrina de don Quijote teme la conversión del caballero en pastor por si cae en la enfermedad de cantar, tañer y hacerse poeta, ocupaciones propias del pastor literario. Esta interacción de lo real y lo ficticio pone al descubierto la idealización del modelo pastoril, cuando la regla suprema del arte era la imitación de la Naturaleza, lo que revela la ambigüedad <sup>10</sup> burlona de Cervantes ante el problema. Para acrecentar la duda, basten las palabras de Berganza en el *Coloquio de los perros*, comparando con escepticismo la idílica vida de los libros pastoriles, con las rudas tareas y maneras de los pastores a los que ha servido:

«Digo que todos los pensamientos que he dicho, y muchos más, me causaron ver los diferentes tratos y ejercicios que mis pastores y todos los demás de aquella marina tenían de aquéllos que había oído leer que tenían los pastores de los libros... por donde vine a entender lo que pienso que deben de creer todos: que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna» <sup>11</sup>.

También Lope, como Cervantes, se acercó a la prosa pastoril antes de cultivar otros subgéneros de la ficción narrativa. Y de la misma manera, el escritor creativo imprime en el molde determinadas variaciones insólitas en el mismo. En *La Arcadia*, 1598, se introduce una nota cómica con el personaje de Cardenio el Rústico, que se asemeja al gracioso de las comedias lopescas. Este personaje es el que desarrolla, con intervenciones humorísticas, una suave ironía acerca de los pastores idealizados y del estilo elevado en la poesía amorosa, a la par que defiende la preponderancia de la Naturaleza sobre el arte. Las reposadas y sutiles controversias de los personajes sobre cuestiones amorosas o literarias obligan a Lope, no obstante su sumisión en esta obra a las fórmulas pastoriles, a aclarar que «aquellos doctos pastores... con la corteza del rústico sayal andaban disfrazados» <sup>12</sup>.

La alusión al disfraz es cierta en el caso de *La Arcadia*, que encubre a personajes del entorno del duque de Alba; pero ha aparecido también en las anteriores obras citadas, lo que indica la fragilidad de una convención tácita en los libros de pastores. En todos ellos se aceptaba por descontado la sublimación del pastor que, convertido en criatura literaria, se elevaba sobre su condición real. Por lo tanto, la insistencia en este punto por parte

<sup>10</sup> Para J. L. FLECNIAKOSKA: «Réflexions sur la parodie pastorale dans le *Quichotte*», en *Anales Cervantinos*, 8 (1959-60), pp. 371-378, Cervantes critica abiertamente lo pastoril.

<sup>11</sup> Miguel de CERVANTES: «El coloquio de los perros», en *Novelas Ejemplares*, ed. J. B. Avallé-Arce (Madrid: Castalia, 1982), III, pp. 253-254. Para una distinta interpretación, v. J. B. Avallé-Arce: *La novela pastoril...*, ob. cit. pp. 253-257.

<sup>12</sup> Lope de VEGA: *La Arcadia*, ed. E. S. Morby (Madrid: Castalia, 1975), p. 270.

de autores de obras pastoriles demuestra la conciencia de un punto débil en el modelo.

Pese a volver sobre el mismo con una versión a lo divino en *Los pastores de Belén*, Lope no deja de aportar en otras de sus obras perspectivas opuestas a lo pastoril. Así, en *El Peregrino en su patria*, 1604, Pánfilo no se recrea en la condición de pastor, que ha aceptado por saber noticias de su amada Nise, sino que reconoce «la aspereza de la (vida) que pasaba por aquellos montes, que, como el Filósofo dice, los solitarios, o dioses, o bestias...»<sup>13</sup>.

La placidez y las delicias de la vida pastoril no se hallan, por tanto, más que en los libros de pastores, y los propios autores que los componen no dejan de admitirlo en otras creaciones de distinto modelo genérico. Como Cervantes, también Lope desliza una observación irónica a este respecto en sus novelas cortas, cuando explica a Marcia Leonarda en *La prudente venganza*:

«...para que sepa vuestra merced que no es esta novela libro de pastores, sino que han de comer y cenar todas las veces que se ofreciere ocasión»<sup>14</sup>.

