

Novedad y tradición en los orígenes de la prosa pastoril española

Consolación BARANDA
Universidad Complutense

En los estudios dedicados a la prosa pastoril en España son habituales las referencias a Feliciano de Silva, por ser el primer autor que incorpora elementos bucólicos a obras en prosa. Como es sabido, introdujo un episodio pastoril en el *Amadís de Grecia* (Cuenca, 1530) y, desde entonces, incluyó este tipo de personajes en todos sus libros, tanto en las demás continuaciones del *Amadís* como en la *Segunda Celestina*.

A pesar del olvido en que lamentablemente permanecen casi todas estas obras, cada vez es mayor la importancia concedida al papel de Feliciano de Silva como precursor de uno de los géneros literarios renacentistas por excelencia: el de los libros de pastores. Así, mientras Menéndez Pelayo opinaba que estos episodios son «enfadosos», por lo cual justifica «la indignación de Cervantes»¹, Avalle-Arce, más piadoso, comenta respecto a la literatura pastoril que «el iniciador de esta moda; en éste como en otros casos, fue Feliciano de Silva, ingenio de infeliz sino con la posteridad»²; Marcial Bayo sugiere la posibilidad de su influjo en la *Diana* de Montemayor³, y López Estrada afirma, a propósito del *Amadís de Grecia*: «Los elementos que formarán el cuadro pastoril se ofrecen organizados, constituidos por una entidad novelesca que tiene poder suficiente para que más adelante Montemayor los aisle en un género de libros independiente de los motivos caballerescos que aún dominan en Silva»⁴.

Precisamente uno de los pocos estudios dedicados a las obras de Feliciano de Silva se centra en el análisis de los episodios pastoriles en sus libros de caballerías⁵. Por ello, este trabajo tratará de deslindar lo que hay

¹ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO: *Orígenes de la novela* (Madrid: CSIC, 1962), I, p. 411.

² Juan Bautista AVALLE ARCE: *La novela pastoril española* (Madrid: Istmo, 1975²), p. 37.

³ Marcial BAYO: *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)* (Madrid: Gredos, 1970), p. 241.

⁴ Francisco LÓPEZ ESTRADA: *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa* (Madrid: Gredos, 1974), p. 332.

⁵ Sydney P. CRAVENS: *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías* (Madrid: Estudios de Hispanófila, 1976), 38.

de deuda con una tradición literaria previa, y lo que hay de anticipación de los libros de pastores en el episodio pastoril de la *Segunda Celestina*.

La presencia de un pastor en una continuación de *La Celestina* parece, en principio, fuera de lugar, ya que la acción se desarrolla en un ámbito urbano, como sucede en todos los libros de materia «celestinesca»; sin embargo, hay dos circunstancias que contribuyen a explicarla. Por un lado, el esquema argumental de *La Celestina* se convirtió, en sus sucesivas imitaciones y continuaciones, en un «cajón de sastre», donde se introdujeron elementos de otras formas de ficción literaria; por otro, la presencia de un pastor en un escenario contaba con precedentes tan conocidos como el *Auto del Repelón* de Encina ⁶. A partir de esta obra, serán muchas las comedias de asunto profano que explotan la «inferioridad» del rústico simple respecto a los habitantes de la ciudad, para crear situaciones cómicas. Las comedias *Tesorina*, *Vidriana*, *Tidea*, *Grassandora*, *Ardamisa*, el *Auto de Clarindo*, etc, son prueba de ello ⁷. En estas obras la oposición campo-ciudad se materializa en la superioridad de la vida urbana frente a la rural; la ciudad parece conferir a sus habitantes, por el hecho de vivir en ella, mayor ingenio, conocimiento y refinamiento cultural, que se evidencian, entre otras cosas, por su superior dominio lingüístico. La estupidez del rústico unida al empleo de una lengua propia, el «sayagués», provoca una comicidad que sirve, entre otras cosas, para reforzar los prejuicios sociales de los espectadores del teatro, en su mayoría público aristocrático ⁸.

Silva utiliza esta convención literaria pero, al mismo tiempo, la disloca por completo al dotar al personaje del pastor Filínides de unos rasgos totalmente nuevos, muy distintos de los del pastor rústico cuya función cómica le iba acercando cada vez más al papel de simple o bobo. Al hacer de Filínides un personaje digno y carente de comicidad, con un concepto del amor más espiritual y refinado que el de los personajes urbanos y capaz de expresarse de forma elevada (a pesar de ciertos rusticismos), Silva lo enlaza con la variante clásica de los pastores como personajes literarios. La medida de la novedad que implica esta nueva perspectiva la da el hecho de

⁶ Juan del ENCINA: *Teatro (Segunda producción dramática)*, Ed. Rosalía Gimeno (Madrid: Alhambra 1982²), pp. 138-180.

