

## *El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)*<sup>1</sup>

Jesús GÓMEZ

Las tres églogas de Garcilaso se constituyen como un conjunto, si no aislado, hasta cierto punto independiente del resto de su obra poética escrita en castellano. El punto de vista desde el cual escribe las églogas el poeta toledano es diferente de las demás poesías suyas, aun cuando se pueden establecer relaciones textuales entre la égloga III (vv. 153-168) y el soneto XIII (“A Daphne ya los brazos le crecían”...), entre la III (vv. 57-264) y el soneto XI (“Hermosas nymphas, que en el río metidas”...) o entre la I (vv. 352-357) y el soneto X (“¡O dulces prendas, por mi mal halladas,”...)<sup>2</sup>. Pero en los sonetos, así como en las canciones, en las elegías o en la epístola a Boscán, el poeta expresa sus sentimientos en primera persona (si exceptuamos el soneto XXIX: “Passando el mar Leandro el animoso”...), mientras que en las églogas no sirve más que de intermediario entre el receptor y la fábula del poema, como afirma Elías L. Rivers en su edición citada (pp. 31-32):

En toda la poesía garcilasiana que hemos comentado hasta ahora, el poeta y el protagonista comparten el mismo pronombre ‘yo’, el cual pertenece simultáneamente a dos mundos, al más o menos histórico y al más o menos ficti-

---

<sup>1</sup> El presente artículo es continuación de otro que lleva por título “Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso”, publicado en el número anterior de *Dicenda*.

<sup>2</sup> De aquí en adelante, cito por la edición crítica de Elías L. Rivers: *Obras completas con comentario* de Garcilaso de la Vega (Madrid: Castalia, 1981). Para los comentarios del Brocense (B-), Herrera (H-), Tamayo (T-) y Azara (A-), cito por la edición de Antonio Gallego Morell: *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas* (Madrid: Gredos, 1972).

cio o literario. Esto cambia radicalmente en las églogas, en las que el poeta nos presenta, en tercera persona objetiva y distanciada, a varios personajes pastoriles diferentes. (Claro es que, como en Virgilio, también estos pastores y ninfas son a veces poetas y artistas.) Nuestro poeta mismo ahora aparece *in propria persona* sólo al principio de las Églogas I y III, donde él hace la apología de su humildad pastoril, de su falta de grandeza heroica. Lo pastoril pertenece a un mundo de mitos que se aparta de la actualidad histórica. Es un mundo declarada y esencialmente ficticio, un mundo autónomo de pura poesía, y como tal tiene profundas raíces en el idealismo renacentista. Los otros géneros poéticos eran en cierto sentido morales, didácticos, utilitarios(...).

El narrador garcilasiano actúa como presentador de las églogas I y III, al mismo tiempo que describe el marco espacio-temporal en el que cantan los pastores y ordena el turno de sus intervenciones: de Salicio y Nemoroso en la I, de Tirreno y Alcino en la III. De la égloga II, escrita en estilo directo o dramático, la figura del narrador ha desaparecido por completo. Los tres pastores Salicio, Nemoroso y Albanio son los únicos protagonistas, además de la ninfa Camila.

Garcilaso construye un mundo pastoril que no es tan sólo contexto o apéndice de su autobiografía amorosa. En las églogas del toledano, a diferencia de lo que sucede en el *Canzoniere* de Petrarca<sup>3</sup>, o en la obra poética de su amigo Juan Boscán, editada póstumamente con la de Garcilaso por la viuda de aquél en Barcelona, 1543<sup>4</sup>, la figura del pastor adquiere autonomía estética e ideológica. De modo que las églogas no se articulan de manera indiferente dentro de la obra garcilasiana, concebida en conjunto como si de un cancionero petrarquista se tratara, según la conocida tesis de Antonio Prieto:

---

<sup>3</sup> Hay algunos poemas aislados del *Canzoniere* que se podrían relacionar con la poesía pastoril, en sentido amplio; por ejemplo LII es una derivación estilizada de la pastorela. Pero no existe una continuidad bucólica, como la que se da en las tres églogas de Garcilaso. De hecho, a diferencia de éste, Petrarca contrapone su propio dolor a la tranquilidad rústica del pastor: L, vv. 29-42. De aquí en adelante, cito el *Canzoniere* por la edición bilingüe de Jacobo Cortines (Madrid: Cátedra, 1989), 2 vols.

<sup>4</sup> No se sabe nada sobre las dos "églogas pastoriles" que, según el privilegio de la edición de 1543, compone Boscán: *Obras*, ed. Carlos Clavería (Barcelona: P.P.U., 1991), p. 4. Si se exceptúa alguna mención ocasional, el elemento pastoril tan sólo adquiere cierta importancia en la epístola-respuesta de Boscán a Diego Hurtado de Mendoza; en la que tampoco el poeta se proyecta en la figura del pastor. Al contrario, se ve en la necesidad de justificar la presencia de lo pastoril en las obras de amores, CXXXIV b, vv. 235-238: "¿Será, pues, malo allí tratar d'amores, / viendo que Apollo, con su gentileza, / anduvo namorado entre pastores?".