Esto demuestra serias dudas sobre la eficacia literaria de un grupo genérico que aleja a los lectores de la realidad, y un deseo por parte de los autores de instalarse en ella años más tarde, aun a costa de desmitificar el modelo pastoril. Por ello, en 1629, *La Cintia de Aranjuez* de Gabriel del Corral es ya un mero pasatiempo cortesano, en el que la vida pastoril se ha convertido en juego; no hay pastores ni rebaños, sino un trasplante de la refinada vida cortesana a un escenario más natural, aunque nada rústico, el real sitio de Aranjuez.

Ya desde el prólogo, el autor anuncia que *La Cintia* es una simple excusa para recoger poemas anteriormente escritos<sup>15</sup>; y el comienzo de la historia con la representación de una égloga indica que el lector se halla ante una realidad «fingida». Gabriel del Corral insistirá en estos términos para que su intento quede claro, y por ello el caballero herido que se encuentra ante el marco pastoril no acepta el escenario, sino que «... admirando, que en vida pastoril cupiese tanta delicia, y trages tan hermosos...» pregunta a Leriano «... que profession de vida tenia en aquella soledad, donde el vestido, y el tratamiento desmentian tanto al nombre que de pastor usupaua» (p. 75).

Con estas palabras se imprime un giro radical a las reglas de los libros de pastores, porque se sitúa la vida de los mismos en el plano de la reali-

<sup>13</sup> Lope de VEGA: *El peregrino en su patria*, ed. J. B. Avalle-Arce (Madrid: Castalia, 1973), p. 472.

<sup>14</sup> Lope de VEGA: «La prudente venganza», en *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. F. Rico (Madrid: Alianza, 1968), p. 112.

<sup>15</sup> G. del CORRAL: *La Cintia de Aranjuez*, ed. J. de Entrambasaguas (Madrid: CSIC, 1945), p. 21. Las citas restantes corresponden a esta edición.

dad, donde no cabe ni la delicia, ni la hermosa vestimenta, ni la exquisita cortesía. En el mismo fragmento revelador, el caballero se pregunta si no será verdad «... lo hermosamente fingido de Sanazaro...», antes de que Leriano le explique el sentido de «aquella curiosa Arcadia» (p. 75), que es —efectivamente— «fingida», como se comprueba al conocer la historia de Cintia (p. 256).

Una vez resuelto el posible equívoco, el autor no deja de introducir detalles irónicos, y hasta cómicos, que terminen de acusar las diferencias. Así, la lectura por parte de Peregindo de la primera cédula:

«Quexanse estos campos, y estos zagales de que aquellos Angeles con sayuclos quieran nombrarse pastoras, supuesto que no hazen caso de sus ganados, ni de sus perdidos: suplicaseles que vistan lo que son, o sean lo que visten»

(p. 172).

Y también el fragmento en que se pasa del registro trágico al cómico en el tratamiento de los celos, al jugar Peregindo con la alusión a toros y cuernos (p. 264).

Por último, Gabriel del Corral se disculpa por «auer hecho tanta junta de pastores, y tanto alarde de zagalas, y que no ayan seruido de otra cosa a mi discurso, que de número» (p. 340). Con ello se refiere, tanto a la utilización puramente formal del marco y personajes pastoriles —reducidos a excusa o adorno— como a una transgresión estructural más importante; porque, al añadir que «fuera proceder prolixamente, si de todos contara iguales sucessos a los referidos...», se pronuncia contra las múltiples historias de los libros de pastores que el autor ha sustituido por una sola, aunque de doble consecuencia: la de Cintia y sus dos pretendientes, don Juan y don Pedro, engarzada con la de doña Alejandra de Toledo, hermana del primero y esposa del segundo. Con ello se confirma que lo pastoril ha servido de pretexto para narrar una historia cortesana, en un curioso cruce de modelos literarios. Al pastoril obedecen la extensión <sup>16</sup>, el escenario no urbano, los poemas y églogas intercalados, y los diversos amores entre «pastores»; al cortesano, la historia de Cintia y sus amores cruzados —que no prescinden siquiera del combate a espada— así como la noble condición de los personajes, apenas encubierta como hemos señalado.