⁷ La *Comedia intitulada Tesorina* y la *Comedia llamada Vidriana* de Jaime de GUETE, así como la *Comedia llamada Tidea* de Francisco de las NATAS, se incluyen en *Teatro español del siglo XVI*, tomo I (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 1913), X. Para la *Comedia llamada Grassandora*, de Diego UCEDA DE SEPÚVEDA, vid. H. C. HEATON: «Two Sixteenth Century Dramatic Works», *RHi*, 72 (1928), pp. 1-101. Diego de NEGUERUELA, *Farsa llamada Ardamisa*, Edit. Léo Rouanet (París: Mâcon-Protat, 1900). El *Auto de Clarindo* está incluido en *Cinco obras dramáticas anteriores a Lope de Vega*, Ed. A. Bonilla y San Martín, *Extrait de la Revue Hispanique*, t. XXVII (New York-París: Mâcon-Protat frères, 1912), pp. 455-487.

Aunque caso diferente, hay que recordar también la función cómica de los rústicos en los *Introidos* de tantas comedias.

⁸ Afirmación de John BROTHERTON: *The «pastor-bobo» in the Spanish Theater Before the Time of Lope de Vega* (London: Tamesis, 1975), p. 47.

que ni siquiera Gaspar Gómez en la *Tercera Celestina* es capaz de dar continuidad a este episodio ⁹.

Es cierto también que, en la literatura de la época, la vida del campo no sirve sólo de contrapunto cómico a la de la ciudad; desde finales del siglo XV, y de la mano de Horacio y Virgilio, surge una tradición literaria que exalta el mundo rural por ser encarnación del sosiego y la virtud, frente a la zozobra y vicios propios de la vida ciudadana, en especial en la corte ¹⁰. Ahora bien, esta exaltación del campo es fruto de una ideología en buena medida aristocratizante y elitista de algunos hombres de la corte; son el conocimiento y la familiaridad con una experiencia urbana los que provocan el deseo de deserción y renuncia a esta vida de ciudad y, como contrapartida, la búsqueda de lo rural.

En el episodio pastoril de la *Segunda Celestina* no hay rastro de esta búsqueda, porque Filínides es un verdadero pastor y el centro de interés es la caracterización de su amor por la pastora Acais. Lo pastoril no es aquí sólo una forma de vida, sino un estado con una concepción propia del amor y distinta de la urbana.

Este personaje se relaciona con la variedad de literatura pastoril que aún no había sido desarrollada por la prosa peninsular, la del pastor como paradigma del perfecto enamorado, y sus características son muy semejantes a las que se plasmarán en los libros de pastores a partir de Montemayor. Como veremos, Silva combina para ello dos tradiciones literarias diferentes; por un lado, la de buena parte de la comedia española de la primera mitad del siglo XVI, en cuanto a la presencia del pastor en la ciudad, y por otro la tradición clásica e italiana del pastor como enamorado perfecto, cuyos modelos sólo podían ser «La *Arcadia* de Sannazaro y las églogas que a imitación de ella y de los bucólicos antiguos empezaban a componerse en Italia y en España» ¹¹.

Filínides aparece en dos cenas, de las cuarenta en que se divide la *Segunda Celestina*, la XVIII y la XXXIII. En la cena XVIII la protagonista, Polandria, después de haberse confesado a sí misma que está enamorada, decide ir al jardín de su casa, donde está el pastor, porque:

«para alivio de mal, muchas veces he oído que es gran parte comunicarlo con los heridos del mismo dolor, y por tanto yo quiero rogar a Poncia que vamos al jardín, donde el pastor Filínides está haziendo las cuchares, y preguntalle de su enamorada, la pastora Acais, y con oír sus males podré consolar la congoxa

⁹ Gaspar GÓMEZ: *Tercera Parte de la Tragicomedia de Celestina*, Ed. Mac E. Barrick (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1973). En lugar del pastor aparece un jardinero que habla vizcaíno.

¹⁰ Vid. Marcelino MENÉNDEZ PELAYO: *Horacio en España*, Madrid: Colección de escritores castellanos, XXVII y XXVIII (1885). Noël SALOMON hace un espléndido resumen sobre la importancia de esta corriente en la literatura no teatral del Siglo de Oro, en *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro* (Madrid: Castalia, 1985), pp. 156-176.

¹¹ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO: *Orígenes de la novela*, ed. cit., I, p. 411.

de los míos, porque cosa maravillosa es lo que aquél, en su lengua rústica, sabe de los secretos del amor»¹² (pp.289-90).

Estas palabras introductorias del episodio son un bosquejo del personaje: indican su nombre, su forma de hablar y su asombroso conocimiento sobre el amor.

Los nombres de Filínides y Acaís implican ya una determinada caracterización. Desde las *Coplas de Mingo Revulgo*, la *Vita Christi* y las *Églogas* de Encina hasta el teatro del siglo XVII, los nombres de Bras, Mingo, Gil, etc., indican a los receptores que se encuentran ante un pastor rústico y cómico; tan convencionales como éstos, y con idéntico valor de nombre propio clasificatorio, son los de Sincero, Melibeo, etc., que sirven para designar pastores no cómicos, protagonistas siempre de historias de amor idealistas y en gran medida platonizantes¹³.