(...) entiendo que el *corpus* poético del toledano responde plenamente a un particular cancionero, en la estructura del *Canzoniere* y en su comprensión de él. Con la poesía de Garcilaso estamos, como cancionero individual, ante una historia de amor que progresa secuencialmente (con independencia de la cronología de sus composiciones), alternando las formas métricas y dedicado a una sola mujer. Esta historia se inicia con el soneto: 'Escrito' stá en mi alma vuestro gesto' y se concluye con la égloga III<sup>5</sup>.

En las tres églogas, aparecen los amores de Nemoroso y Elisa, quienes no se identifican sin más con los de Garcilaso e Isabel Freire; sino que se relacionan con los amores no correspondidos de Salicio por Galatea y de Albanio por Camila, sobre todo. Todavía hoy, la crítica discute con fervor la identidad de los pastores de Garcilaso, sin que sea posible, al parecer, llegar a ningún acuerdo definitivo sobre la cuestión. Ello es indicio de que las églogas garcilasianas no funcionan como aquellas mascaradas pastoriles, habitualmente de carácter cortesano, en las que se trata de saber quién es quién<sup>6</sup>. Aunque la solución del enigma pastoril, a diferencia de lo que sucede en los pasatiempos, puede venir dada *a priori*; por ejemplo, en el epígrafe inicial de la *Égloga representada en la noche de la Natividad*, en la que se introduce la figura del pastor Juan que "en nombre de Juan del Enzina, llegó a presentar cien coplas de aquesta fiesta a la señora Duquesa"<sup>7</sup>. O en el epígrafe de la égloga de Francisco de Madrid,

en la qual se introduzen tres pastores: vno llamado Euandro que publica e yntroduce la Paz; otro llamado Peligro que representa la persona del Rey de Françia Carlos que quiere perturbar la paz que Euandro publica; otro llamado Fortunado cuya persona representa al Rey Don Fernando de Castilla llamado el Cathólico (...)<sup>8</sup>.

Al contrario, Garcilaso no utiliza el pellico como mero disfraz, sino que se

---

<sup>5</sup> *La poesía española del siglo XVI* (Madrid: Cátedra, 1984), vol. I, pp. 65-66. Del mismo autor, "El 'cancionero petraquista' de Garcilaso", *Dicenda*, 3 (1984), pp. 97-115.

<sup>6</sup> Sobre la interpretación biográfica de las églogas de Garcilaso, véase por ejemplo el estudio de Darío Fernández-Morera: *The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral* (London: Tamesis, 1982). Y, en el conjunto de la poesía del siglo XVI, Ramón Mateo Mateo: "La interpretación de las claves bucólicas en la poesía renacentista", *Epos*, VII (1991), pp. 313-333.

<sup>7</sup> *Teatro completo*, ed. Miguel Angel Pérez Priego (Madrid: Cátedra, 1991), p. 97; comp. pp. 107 y 171.

<sup>8</sup> Alberto Blecuá, ed.: "La *Égloga* de Francisco de Madrid en un nuevo manuscrito del siglo XVI", en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, II (Madrid: Cátedra, 1983), p. 48.

proyecta en la ficción pastoril de modo que se podría concluir que, a un tiempo, es todos y cada uno de los pastores, sobre todo de los que aparecen en las églogas primera y segunda: Salicio, Nemoroso y Albanio, que se asemejan bastante entre sí<sup>9</sup>.

Por lo general, el pastor bucólico se fusiona con la naturaleza a través del cuento y del canto, como sucede en la tradición clásica desde las *Bucólicas* de Virgilio hasta *L'Arcadia* de Sannazaro, con la que Garcilaso toma contacto después de su llegada a Nápoles, a partir de 1532, cuando escribe las tres églogas<sup>10</sup>. Además, se produce una armonía perfecta entre el pastor bucólico y la naturaleza que le rodea, hasta el punto de unirse a ella de manera órfica o animista<sup>11</sup>. Tanto los animales como los otros elementos de la naturaleza, en principio inanimados, responden al unísono del canto pastoril. Como advierte Salicio en la égloga I:

Con mi llorar las piedras enternecen  
su natural dureza y la quebrantan;  
los árboles parece que s'inclinan;  
las aves que m'escuchan, quando cantan,  
con diferente boz se condolecen,  
y mi morir cantando m'adevinan;  
las fieras que reclinan  
su cuerpo fatigado,  
dexan el sossegado  
sueño por escuchar mi llanto triste (vv. 197-206).

A diferencia de lo que sucede cuando el poeta habla en primera persona y se lamenta de no poseer el poder del canto de Orfeo (por ejemplo, soneto XV: "Si queexas y lamentos pueden tanto"...; canción V, 1-10: "Si de mi ba-

---

<sup>9</sup> Por ejemplo, Inés MacDonald, a propósito de "La égloga II de Garcilaso" (1950), en *La poesía de Garcilaso*, ed. Elías L. Rivers (Barcelona: Ariel, 1974), p. 213, se pregunta: "ahora sabemos que Salicio y Nemoroso no representan más que dos lados del carácter del mismo Garcilaso. ¿Sería, entonces, muy duro de creer que en Albanio tenemos a un tercer aspecto del poeta?".