Estas circunstancias, junto a la fecha de publicación de *La Cintia*, dan fe del agotamiento del modelo pastoril y de la naciente pujanza de la llamada novela cortesana que, con desiguales resultados y enfoques temáti-

<sup>16</sup> La distinta extensión de los libros de pastores con respecto a las novelitas que integran las colecciones de novelas del siglo XVII, no debe descartarse al establecer las diferencias entre subgéneros narrativos. Los estudios más recientes parecen volver a la denominación de novela corta, que ya emplearon Menéndez Pelayo y C. B. Bourland, para designar a la que González de Amezúa llamó novela cortesana. V. A. R. FERNÁNDEZ: «Situación actual de los estudios sobre novela corta en el XVII», en *Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas* (Roma: Bulzoni, 1982), pp. 437-443.

cos, dominará la narrativa española a partir de la tercera década del siglo XVII. Para Pilar Palomo, *La Cintia* acusa la ruptura de un sistema novelesco y de los elementos que lo integran, lo que permite encuadrar a su autor en la corriente antipastoril que desemboca en *Le Berger Extravagant* de Charles Sorel<sup>17</sup>. Pero es preciso notar la diferencia de tono existente entre las críticas y las desviaciones anteriores, y las que Sorel infringe al género; porque frente a las censuras, ironías y modificaciones del esquema hasta ahora apuntadas, *Le Berger Extravagant* supone el único ataque frontal y sin paliativos, por medio de la parodia.

Para Sorel, literato, historiógrafo y erudito francés con pretensiones científicas<sup>18</sup>, el éxito alcanzado por *L'Astrée* desde que salió a la luz en 1607 constituía un auténtico y doble riesgo: perjudicaba a los lectores, pero también a la literatura. En el primer caso, por haber desencadenado toda una moda imitativa de los personajes de Honoré d'Urfé, que empujaba a la juventud francesa a la ociosidad<sup>19</sup>; y en el segundo, porque el triunfo de *L'Astrée* consagraba el de lo *romanesque* sobre lo real, sobre el calco de la vida. Las ideas que Sorel defendía para la novela pretendían acercar la prosa de ficción a la realidad humana en todos sus aspectos, y combatían, por ello, todo lo que no fuera verosímil. Su personal y moderna teoría de la novela aparece en dos obras de madurez, *La Bibliothèque Française*, 1664, y *La Connaissance de bons livres*, 1671, y en ellas arremete contra la inverosimilitud y lo idealizado, sean libros de caballerías, libros de amor y aventuras en la línea de Heliodoro, o, naturalmente, libros pastoriles. Contra estos patrones literarios, pero especialmente contra el último, Sorel escribe *Le Berger Extravagant*, 1627, como un verdadero antídoto frente a la narrativa inverosímil que singulariza en la pastoril, a la que su obra pretende cubrir de ridículo.

Para conseguir sus fines, Sorel escribe una *histoire comique*, que era en su opinión el prototipo de la ficción narrativa con finalidad crítica. Pero, lejos de ejercer dicha crítica sobre la vida —lo que hubiera producido una sátira de costumbres como su *Histoire Comique de Francion*— Sorel se centra sobre el arte, lo que da lugar a la parodia<sup>20</sup>. Así, el autor francés toma

<sup>17</sup> P. PALOMO: *La novela cortesana (Forma y estructura)* (Barcelona: Planeta, 1976), p. 16. También Riley señaló a Sorel como último punto de la crítica, aunque refiriéndose a Gálvez de Montalvo y no al autor de *La Cintia*; v. *Teoría de la novela...*, ob. cit., p. 62.

<sup>18</sup> Aunque Sorel ha pasado a la posteridad por sus obras literarias, no hay que olvidar que él se sentía llamado a tareas más «serias», y que estaba orgulloso de sus obras científicas, como *La science universelle*.

<sup>19</sup> A. Grange señala que en las ocupaciones de los pastores una buena parte del día estaba reservada a juegos y entretenimientos: v. «Le langage des gestes et des attitudes dans la pastorale romanesque au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles», en *Le genre pastoral en Europe du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècles, Actes du Colloque International à Saint Etienne*. Universidad (1980), pp. 183-191.

<sup>20</sup> A este respecto, v. U. WEINSSTEIN: *Introducción a la literatura comparada* (Madrid: Planeta, 1975), p. 162, para la relación imitación/parodia, aplicable al caso de *L'Astrée* y *Le Berger Extravagant*.

la estructura y temática pastoriles, para subvertirlas por medio de la creación de un protagonista trastornado por la lectura de libros de pastores. Esta característica del pastor Lysis, que Sorel tomó del *Quijote*<sup>21</sup>, permite encuadrar al *Berger* dentro de lo que Genette considera antinovela<sup>22</sup>, procedimiento literario en el que las relaciones hipertextuales tienen un componente esencial, que es la locura. Gracias a ella se borran las fronteras entre ficción y realidad, por lo que tanto don Quijote como Lysis —afectados por la locura caballeresca y la pastoril, respectivamente— confunden el mundo exterior<sup>23</sup> de la realidad objetiva y el mundo transformado que ellos perciben.