Silva opta, claramente, por relacionar a sus personajes con esta segunda vertiente. Además, el nombre de Filínides es un derivado de Fileno (mediante la adición del sufijo griego ἰδησ) que equivale a «hijo de Fileno» lo que indica la intención de poner a este personaje en relación con la *Egloga de Fileno*, *Zambardo* y *Cardonio* de Encina¹⁴.

¹² F. DE SILVA, *Segunda Celestina*, Ed. C. Baranda (Madrid, Cátedra,1988).

¹³ Frida WEBER DE KURLAT: *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Monografías y Estudios del Instituto de Literatura Española, 1963), p. 61.

Es inevitable el recuerdo de las palabras que dedica Berganza a los pastores con los que había convivido: «Lo más del día se les pasaba espulgándose o remendando sus abarcas; ni entre ellos se nombraban Amarilis, Filidas, Galateas y Dianas, ni había Lisardos, Lausos, Jacintos ni Riselos; todos eran Antones, Domingos, Pablos o Llorentes». Miguel de CERVANTES, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*. Edit. M. Baquero Goyanes (Madrid: Editora Nacional, 1976), vol. II, p. 289.

¹⁴ La relación entre los nombres de Filínides y Fileno ha sido señalada por Pierre HEUGAS: *La Célestine et sa descendance directe* (Bordeaux: Bière,1973), p. 271. El nombre de Fileno parece haber tenido mucha aceptación, porque aparece en el *Diálogo de mujeres* de Castillejo (1544), en la *Comedia Tideia* (1550) y en la *Comedia Grassandora* (s. f). La afición a los nombres propios significativos es una constante en la obra de Silva. Su primer pastor se llama Darinel, lo que para CRAVENS (*op. cit.* p. 32, n. 36) «podría ser un anagrama imperfecto de Bernaldim, Bimnarder y Narbindel...» tomados de *Menina e moça*. Coincidía con esta opinión Constance HUBBARD ROSE, en *Alonso Núñez de Reinoso: The Lament of a Sixteenth-Century Exile* (Rutherford: Farleigh Dickinson University Press, 1971), p. 29. Esta relación es poco probable, pues no hay datos de que existiese un manuscrito de *Menina e moça* antes de 1530 ni de que Silva lo conociera. Aunque Carolina Michaelis de Vasconcelos afirma que Ribeiro escribió «a primeira parte entre 1524 y 1530 na corte, e os 17 capitulos da segunda parte no bon retiro de Cabeceiros do Basto (...) 10 a 20 anos mais tarde...» [Bernardim RIBEIRO: *Historia de Menina e moça*, Ed. Dorothy E. Grokenberger (Lisboa, Livraia Studium, 1947)], p. XX, n. 1), la primera edición es la de Ferrara en 1554, si bien estaba escrita, con seguridad, en 1552 (Vid. Marcel BATAILLON: «Núñez de Reinoso y los marranos portugueses», en *Varia lección de clásicos españoles* (Madrid: Gredos,1964), pp. 55-80. La fecha sería anterior de ser cierta la sugerencia de Eugenio Asensio de que en 1544 ya había muerto RIBEIRO, sugerencia basada en un poema de Sá de Miranda (E. ASENSIO: «Alonso Núñez de Reinoso "gitano pe-

El marco en el que transcurre su vida es el de la naturaleza abierta, no modificada por la mano del hombre, aunque el relato de sus amores se hace en el jardín de Polandria. Las descripciones de la naturaleza son abundantes y se insertan, por sus características e importancia, en la nostalgia de la Edad Dorada que vive el Renacimiento. El paisaje recordado carece de intención alegórica y de la hostilidad propia de las selvas en la novela sentimental: la naturaleza es aquí un lugar apacible y amable que sirve de marco y de confidente para las penas del pastor.

Cuando Filínides ve a Polandria, la confunde con la pastora Acais porque

«... yo cuidava que de yuso de los hayos, a la fuente sombrosa, estava haziendo este cucharo, y como vi cosa tan bella, no pude pensar quién fuese sino aquélla que no s'aparta mi memoria de otcalla» (p. 292).

La imagen de un pastor tumbado bajo un haya es tema recurrente de la literatura eclógica. Así encuentra Melibeo a Tí tiro en el verso que abre las *Bucólicas* de Virgilio; las hayas son un elemento convencional del paisaje pastoril¹⁵ y su presencia al inicio del episodio corrobora las intenciones de Silva de relacionarlo con esta convención literaria.

En su segunda intervención (cena XXXIII), describe el lugar de su encuentro con la pastora de la siguiente manera:

«Havés de saber, mi señora, que andando yo con mi ganado al prado de las fuentes de las hayas, que es una fresca pradera, ya que el sol quería ponerse, teniendo el cielo todo lleno a manera de ovejas de gran hermosura, gozando yo de lo ver junto con el son que la caída de una hermosa fuente hazia sobre unas piçarras, mezclada la melodía del son del agua de los cantares de los grillos, que ya barruntavan la noche con la caída del sol y frescor de cierto aire, que el olor de los poleos juntamente con él corría...» (pp. 469-70).