<sup>10</sup> Véase el clásico estudio de Rafael Lapesa: *La trayectoria poética de Garcilaso*, ahora en *Garcilaso: estudios completos* (Madrid: Istmo, 1985), pp. 88-92.

<sup>11</sup> *Animismo* es la denominación que prefiere Juan Carlos Rodríguez, en su *Teoría e Historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)* (Madrid: Akal, 1990<sup>2</sup>), p. 68, cuando afirma, a propósito del mundo animista-platónico: "Es, pues, este alma natural lo que trata de elaborarse en las églogas garcilasianas, en *La Arcadia* de Sannazaro, en toda la ideología pastoril".

xa lira"...), los pastores e incluso el narrador de las églogas reconocen los efectos órficos del canto pastoril<sup>12</sup>. Así, cuando el narrador presenta el "dulce lamentar" de Salicio y Nemoroso, en la égloga I:

cuias ovejas al cantar sabroso  
estavan muy atentas, los amores,  
de pacer olvidadas, escuchando (vv. 4-6)

Aquí dio fin a su cantar Salicio,  
y suspirando en el postrero acento,  
soltó de llanto una profunda vena;  
queriendo el monte al grave sentimiento  
d'aquel dolor en algo ser propicio,  
con la pessada boz retumba y suena;  
la blanda Philomena,  
casi como dolida  
y a compasión movida,  
dulcemente responde al son lloroso.  
Lo que cantó tras esto Nemoroso  
dezildo vos, Piérides, que tanto  
no puedo yo ni oso,  
que siento enflaquecer mi débil canto (vv. 225-238).

Y, en la égloga III, cuando comenta el narrador que la ninfa Nise teje un tapiz sobre el "lamentable cuento" de los amores de Nemoroso para que:

no sólo entre las selvas se contasse,  
mas dentro de las ondas sentimiento  
con la noticia desto se mostrasse (vv. 257-260).

Sin embargo, en otras ocasiones, se acentúa el contraste entre los sentimientos del pastor y la naturaleza que le rodea. Por ejemplo, Albanio exclama al inicio de la égloga II:

---

<sup>12</sup> En las *Bucólicas*, también se establecen comparaciones con el mito de Orfeo. De aquí en adelante, cito las obra de Virgilio por la edición bilingüe de E. de Saint-Denis: *Bucoliques* (Paris: Les Belles Lettres, 1967): IV, 55-57: "Non me carminibus uincat nec Thracius Orpheus,/ nec Linus mater quamuis atque huic pater adsit,/ Orphei Calliopea, Lino formosus Apollo"; VI, 27-30: "Tum uero in numerum Faunosque ferasque uideres/ ludere, tum rigidas notare cacumina quercus./ Nec tantum Phoebus gaudet Parnasia rupes,/ nec tantum Rhodope miratur et Ismarus Orphea"; VIII, 55-56: " (...) sit Tityrus Orpheus,/ Orpheus in siluis, inter delphinus Arion".

El dulce murmurar deste rüido,  
 el mover de los árboles al viento,  
 el suave olor del prado florecido  
 podrían tornar d'enfermo y descontento  
 qualquier pastor del mundo alegre y sano;  
*yo solo* en tanto bien morir me siento (vv. 13-18; el subrayado es mío).

Parecido contraste se daba en el *Canzoniere* de Petrarca, quien siente cierta predilección por la soledad (manifiesta en los sonetos XXXV y CCLIX v. gr.) y por aquellos fenómenos naturales como los paisajes inhóspitos (CLXXVI, CXXIX, vv. 46-48, CCCLX, vv. 46-49), las inclemencias atmosféricas (CXLV) o las noches sin serenar (XXII, CLXIV, CCXVI, CCXXIII, CCLV ...) asociados a la desesperación amorosa. El contraste entre los fenómenos de la naturaleza y los sentimientos del poeta se da con frecuencia en el *Canzoniere*, por ejemplo:

Ma, lasso, a me non val fiorir valli,  
 anzi piango al sereno et a la piogia (LXVI, vv. 19-20).

Pommi ove'l sole occide i fiori et l'erba  
 o dova vince lui il ghiaccio et la neve; (...)   
 saró qual fui, vivr' commò io son visso,  
 continuando il mio sospir trilustre (CXLV).

L'acque parlan d'amore, et lora e i rami  
 et gli augelletti e i pesci e i fiori et l'erba,  
 tutti insieme pregando ch'i' sempre ami.

Ma tu, ben nata che dal ciel mi chiami,  
 per la memoria di tua morte acerba  
 preghi ch'i' sprezzi'l mondo e i suoi dolci hami (CCLXXX, vv. 9-12).

Zephiro torna, e'l bel tempo rimena, (...)   
 Ma per me, lasso, tornano i piú gravi  
 sospiri, che del cor profundo tragge  
 quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;  
 et cantar augelletti, et fiorir piagge,  
 e'n belle donne honeste atti soavi  
 sono un deserto, et fere aspre et selvagge (CCCX).