Si aceptamos la distinción de Genette de que la parodia establece relaciones de analogía con el género base, y la antinovela sitúa esas relaciones sólo en el ánimo del protagonista loco, podemos afirmar que el *Berger* participa de ambas, porque la locura del protagonista desempeña una doble misión: esencial para la ficción (historia del pastor Lysis) y punto de partida para la crítica (reproche a los autores que con sus obras causan tales estragos). Y es que en el *Berger* pueden distinguirse con claridad las dos vías empleadas por Sorel: la historia paródica de Lysis, y el apéndice crítico que amplía las observaciones y debates antipastoriles del propio texto, es decir las *Remarques*. Este compendio de erudición, argumentos y justificaciones, con el que Sorel remachó sus opiniones y se defendió de quienes criticaron la obra, resulta hoy tan válido para los estudiosos, como indigesto para el lector común. Mucho más ingeniosa —aunque lastrada por el apasionamiento del autor— es la concepción de un joven burgués que abandona París y sus estudios para convertirse en pastor libresco.

Al trazar la historia de Lysis, Sorel se propone calcar la estructura y temática de los libros de pastores, pero sometiéndolos a un proceso desmitificador, que desvele a los lectores la irrealidad de los mismos. Para ello

<sup>21</sup> Sorel, que conocía *El Quijote* como cualquier francés culto de su tiempo, no tuvo ningún empacho en referirse a la obra cervantina en las páginas del *Berger*; incluso uno de los personajes se dirige a Lysis, el protagonista, diciéndole: «...ie pense que vous estes le successeur de dom Quixote de la Manche, et que vous auez herité de sa folie...», *Le Berger Extravagant*, parte I, libro 4, p. 282; cito por la edición de Rouen: J. Osmont (1646), de la que existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid. Existe una reimpresión, con introducción de H. D. Béchade (Ginebra: Slatkine Reprints, 1972). A la imitación soreliana del *Quijote* se refirieron G. REYNIER: *Le roman réaliste au XVII<sup>e</sup> siècle* (París: Hachette, 1914), y M. BARDOM: *Don Quichotte en France au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles (1605-1815)*. París: H. Champion (1931). Al mismo asunto está dedicado el capítulo cuarto de mi Tesis Doctoral *Charles Sorel y sus relaciones con la novela española* (Madrid: Universidad Complutense, 1986).

<sup>22</sup> G. GENETTE: *Palimpsestes*. (París: Seuil, 1982), p. 168.

<sup>23</sup> V. J. I. FERRERAS: *La estructura paródica del Quijote* (Madrid: Taurus, 1982), donde se distinguen cuatro universos superpuestos en la obra cervantina, igualmente aplicables al *Berger*. Además de los dos citados, existe un mundo interno del loco, y otro fingido para él por quienes se divierten a sus expensas.



nada mejor que un protagonista loco que quiere escapar <sup>24</sup> de la realidad cotidiana y vivir la realidad literaturizada. Lysis no es el cortesano que juega a ser pastor, ni el rústico auténtico, sino el pobre visionario que no acepta el mundo urbano ni el campesino. Tampoco su amada es una pastora, sino una criadita que apenas comprende los rebuscados y metafóricos parlamentos de su enamorado. La pequeña compañía pastoril que Lysis cree haber formado en su torno es, en realidad, un grupúsculo de señores rurales que siguen el juego al loco utilizándolo como pasatiempo. Por esta razón, crean a su alrededor una enorme mixtificación pastoril, en la que no faltan ni mago, ni ninfas, ni pastores fingidos —nunca mejor dicho— que narran al protagonista las historias amorosas que él desea oír.