Hayas, fuente, pradera, grillos y brisa son la manifestación concreta de los elementos retóricos del *locus amoenus*; «en Teócrito y en Virgilio, estas descripciones no constituían sino el escenario de la poesía bucólica»¹⁶.

La abundancia de referencias al paisaje, sus características y función

regrino" y su Égloga "Baltea"», en *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, Madrid: Gredos (1972), vol. I, pp. 119-136, p. 132. Me parece más plausible en cualquier caso, que el nombre de Darinel sea un derivado de Darino, nombre del protagonista de la *Penitencia de amor*, porque, además de que hay una relación más directa, Silva conocía esta obra, de la que hay varias huellas en la *Segunda Celestina*.

¹⁵ Como señala CURTIUS, la retórica medieval «...distingue tres estilos, a cada uno de los cuales corresponde una clase social, un tipo de árboles y de animales (...) el *estilus humilis* trata de los pastores y su árbol es el haya...». Ernst Robert CURTIUS: *Literatura Europea y Edad Media Latina* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1976), vol. I, p. 287, n. 36.

¹⁶ *Ibid.* p. 280.

son rasgos insólitos en la prosa española hasta ese momento, aparte del *Amadís de Grecia* del propio Silva.

A este respecto, Cravens piensa que en los libros de caballerías de Silva «las descripciones y alusiones a la naturaleza se inclinaban más a un propósito emotivo, al estilo de Sá de Miranda y Ribeiro, que a un afán casi puramente estético, como en la *Arcadia* de Sannazaro»¹⁷; apunta también, en varias ocasiones, la posibilidad de que *Menina e moça* haya sido la fuente de inspiración de Silva para mezclar elementos pastoriles en sus obras de caballerías. Dejando a un lado los problemas que plantea la fecha de composición de *Menina e moça* (vid. nota 14), hay una diferencia radical entre esta obra y las de Silva, porque en el libro de Ribeiro no hay pastores enamorados, sino señores disfrazados de pastores, como Narbindel; es más, a éste le delata el tono de sus canciones pues el ama se da cuenta enseguida de que son «cousa triste e mais que de pastor...»¹⁸. Por otra parte, en la *Segunda Celestina* no hay ninguna huella de la obra de Ribeiro, ni en el tema ni en detalles concretos.

En cambio, Filinides mezcla prosa y verso en sus parlamentos, como los pastores de la *Arcadia*; coinciden ambas obras en la concepción bucólica de la naturaleza, que sirve de confidente para los pastores, e, indirectamente, en la contraposición entre el jardín cultivado y el paisaje natural, pues las descripciones del campo que el pastor rememora contrastan con las del jardín de Polandria, parecido al de Melibea, en el que los árboles mencionados —higueras y granados— tienen un claro simbolismo sexual¹⁹. Lo mismo que en la *Arcadia* y en la literatura eclógica en general, son los elementos de su ámbito vital los que permiten a los pastores despreocuparse de las necesidades materiales; el agua de los ríos es su bebida, los frutos de los árboles y la leche del ganado su alimento, las sombras de los árboles el techo para su descanso²⁰. Esta naturaleza idealizada es lo

¹⁷ Sydney P. CRAVENS, *op. cit.*, p. 109. Sin embargo, dice en otro lugar: «Sólo el nombre del río Tanays puede indicar una pequeña influencia del libro del humanista italiano. En la *Arcadia*, SANNAZARO nombra "il freddo Tanai" como uno de los ríos que la ninfa enseña a Sincero...» (p. 46); lo que corroboraría mi hipótesis de que Silva conocía la *Arcadia* en alguna de las múltiples versiones italianas que circularon en España antes de su primera traducción.

¹⁸ Bernardim RIBEIRO: *Historia de Menina e Moça*. Ed. cit. p. 63.

¹⁹ El proemio de la *Arcadia* comienza con la contraposición entre ambas clases de paisaje. Sobre este tema vid. Emilio OROZCO DÍAZ: *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española* (Madrid: Edit. del Centro, 1974), en especial «El huerto de Melibea» (pp. 65-76) y las p. 79 y ss.

²⁰ En la «prosa» sexta de la *Arcadia*, Opico se lamenta de la pérdida de la Edad Dorada, en la que «La tierra, que hoy parece que alimente desde su entraña crueles acónitos y plantas amargas y venenosas (...) estaba entonces llena de saludables hierbas, y de bálsamo e incienso lacrimoso, de estimables y odoríferas mirras. Todos comían, bajo placenteras sombras, leche y bellotas, nebrinas y moras. ¡Oh, dulce tiempo y agradable vida!» (Iacopo SANNAZARO, *Arcadia*. Ed. Julio Martínez Mesanza (Madrid: Editora Nacional, 1982), p. 71. Filinides dice que, a causa de su amor por Acaís, «...ni el beber de brucas en las fuentes me quita

que hace posible que los personajes que la pueblan dediquen su vida al ocio, por ello se suelen ocupar en hacer música o tallar madera, y pueden concentrar sus energías en los problemas amorosos ²¹.