Sin embargo, a pesar de los rasgos heredados del petrarquismo, persiste el carácter animista de la égloga segunda, incluso para el caso de Albanio, en el que se ha llegado a ver características opuestas a la tradición bucólica y pastoril<sup>13</sup>. Sabemos que Albanio encontrará también fuerzas suficientes en la na-

---

<sup>13</sup> Por ejemplo, Inés Azar: *Discurso retórico y mundo pastoral en la "Égloga segunda" de Garcilaso* (Amsterdam: John Benjamins, 1981), pp. 1-2, habla del carácter "anti-

turalidad para sublimar su frustración amorosa, o para domeñarla, como reconoce Salicio después de haber escuchado el relato de Nemoroso sobre los poderes del mago Severo: “tengo que á de sanar Albanio cierto” (v. 1844). La figura de Severo, trasunto del Enareto de la prosa IX de *L'Arcadia*, personifica precisamente la armonía natural del mundo pastoril, ya que:

A aquéste Phebo no le'scondió nada,  
antes de piedras, yervas y animales  
diz que le fue noticia entera dada (vv. 1074-1076).

Severo utiliza su poder con éxito para curar las enfermedades de amor. Gracias a él, Nemoroso ha sanado de la desesperación sentida por la muerte de su amada. Además de que el pastor bucólico no está obligado a guardar el *secretum*, como el cortesano; puede sublimar y objetivar los sentimientos mediante el relato poético de los mismos, como hace Albanio bien que a su pesar, a instancias de Salicio. También Enareto hace uso del poder mágico de la palabra para curar a Nemoroso, cuando

soltó la rienda al verso numeroso  
en alabanzas de la libre vida (vv. 1105-1106).

Y con posterioridad, cuando Enareto canta con la lira, que posee efectos órficos, pues sirve para aplacar los vientos (vv. 1161-1168). La novedad de la solución del caso de Nemoroso y, en relación con ella, del caso de Albanio resulta evidente si la comparamos con el desenlace de la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* de Encina, que depende enteramente del código del amor cortesano, a pesar de su apariencia pastoril. Al igual que Albanio, Fileno está enfermo o loco de amor; pero sus amigos, Zambardo y Cardonio, no buscan su consuelo o remedio, como hacen Salicio y Nemoroso. Al contrario, Zambardo actúa como pastor-bobo que es, incapaz de comprender el sentimiento amoroso de Fileno. Y Cardonio, que sí lo comprende, condena a su amigo por haber calumniado de las mujeres y, todavía más, por haber desvelado el *secretum*; convención típica de los cortesanos, pero no de los pastores. Puesto en tal tesitura, se consuma el suicidio de Fileno, a diferencia de lo que

---

pastoral” de Albanio, al que se refiere como “amante *cortés* desesperado, loco y suicida” que vive activamente su desdicha y amenaza, “con la discordia de sus pasiones, el canónico orden pastoral”.

sucede en la égloga II de Garcilaso o en la prosa VIII de *L'Arcadia*, que sirve de modelo para la curación de Albanio.

Ya desde los comentarios antiguos (B-142, H-528, T-114, A-83), se señala la influencia que ejerce en el relato de Albanio (égloga II, vv. 161-332 y 418-680) el relato de Carino (*L'Arcadia*, prosa VIII), que Elías L. Rivers reimprime como apéndice a su edición (pp. 509-514). En efecto, se trata del ejemplo más extenso y explícito de la influencia de Sannazaro en las églogas garcilasianas. Tanto el relato de Albanio como el de Carino giran en torno al motivo del despertar amoroso del pastor, narrado desde la infancia hasta el momento en que se produce la atracción sexual, como también ocurre en el caso del propio Sincero-Sannazaro, en la prosa VII de *L'Arcadia*. La narración del proceso erótico desde la infancia es un tópico pastoril que aparece desde *Dafnis y Cloe* y que, con posterioridad a Garcilaso, reaparece en dramas de pastores como el *Aminta* de Torquato Tasso o *El verdadero amante* de Lope de Vega. Excepto en *Dafnis y Cloe*, el despertar sexual lleva aparejado el rechazo del pastor por parte de su compañera de juegos infantiles. A causa de la frustración resultante, el pastor intenta suicidarse, aunque finalmente algo pueda impedirlo: la visión de unas palomas, en el caso de Carino, o un golpe de viento en el caso de Albanio. Al margen de las diferencias, que afectan sobre todo a la composición de la égloga II con respecto a la de *L'Arcadia*, el planteamiento del caso narrado es análogo y, en su desenlace, se excluye el suicidio, a diferencia de lo que ocurre en el amor cortesano, con más frecuencia por lo menos. Recordemos el caso de Leriano, Ardanlier, Grisel y el de otros caballeros sentimentales, o el caso de algunas heroínas, como la propia Melibea.