El autor procede de esta manera a desmontar todo un mundo de convenciones pastoriles, de las que ofrece a los lectores las dos caras, la real y la libresca; ésta es la que Lysis ve y la que sus amigos le van preparando en el curso de la historia. La credulidad del protagonista acepta fácilmente los engaños, desde creerse en el idílico Forez de *LAstrée* —cuando está a pocas leguas de París— hasta convencerse de que ha muerto, descendido a los infiernos y posteriormente resucitado, por el amor de su pastora. Hasta alcanzar este extremo, en que la mente del pobre pastor llega al máximo desvarío, Lysis ha realizado su sueño pastoril, dedicándose a amar, componer versos, escuchar confidencias, representar églogas y asistir a los numerosos banquetes <sup>25</sup> con que sus amigos le obsequian para que haga de bufón. Pero esta existencia plácida ha acrecentado su locura inicial, y obliga a Clarimond —el portavoz del autor— a deshacer la ilusión para señalar a Lysis las diferencias entre la realidad y la literatura. El avergonzado pastor habrá de reconocer su ridículo y resignarse a volver a la realidad, asiéndose a lo único que permanece cuando se desmoronan sus fantasías: el amor por la doncella Charite, con la que logra casarse.

Con la parodia de los libros de pastores en el *Berger*, Sorel insistía, ampliándolo, en un ataque contra el género que había iniciado muy joven. En 1623, cuando publica el *Francion*, ya aparece una burla del idealizado y casto amor pastoril, presentando a su Francion en una etapa bucólica; a diferencia de los pastores librescos, el personaje soreliano conjuga las que-

<sup>24</sup> Comparando a Lysis con don Quijote, J. Sessa ha subrayado el idealismo del pastor soreliano, que le lleva a refugiarse en el tópico de la Edad de Oro; v. «Les leçons ambigües de *Don Quichotte* et du *Berger Extravagant*», en *La genre pastoral en Europe.*, ob. cit., pp. 233-240. A nuestro entender, no existe tal idealismo, que Sorel tampoco compartía. Lysis está presentado deliberadamente como un loco ridículo y caprichoso, sin el menor asomo de la grandeza y generosidad quijotescas. Con su obra, Sorel intentaba la descalificación de todo un género, y por ello no creó un personaje positivo que atrajera a los lectores, sino un pobre ingenuo que huye de la vida porque no sabe o no quiere afrontarla.

<sup>25</sup> Esta profusión de celebraciones gastronómicas ha sido señalada por B. KAY: «A writer turns against literature: Charles Sorel's *Le Berger Extravagant*», en *Revue de l'Université d'Ottawa*, 43 (1973), pp. 277-291. Si Sorel insiste en darnos cuenta de estas cuestiones alimenticias es por su socarrona voluntad de transgredir el modelo pastoril.

jas por la ausencia de su amada, con la conquista de cuantas pastoras se le ponen a tiro <sup>26</sup>. Años más tarde, Sorel incide en el mismo tema con *Les Nouvelles Choisies*, 1645, cuyo último relato, *Les respects nuisibles*, narra el fracaso amoroso del pastor Pamphyle. El honesto y respetuoso trato del joven, los versos, los suspiros y lánguidas miradas dirigidas a la amada resultan insuficientes para conseguir a una pastora en edad de casarse, e impaciente ante proposiciones amorosas poco tangibles. La reacción del enamorado cuando la joven se casa con otro no es sólo un suspiro de alivio ante su libertad recobrada, sino el firme propósito de actuar con más osadía y menos virtud en sus futuras empresas amorosas <sup>27</sup>.

En el espíritu racionalista de Charles Sorel, la preocupación por la prosa de ficción francesa de su tiempo fue una constante que se manifestó en las obras literarias juveniles y en las teóricas de madurez. Por ello, a diferencia de otras posturas más dubitativas, su peculiar cruzada contra el género pastoril es la consecuencia de una convicción profunda. Fruto de ella es *Le Berger Extravagant*, que representa el intento más valiente de un hombre de letras para combatir los errores de la literatura con sus mismas armas.

---

<sup>26</sup> El narrador apostilla así los triunfos amorosos de Francion: «...il sembloit qu'il fust le Taureau banal du Village, et de tous les lieux circonvoisins», *Histoire comique de Francion*, ed. A. Adam (París: Gallimard, 1958), libro 9, p. 370.

<sup>27</sup> Pamphyle exclama: «Depuis j'ay bien réparé mes fautes dans toutes les recherches amoureuses que j'ay faites, dont ie pourrois donner quantité d'exemples», «Les respects...», en *Nouvelles choisies* (París: Pierre David, 1645), p. 938.