El amor es precisamente el quehacer vital de Filínides, y la expresión de sus sentimientos hacia Acais el núcleo y justificación de este episodio.

La concepción tradicional del amor cortés presuponía que el amor estaba reservado a los cortesanos, ya que hacía mayores estragos en los entendimientos superiores; la madre de Leriano se lamentaba de ello:

«Bienaventurados los baxos de condición y rudos de ingenio, que no pueden sentir las cosas sino en el grado que las entienden; y malaventurados los que con sutil juicio las trascenden, los cuales con el entendimiento agudo tienen el sentimiento delgado...» ²².

En la misma línea está la *Égloga* II de Urrea:

«Descansada y gozosa / la vida de los pastores / pues que no sienten dolores. / Los tormentos, los cuidados / no comen con nuestras migas; / váyanse por los poblados / trabajos, tristes fatigas» ²³.

Sin embargo, la idea de que el pastor es el personaje más adecuado para encarnar el sentimiento amoroso, tal como preconizaba la tradición clásica, se va abriendo paso desde comienzos del siglo XVI. En un principio, el desarrollo del tópico *omnia vincit amor* hace que se incluya en la nómina de sus vencidos también a los pastores, como dice el Amor en la *Egloga* XI de Encina:

«Tengo casi todo el mundo / por entero / por vasallo y prisionero: / príncipes y emperadores / y señores. / perlados y no perlados. / Tengo de todos estos / hasta los brutos pastores» ²⁴.

la sed, ni recostarme en los prados me pone descanso, ni las vellotas, castañas ni piñas me quitan la hambre...» (p. 178).

²¹ «...otium is(...) the condition under which the herdsmen operate, the social and psychological characteristics of their world...». Thomas G. ROSENMEYER: *The green cabinet. Theocritus and the European Pastoral Lyric* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969), p. 68.

²² Diego de SAN PEDRO: *Cárcel de amor*. Ed. Keith Whinnom (Madrid: Castalia, 1972), p. 173.

²³ Pedro Manuel XIMÉNEZ DE URREA: *Eglogas dramáticas y poesías desconocidas*. Ed. Eugenio Asensio (Madrid: 1950). Colección Joyas Bibliográficas, V, p. 30.

²⁴ Juan del ENCINA, *Teatro (Segunda producción dramática)*. Ed. Rosalía Gimeno (Madrid: Alhambra, 1982), p. 185. También en la *Farsa o quasi Comedia* (folios C) de Lucas FERNÁNDEZ se asombra un soldado de que un pastor se haya enamorado: «¿De amores tan mal te sientes / en estas bravas montañas, / entre peñas y cabañas, / no conuersando con gentes?»; Lucas FERNÁNDEZ: *Farsas y Églogas*. Ed. M.^a Josefa Canellada (Madrid: Castalia, 1973), p. 138.

A pesar de ello, en las obras teatrales de Encina y Lucas Fernández, el verdadero experto en cuestiones amorosas sigue siendo el cortesano. Al mismo tiempo, se dan algunos casos en los que los cortesianos utilizan el disfraz pastoril para dar rienda suelta a la expresión de sus sentimientos, como sucede en la «Egloga de Torino» de la *Question de amor*; Silva recurre al artificio del disfraz en el *Amadís de Grecia*, cuando Florisel se enamora de la pastora Silvia.

Es decir, se va produciendo un deslizamiento progresivo desde la idea de que el amor puede llegar a afligir *incluso* a los pastores, a la convicción de que el estado pastoril es el óptimo para el verdadero amor.

En el episodio pastoril de la *Segunda Celestina* nos encontramos, por primera vez en la literatura española, con un pastor auténtico, no disfrazado, que se presenta como paradigma de comportamiento amoroso, por encima de los demás casos de amor en la obra, todos ellos entre cortesianos. Los cortesianos han dejado de ser los expertos en problemas de amor y el pastor les asombra con sus conocimientos sobre el tema:

«Polandría. —Tú, Poncia, ¿no te maravillas de lo que hemos oído a este rústico?..

Poncia. —Señora, no te maravilles, que como espíritu habla en él el amor, que él es el que dize las sentencias, y la lengua pronuncia, conforme a su natural, las palabras groseramente». (pp. 476-77).