Según el comentario de Herrera (H-422), el amor entre pastores es "sin muerte y sangre". Aunque conviene matizar la afirmación del comentarista sevillano, ya desde el idilio primero de Teócrito con el suicidio de Dafnis en él incluido, hasta la égloga III del propio Garcilaso en la que se retrata la muerte de Elisa, "entre las yervas degollada" (v. 230). Desde esta misma perspectiva, resulta más sorprendente el suicidio de Tirsi a causa de su amor no correspondido por Filis, como sucede en la égloga segunda de Pedro Laínez, atribuida asimismo a Francisco de Figueroa, y en la égloga II incluida en *La bucólica del Tajo* de Francisco de la Torre, con el suicidio de Tirsi por Fili también<sup>14</sup>. Aunque en ambos casos, como veremos, la representación pastoril

---

<sup>14</sup> Véase la edición de Joaquín de Entrambasaguas: *Obras* de Pedro Laynez (Madrid: C.S.I.C., 1951), vol. II, pp. 76-82, edición por la que cito de aquí en adelante. Para Fran-



parece más un pseudónimo poético que un pastor bucólico. En este sentido, se podría aducir el caso de Grisóstomo, pastor fingido cuyo suicidio se narra en *El Quijote*. De todos modos, el mito pastoril funciona en la tradición bucólica como posible remedio para las enfermedades amorosas, desde Virgilio hasta *L'Arcadia* y desde Sannazaro a Garcilaso.

Ahora bien, en las églogas del poeta toledano, frente a lo que sucede en otras composiciones pastoriles, se confiere autonomía estética e ideológica a la temática pastoril. Garcilaso no utiliza el pellico como una mera máscara para encubrir la verdadera identidad de los amores poetizados. En la tradición bucólica que va de Virgilio a Garcilaso, a través de Sannazaro, no hay baile de disfraces, como resume Inés Azar (op. cit., p. 51):

En Sannazaro, como en Virgilio, la única máscara indudable y de identificación segura es la que encubre al propio poeta en función poética. Esto, más que sugerir interpretaciones *de clave*, podría invitar a la reflexión sobre la naturaleza literaria 'autoconsciente' de la ficción pastoral. En Garcilaso faltan, de todos modos, las circunstancias que favorecen la idea clave en sus dos antecesores. Ni se le conoce nombre literario alguno, distinto del propio, ni existe en sus églogas ninguna 'intromisión' efectiva de personajes o de circunstancias históricas que afecten directamente a la realidad pastoral (...) Las obras de Garcilaso, como las de Virgilio y Sannazaro, pueden ser comprendidas y gustadas por un lector moderno sin necesidad de recurrir a la identificación del personaje histórico supuestamente encubierto tras la máscara de ficción.

Cuando Virgilio, Sannazaro o Garcilaso quieren identificar a algún personaje histórico lo hacen con nombre propio, como Virgilio, cuando cita en las *Bucólicas* a sus amigos Asinio Polión (III, 84-89; IV, 12), Cornelio Galo (VI, 64; X) y Alfenio Varo (VI, 7-12; IX, 26-27). También Garcilaso, cuando dedica las églogas I y III, respectivamente, al virrey de Nápoles y a la ilustre y hermosísima María, o en el desarrollo de la égloga II, cuando Nemoroso cuenta la historia de la familia Alba, además de mencionar a Boscán (v. 1349). Por su parte, Sannazaro presenta al poeta Caracciolo en la égloga X de *L'Arcadia*, y se refiere al segundo editor de su obra, Pedro Summonte, con el apelativo de *Summontio*, o a los poetas Bernardo Gareth y Giovanni Pontano con los de *Barcino* y *Meliseo*<sup>15</sup>. El propio Sannazaro se identifica con el pseu-

---

cisco de Figueroa, sigo la edición de Mercedes López Suárez: *Poesía* (Madrid: Cátedra, 1989), pp. 255-260. Y, para Francisco de la Torre, la de M<sup>a</sup> Luisa Cerrón Puga: *Poesía completa* (Madrid: Cátedra, 1984), pp. 230-238.

<sup>15</sup> Véase Herman Iventsch: *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica* (Valencia: Castalia, 1975), pp. 38-45 y 103-106.

dónimo de Sincero, con el cual llegaría a ser conocido por la posteridad, como declara en la prosa VII, cuando advierte a los arcades:

Io non mi sento già mai da alcun di voi nominare *Sannazaro* che, ricordandomi da lei essere stato per adietro chiamato *Sincero*, non mi sia cagione di sospirare <sup>16</sup>.

Ahora bien, con posterioridad a Garcilaso, la función del nombre del pastor se separa de la tradición bucólica y se convierte, de manera cada vez más exclusiva, en una mera *senhal* o pseudónimo motivado por la amada, como sucede en gran parte de la poesía pastoril del siglo XVI. Así, en la primera égloga de las *Varias poesías* (IV, 124) de Hernando de Acuña, reconoce Tirsi que el pastor Damón "Silvano por Silvia se llamaba"<sup>17</sup>. El nombre del pastor depende únicamente de la identidad de la amada, de modo que Silvano se transforma en Damón cuando sustituye el amor de Silvia por el de Galatea. Así pues, el nombre desdoblado Silvano/Damón responde a dos amores sucesivos que sufre una misma persona, con toda probabilidad el propio Acuña. Parecido desdoblamiento supone la crítica que se da en la égloga I, identificado con Salicio/Nemoroso; lo cual no deja de ser una deducción *a posteriori*, sin el apoyo textual que sí existe en las *Varias poesías*. Véase también la segunda égloga de Acuña, que deriva de la tradición de las cuestiones de amor presente en la égloga I de Garcilaso y en la (XVII) de Diego Hurtado de Mendoza<sup>18</sup>. Lleva por título la égloga de Acuña:

Égloga y contienda entre dos pastores enamorados sobre cuál dellos padece más pena: Silvano, que habiendo dicho la suya es maltratado, o Damón, que no la osa decir.

Hay otra diferencia básica entre los pastores de Garcilaso y los de Acuña. Si, como hemos visto, aquéllos aparecen en las églogas del poeta toledado, quien en el resto de sus composiciones en verso se dirige al receptor sin intermediarios, los pastores del poeta de Valladolid no sólo aparecen en las églogas, sino también en otros géneros poéticos, de manera que se configuran dos

---

<sup>16</sup> *L'Arcadia*, ed. Enrico Carrara, en *Opere*, vol. 25 *Classici Italiani* (Torino: U.T.E.T., 1952), p. 113.

<sup>17</sup> De aquí en adelante, cito por la edición de Luis F. Díaz Larios: *Varias poesías* (Madrid: Cátedra, 1982).

<sup>18</sup> De aquí en adelante, cito por la edición de José I. Díez Fernández: *Poesía completa* (Barcelona: Planeta, 1989).

ciclos: el de Silvano/Silvia (sonetos XXXI, LXIV, LXVI, LXVIII y LXXVII; elegía en tercetos LXV; epístola en tercetos, LXVII) y el de Damón/Galatea (sonetos XXXIII, XLVI, LXXIII, LXXIV, LXXV, XCV y XCIX; canción en liras, CII). Ciclos que son consecutivos puesto que, como hemos visto, primero son los amores de Silvano y después los de Damón, identificado con aquél. Dentro de esta sucesión amorosa, que quiebra la continuidad o la unidad erótica del *Canzoniere* organizado en torno a los amores de Petrarca y Laura, se puede establecer un cierto orden poético más allá del desorden editorial de las *Varias poesías* publicadas por la viuda del poeta, responsable de la edición póstuma de Madrid, 1591. Al menos, del análisis textual de las composiciones pastoriles, se deduce una ordenación secuencial que, a diferencia de lo que sucede en las poesías de Garcilaso o en las de Mendoza, se lleva a cabo no sólo en las églogas. Este género clásico o neoclásico, de ascendencia virgiliana, se mezcla así con otros géneros poéticos característicos del petrarquismo vulgar, como el soneto.

El soneto pastoril, ausente tanto del *Canzoniere* como de la obra poética de Garcilaso o de Mendoza, lo sistematizan otros autores además de Acuña, como Jorge de Montemayor y Gutierre de Cetina, con el cual coincide Acuña en Granada durante los últimos años de su vida. El sevillano Cetina escribe sus poemas pastoriles con el pseudónimo de Vandalio (el andaluz), así como lo hace con el de Lusitano (el portugués) su amigo Montemayor, quien se dirige a su amada Vandalina<sup>19</sup>. El juego de pseudónimos pastoriles se extiende más allá del cancionero individual de cada poeta, de modo que Cetina dedica un soneto a Lusitano (Montemayor) y, a su vez, éste le contesta con otro soneto (pp. 63-64) dedicado a Vandalio (Cetina). Montemayor también asume el pseudónimo de Lusitano en su carta a Diego Ramírez Pagán, a quien denomina Dardanio<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> De aquí en adelante, cito por la edición de Angel González Palencia: *El Cancionero* de Montemayor, vol. 9 (2ª época) de la S.B.E. (Madrid, 1932), que reproduce la edición de (Anvers: Iuan Steelsio, 1554) con los añadidos de (Zaragoza: Bartolomé de Nájera, 1562). Forman parte del ciclo Lusitano/Vandalina diversos poemas pastoriles: canciones (p. 41), epístolas (p. 70), sonetos (p. 44), églogas (pp. 74-89 y 89-131). Hay otro ciclo de poemas sobre Lusitano/Marfida: sonetos (pp. 43, 44, 47, 51, 431), epístolas (pp. 57, 435), canciones (pp. 417) y églogas (pp. 460-486).

<sup>20</sup> La carta de Montemayor está incluida en la *Floresta de varia poesía* de Ramírez Pagán (Valencia: Juan Navarro, 1562) que, de aquí en adelante, cito por la edición de Antonio Pérez Gómez (Barcelona, 1950), vol. II, pp. 122-137. Ramírez también incluye un extenso ciclo de sonetos sobre los amores de Dardanio y Marfida (vol. II, pp. 43-44, 61-73, 84, 109-120), más algunas cartas (vol. II, pp. 158-172).