Los síntomas del amor de Filínides son la enajenación y el dolor, sintomatología común en cualquier enamorado que se precie de tal, ya sea en la tradición cortesana o en la renacentista. Asimismo, es efecto tópico del amor en ambas tradiciones la «turbación» en presencia de la amada ²⁵. Pero, mientras los amantes de la ciudad (el protagonista y sus dos criados) recurren al matrimonio secreto, como medio de conseguir el «galardón» de forma rápida y no totalmente transgresora, Filínides es el único personaje masculino que anuncia su boda pública con la pastora Acais. Es decir, su amor es un sentimiento más honesto que no está dominado por la sensualidad y adopta la misma solución que los futuros libros de pastores: el matrimonio público sancionado por la iglesia y por la sociedad. El propio pastor nos confirma que su amor es un sentimiento espiritual, no dominado por el deseo físico:

«porque la vida sola con acabar tiene poder de acabar en mí el mal y amor que a la mi Acais tengo (...) sólo siento el dolor en el alma, do... contino tengo a la mi Acais. Y no temería la muerte por temor de ir a los fuegos del infierno, por-

²⁵ Filínides tiene «perdidos los memoriales, que ni voz de pastor oyo, ni ladrido de perro me pone cordojo (...) So los olmos del lugar mil vezes a dormir me recuesto, y cuando recuerdo so las hayas me hallo, sin saber quién me lleva, que aunque mis pies me traen, Acais es quien los manda...» (p. 293). Cuando se encuentra con la pastora es incapaz de hablar: «... quedé que por gran pieza y aun cacho de hora no pude hablar...» (p. 471).

que menos pena que passo en ellos passaria, si no fuesse por quitar a la mi Acais dellos, que no quitaría si mi alma allá fuesse» (p. 476).

Como se puede observar, Filínides conoce la teoría de que el amor transforma al amante en el amado. Esta teoría será un lugar común en la literatura renacentista a partir de Ficino, pero cuenta con algunos precedentes en la literatura española, en textos conocidos por Feliciano de Silva.

En la poesía castellana del siglo XV aparece excepcionalmente ²⁶; a principios del siglo XVI se encuentra en la *Question de amor* ²⁷, en la *Farsa o quasi Comedia* (Folios C) de Lucas Fernández ²⁸ y en la traducción del *Anfitrión* de Plauto hecha por Villalobos, cuyo capítulo segundo del prólogo se titula: «Cómo el amante se convierte y transforma en la cosa amada» ²⁹.

La novedad no radica en el desarrollo de esta idea sino en que, por primera vez, se pone en boca de un auténtico pastor. Es, por lo tanto, obvio que hay una ruptura total entre la concepción del amor de Filínides y la de los pastores matiegos, en los que predomina la sensualidad o, incluso, una visión salaz de la sexualidad ³⁰.

Otra novedad importante es que el pastor sirve de contrapunto positivo al resto de los casos de amor en la *Segunda Celestina*, todos ellos entre los habitantes de la ciudad. Filínides ignora el precepto del silencio cortés; al contrario, pretende que se le escuche, no busca la soledad o los paisajes inhóspitos sobre los que proyectar sus sentimientos, se dirige directamente a la pastora y evita los terceros; su amor se presenta como modélico y honesto.

Es, en definitiva, el primer pastor de la prosa española al que se pueden aplicar las palabras de Herrera a propósito de la poesía bucólica:

La materia de esta poesía es las cosas y obras de los pastores, mayormente sus amores; pero simples y sin daños, no funestos con rabia de celos, no manchados con adulterios...» ³¹.

Hay, por último, otra coincidencia importante con los libros de pasto-

²⁶ A. Van BEYSTERVELDT: *La poesía amorosa del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina* (Madrid: Insula, 1972), p. 97, sólo recoge un par de casos en la poesía castellana del siglo XV. En cambio, Domingo YNDURÁIN menciona su aparición en bastantes autores; vid. S. Juan de la CRUZ: *Poesía*, Ed. Domingo YNDURÁIN, Madrid: Cátedra (1983), pp. 209-210 y n. 256.

²⁷ *Question de amor*, Valencia ¿Gumiel, 1513?: «porque te quites de mi coraçon / pintada te quedas en medio del alma / La qual yo mirando es fuerça que viva / porques inmortal estando tu enella... (fol. XXI).

²⁸ Lucas FERNÁNDEZ: *Farsas y Eglogas*, Ed. cit., p. 145.

²⁹ Francisco de VILLALOBOS, *Anfitrión*, BAE., t. 36, Madrid: Rivadeneyra (1855), p. 488.

³⁰ J. BROTHERTON, *op. cit.*, pp. 95, 101 y ss.

³¹ Antonio GALLEGO MOREL: *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas* (Madrid: Gredos, 1972), p. 474.

res, además de las ya señaladas: la perspectiva desde la que se presenta el caso de amor.

En la historia de Filínides no interesan, como en las historias celestinescas, los sucesos que rodean la relación entre los personajes, sino el análisis del proceso interior del enamorado. Este desplazamiento de la perspectiva se refleja en la configuración formal del episodio, porque los receptores no conocemos la historia de Filínides directamente, a través de sus diálogos con la pastora, sino por el relato que Filínides hace a Polandria y Poncia. En definitiva, aunque la forma de elocución es el diálogo, no hay acción sino narración, y se alterna el empleo de la prosa con abundantes quintillas que reiteran lo ya expresado en el diálogo.