Por otra parte, Cetina (Vandalio), según el orden establecido por Begoña López Bueno en su edición (sonetos 3 a 38)<sup>21</sup>, canta primero a su amada Dórida y, con posterioridad, a Amarílida. La transición de una a otra pastora aparece de manera explícita, cuando el poeta se pregunta:

Si falta en Amarílida medida,  
¿cómo la tendrá Dórida, sabido  
que llevo ya en el alma otra señora?" (soneto 11, vv. 12-14).

Además de que Vandalio relaciona a Dórida con Sevilla y a Amarílida con Valladolid, como resulta de la asociación entre aquélla y el río Betis, o entre ésta y el río Pisuerga; por ejemplo:

¿Fue más ventura el Betis, por ventura,  
que era agora Pisuerga" (son. 11, vv. 9-10).

Asociación semejante a la que se producía en las composiciones pastoriles de Acuña, entre el río Tesino y su amada Silvia primero, después Galatea, hasta el momento en que ésta debe partir hacia Nápoles, ciudad personificada (por ejemplo, *Varias poesías*, IV, vv. 446-448) en el río Sebeto, que también aparece en *L'Arcadia* de Sannazaro, o que reaparece en la poesía de Francisco de Aldana<sup>22</sup>. En los sonetos pastoriles de éste último, el motivo del traslado pastoril asociado a un desplazamiento fluvial se da con relativa frecuencia

Así las ninfas del Sebeto ameno,  
que envidia el Arno de su bien privado ... (son. XXII, vv. 1-2).

Nuevo cielo mudar Niso quería  
hacia los rayos de su luz primera  
cuando, lloroso y triste, a la ribera  
de Arno, Damón su amigo le decía ... (son. XVI, vv. 1-4).

La despedida de los amantes pastoriles es motivo que explota Aldana tanto en el ciclo de Damón/Filis (soneto XVII) como en el de Tirsis/Galatea (soneto XXI). En ambos ciclos, se contraponen en tono melancólico el presente

---

<sup>21</sup> *Sonetos y madrigales completos* (Madrid: Cátedra, 1981), edición por la que cito de aquí en adelante.

<sup>22</sup> *Poesías castellanas completas*, ed. José Lara Garrido (Madrid: Cátedra, 1985), p. 207, edición por la que cito de aquí en adelante.

del pastor y su pasada felicidad, cuando los amantes gozaban de un erotismo descrito en términos sensuales (XVIII y XX) opuestos al petrarquismo. A diferencia de lo que sucede en los sonetos de Acuña o de Cetina, en los sonetos de Aldana no existe sucesión cronológica de una amada a otra, de Filis a Galatea o viceversa. Los motivos temáticos se repiten en el ciclo de Filis y en el de Galatea, de manera paralela. Por lo cual, cabe suponer que Aldana se desdobra en la pareja Damón/Tirsis, dualidad de nombres pastoriles “raramente separable en los manuscritos poéticos de la época y en la mente de quien los copia o lee”, como afirma Antonio Blanco Sánchez<sup>23</sup>. Así, los nombres de ambos pastores reaparecen asociados en el cancionero de Francisco de la Torre y en *La Galatea* de Cervantes<sup>24</sup>.

La nostalgia de una felicidad perdida no sólo está presente en los sonetos pastoriles de Francisco de Aldana; sino también en una carta dirigida a su hermano Cosme y en la que, después de mencionar de nuevo el río Arno, se refiere a sí mismo como pastor Aldino (XXXV, vv. 83-84 y 89), pseudónimo que volvería a utilizar en otra “Carta a un amigo, al cual le llama Galanio, y él mismo se nombra Aldino, nombres pastoriles” (L). Galanio había sido el confidente de uno de los sonetos pastoriles de Aldana (XV), que gira sobre el motivo del sueño erótico, de tan larga tradición. En la epístola, Aldino se refiere a los amores desventurados de su amigo con la ingrata Merisa a la que, en nombre de Galanio, recrimina su infidelidad con otro pastor:

y con nuevo pastor, de no sé adónde  
venido, te mezclaste, con un nuevo  
advenedizo halláronte que estabas  
en amorosa lucha encadenada (L, vv. 660-663).

El nombre del pastor, o de la pastora, deviene cada vez de manera más sistematizada una convención cortesana, en la línea de la tradicional *senhal* tro-

---

<sup>23</sup> *Entre Fray Luis y Quevedo. En busca de Francisco de la Torre* (Salamanca: Universidad, 1982), p. 597.