También los personajes de los libros de pastores se sentarán a contar sus penas y a cantar poemas, como hace aquí Filínides, debido a que no interesan tanto los acontecimientos externos como la introspección. En palabras de Américo Castro:

En el relato pastoril es donde, por primera vez, se muestra el personaje literario como un dentro de sí (...) la proyección interior de sus personajes, el único espacio vital en que existen ³².

Ahora bien, se deslizan en este episodio una serie de rémoras, rasgos que desaparecerán en la prosa pastoril posterior y que son una concesión al «realismo» de raíz medieval.

Hay un dato que limita la dimensión bucólica de la vida del pastor:

«...no tiene tanta fuerza mi ganado para aballar mis memoriales de lo que digo, de lo cual mi soldada es buen testigo, que toda se ha ido en las prendas que por estar prendado de Acais me han prendado en los panes y vedados, donde con tanto cuidado mis ovejas se apacientan, en cuanto yo, con semejante descuido, me puedo apacientan en los prados y flores de la hermosura de mi Acais» (p. 292).

Se trata, por tanto, de un pastor a sueldo, cuyas ovejas pacen en los campos sembrados, por lo que tiene que pagar los desperfectos. Esta irrupción de lo monetario en el marco pastoril no se da en los libros de pastores y está en contradicción con las posteriores descripciones de la naturaleza, lugar ameno que, como ya hemos visto, posibilita una vida ajena a las preocupaciones materiales. El dinero no tiene cabida en el auténtico mundo pastoril.

Otro tanto le sucedía a Darinel en *El noveno libro de Amadís de Gaula*:

«...quando sobre si tornava, fallava sus ganados metidos por los panes haziendo muy gran daño...» ³³.

³² Américo CASTRO: *Hacia Cervantes* (Madrid: Taurus, 1967³), p. 267.

³³ Feliciano de SILVA: *El noveno libro de Amadís de Gaula* (Sevilla: Cromberger, 1549), fol.

Se manifiesta aquí una tensión entre el campo como lugar de ocio y como lugar de trabajo que no es propia de la literatura eclógica. En cierto modo, Filínides parece saber que no vive en la Edad Dorada.

Otra prueba del carácter mixto de este episodio, a caballo entre dos convenciones literarias, es el habla del pastor, al que se denomina rústico porque «la lengua pronuncia, conforme a su natural, las palabras groseramente».

El uso de una lengua rústica castellana es inaugurado por las *Coplas de Mingo Revulgo* y logrará su consagración, como caracterizadora de un tipo literario, con Encina y Lucas Fernández; como señala López Estrada: «el sayagués, lengua de villanos, tiene el doble fin de dar carácter a los pastores y de convertirlos en personajes cómicos»³⁴. En el habla de Filínides, Silva hace un uso muy restrictivo de las deformaciones más conocidas del «sayagués» y prescinde de ellas por completo en los versos que canta el pastor.

El alejamiento de las normas fonéticas del momento se reduce a dos rasgos: la transformación de *l* agrupada en *r*, de forma casi sistemática (*groria*, *brancura*, *craro*, etc.), y la palatalización de *l* inicial en una ocasión (*llovo*). Prescinde, por tanto, de la mayoría de las peculiaridades de esta lengua: la palatalización de la *n*, aspiración de la *h*, empleo del prefijo *per-*, aféresis, apócopies en el presente de indicativo de los verbos, etc. En consecuencia, se produce una estilización evidente de los aspectos más rústicos del «sayagués».

Es más perceptible el peso de esta tradición literaria, ligada a la teoría medieval de los tres estilos, en el léxico. Emplea algunos arcaísmos como *asmar*, *yuso*, *so*, *somo*, etc., así como términos habituales entre los rústicos para describir su estado de ánimo: *modorro*, *desmarrido grima*, *cordojos* y sus derivados, y otros propios del campo como *panes*, *vedados*, *roña*, *miera*, etcétera.

Esta coloración rústica del habla de Filínides no impide que se exprese en un estilo elevado, organizado en largos periodos en los que abundan las figuras etimológicas, los símiles y antitesis. Es decir, Silva utiliza de forma muy superficial y selectiva las convenciones lingüísticas del «sayagués». Las consecuencias de este criterio selectivo son evidentes: al eliminar la mayor parte de las peculiaridades de esta lengua de matiegos elimina también las posibilidades cómicas del personaje. Por esta razón se puede afirmar que la concesión a la tradición literaria precedente se hace de forma tal que no afecta a la radical novedad de la figura del pastor³⁵.

CCVIIr (la primera edición es de 1530). El antecedente más parecido está en la estrofa XVIII de las *Coplas de Mingo Revulgo*: «Los panes todos comidos / y los vedados paçidos...». *Coplas de Mingo Revulgo*. Valencia: Incunables poéticos castellanos II, «... la fonte que mana e corre...», (1953).

³⁴ F. LÓPEZ ESTRADA, *op. cit.* p. 211.

³⁵ El primer pastor creado por Silva, Darinel, habla sin rusticismos, pero provoca la risa

Por último, el carácter urbano de la literatura celestinesca impide que se produzca la «desmitificación» de la ciudad que acompaña siempre a la literatura pastoril renacentista. Mientras en la pastoril dramática el experto en los problemas amorosos es el cortesano, por lo que en muchos casos la solución de estos problemas provoca un movimiento del campo a la ciudad, en los libros de pastores la dirección de este movimiento cambia, va en sentido inverso. En estos libros, los cortesanos enamorados se refugian en el campo, donde encuentran la comprensión y el consuelo de los pastores; saben que «la potencia y sabiduría de amor por todas partes de la tierra se extiende, y que donde más se afina y apura es en los pastorales pechos»³⁶.

Sin embargo, Filínides sólo encuentra interlocutores apropiados en la ciudad, pues dice a Poncia y a Polandria:

«...allá, en como las hayas, no me olvidado yo de vosotras en todos mis trabajos, por el gozo que en hablar con vosotras en mis amores rescibo; porque por allá, mal pecado, nunca me depara Dios sino unos zagales que burlan de mí mal y se me ponen a dar consejo, que no es para mí sino a par de muerte...» (p. 475).

El peso del ámbito urbano, propio de la celestinesca, hace imposible la creación de un mundo pastoril autónomo; pero, así y todo, aparece una novedad importante: el pastor no busca los consejos de los habitantes de la ciudad, sólo quiere su atención. Poncia y Polandria desempeñan una función idéntica a la de los pastores en la literatura pastoril posterior, la de interlocutores silenciosos que permiten y favorecen el autoanálisis del enamorado.

En conclusión, el lastre de la literatura pastoril dramática castellana, en la caracterización de Filínides, es mínimo; aparece siempre matizado,

de damas y caballeros por su forma de expresarse. Hay algunas coincidencias entre Darinel y el pastor Erastro de *La Galatea* que podrían no ser casuales y, que yo sepa, no han sido señaladas. Algunas expresiones de Erastro, insólitas en un personaje de los libros de pastores renacentistas, como «... aquélla que está tan enrobrecida a mis demandas, cuan hecha encima a tus continuos quejidos», recuerdan mucho la forma de hablar de Darinel o, incluso, de Filínides. En ambos casos sus interlocutores se ríen ante su manera de expresarse; así, en *La Galatea*: «No pudo dejar de reírse Elicio de las razones de Erastro...». Aún más, tanto a Erastro, como a Darinel y a Filínides les dicta el amor sus palabras; Darinel canta unos versos «donde claro parecía su razón más hablar en él amor que no aquellas palabras que su estado y ábito le obligaban, como los que tienen demonios suelen hazer...» (Edit. cit., fol. CCXXXv); Poncia dice de Filínides que «... como espíritu habla en él el amor, que él es el que dize las sentencias, y la lengua pronuncia, conforme a su natural, las palabras groseramente» (p. 354); de Erastro se dice: «Y aunque rústico, era, como verdadero enamorado, en las cosas del amor tan discreto, que cuando en ellas hablaba, parecía que el mesmo amor se las mostraba y por su lengua las profecía...». Para las citas reproducidas, *vid.* Miguel de CERVANTES: *La Galatea* Ed. J. B. AVALLE ARCE (Madrid: Espasa-Calpe, 1961), vol. I, pp. 22, 23-24 y 21.

³⁶ Miguel de CERVANTES, *La Galatea*, Ed. cit. vol. II, p. 71.

reducido a una mera concesión superficial que no enmascara la originalidad del personaje.

Con Silva se produce, por tanto, una clara ruptura en el tratamiento del personaje de pastor, ruptura que atañe tanto a los aspectos formales como a los funcionales: mezcla de prosa y verso, forma de vida, marco natural, su condición de enamorado modelo, etc. Esta nueva concepción revela un temprano influjo de la *Arcadia*, además de la familiaridad con obras como la *Question de amor*, la versión del *Anfitrión* hecha por Villalobos o las Eglogas de Encina, entre otras.

Ahora bien, es indudable que el afán de originalidad que demuestra esta actitud contrasta con la fidelidad de Feliciano de Silva hacia formas narrativas enraizadas en la Edad Media: libros de caballerías y *Celestina*. Son estos marcos narrativos los que hacen imposible la creación de un mundo pastoril independiente, mundo que no aparecerá hasta la *Diana* de Montemayor, aunque en las obras de Silva haya una indudable anticipación en el diseño de los personajes ³⁷.

En definitiva, con esta incorporación de novedades, Silva intenta remozar unas poéticas mediante la modificación de algunos aspectos parciales y secundarios, a fin de mantener su vigencia. Es en este propósito de revitalizar viejos géneros y prolongar su existencia donde se pone de manifiesto el influjo de la tradición literaria.

³⁷ La deuda de Montemayor con Silva se apoya también en razones extratextuales; sabemos que se conocieron personalmente y, en el *Cancionero*, Montemayor escribe un «Epitafio» en el que se evidencia su admiración hacia Silva. Vid. S. P. CRAVENS, *op. cit.* p. 35, n. 45.