<sup>24</sup> En su novela pastoril, Cervantes asocia el nombre de Tirsi al de Damón, “los dos nombrados y famosos pastores”, *La Galatea*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce (Madrid: Espasa-Calpe, 1987), p. 142. De modo que los poemas que Cervantes atribuye a Tirsi y a Damón se alternan. Comp. Vicente Gaos, ed.: *Poesías completas, II* de Miguel de Cervantes (Madrid: Castalia, 1981), a cuya numeración remito: canción dialogada (nº 14) entre Damón y Tirsi, canción (nº 40) de Tirsi y otra (nº 64) de Damón; soneto (nº 21) de Damón y otro (nº 22) de Tirsi; adivinanza (nº 71) de Damón y otra (nº 72) de Tirsi. Ambos pastores intervienen además en la elegía (nº 58) a la muerte de Meliso, escrita en tercetos encadenados.

vadoresca, que encubre la verdadera identidad de los amantes. En un principio, la onomástica pastoril se utiliza en las églogas, como sucede en las de Garcilaso o en las de Mendoza (XVII y CIV; CLXXXIII), si se acepta que el pseudónimo Marfira se refiere a doña Marina de Aragón, la amada a la que el poeta canta bajo el pseudónimo de Damón. Mendoza utiliza los nombres propios tan sólo en otras formas diferentes de la égloga, como en el soneto XXII (no en el CIII), en la elegía VI y en las epístolas VII y VIII (no en la XIV)<sup>25</sup>. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en la obra poética de Mendoza o de Garcilaso, autores como Acuña, Cetina, Montemayor y Aldana extienden de manera sistemática el uso de la onomástica pastoril a otros géneros poéticos además de la égloga, sobre todo al soneto. De este modo, el nombre del pastor pierde cada vez en mayor grado la especificidad bucólica que había cobrado en las églogas, y se incorpora a las convenciones poéticas de la autobiografía amorosa cancioneril.

Inmerso en el juego cortesano del disfraz, el receptor establece un doble nivel de interpretación, en tanto que trata de descubrir la identidad oculta bajo el pellico de la máscara. Ya lo habían intentado los comentaristas de las *Bucólicas* de Virgilio que, por ejemplo, identifican al poeta con el pastor Títiro; interpretación que no es unívoca si se atiende al conjunto de las *Bucólicas*, del mismo modo que no lo es la identificación de Garcilaso con Salicio, Nemoroso o incluso Albanio. Sin embargo, el uso convencional de la onomástica pastoril se populariza en otros poetas ya mencionados también, como Pedro Laínez, Francisco de la Torre o Francisco de Figueroa.

Figueroa aparece identificado con el pseudónimo de Tirsi en *La Galatea* de Cervantes, como también hace Virgilio en la bucólica VIII, por medio de la atribución al pastor de algunas composiciones poéticas del propio Figueroa, como el soneto (XCV) “¡Ay, de cuán ricas esperanças vengo ...!”, el soneto (XLVIII) “La amarillez y la flaqueza mía” ... y la canción (VIII) que comienza “Sale el aurora, y de su fértil manto” ... De hecho, en el conjunto de su obra poética, Figueroa articula con cierto orden el ciclo de los amores de Tirsi por Fili (sonetos XXXVIII, LXIII, LXV, LXXI A, LXXIV, XC). La ingrata Filí, la cual presta oídos a los requiebros amorosos de Damón, como se afirma en el soneto LXXXIX:

---

<sup>25</sup> Hay que tener en cuenta la disociación Marfira/Marina y Damón/Mendoza a la hora de establecer un posible cancionero, propuesto por Antonio Prieto: *La poesía española del siglo XVI*, vol. I, pp. 97-8. Comp. José I. Díez Fernández, “El *Cancionero a Marfira* de don Diego Hurtado de Mendoza”, R.F.E., LXIX (1989), 119-29.

En tanto que Damón esto cantaba,  
riendo la hermosa Fili le escuchaba (vv. 13-14).

Al tiempo que olvida el amor de Tirsi, según se deduce del soneto XC, en el que aparece el desdoblamiento de Tirsi con Aliso, quien recuerda su amor perdido. Como en los sonetos de Acuña, la identidad del nombre del pastor, convertido en una mera *senhal*, depende de su amada. Si bien Aliso proclama que nunca amaré a otra pastora (XC A), en otros poemas (XC B) manifiesta su amor por Amarili.

El nombre del pastor se convierte en un mero disfraz poético, que incluso permite establecer juegos de alusiones entre la obra poética de varios autores, como hemos visto que hace Vandalio (Cetina), quien escribe poemas a Lusitano (Montemayor), en tanto que Lusitano escribe a Dardanio (Ramírez Pagán) y éste, a su vez, contesta a Lusitano o dedica a Tirsi (Figueroa) dos sonetos: "Tyrsi gloria y honor de esta ribera" (vol. II, pp. 49-50) y "Tyrsi, que de los rayos del Oriente" (vol. II, p. 76). En tanto que Figueroa compara, en el soneto LXXXV, los amores de Tirsi por Fili con los de Dardanio (Ramírez Pagán) por la hermosa y áspera Marfira. Del mismo modo que dedica los sonetos CXX A y B a un fraile, "sabio pastor", quien había escrito otro soneto para Tirsi (Figueroa).

En *La Galatea*, Cervantes había asociado el pseudónimo de Tirsi con el poeta Figueroa y el pseudónimo de Damón quizá con Pedro Laínez, aunque también se utiliza en ocasiones el pseudónimo de Tirsi para designar a Laínez, lo que ha ocasionado no pocos errores en la atribución de poemas de uno a otro escritor. Así, de entre los poemas atribuidos a Figueroa cuya autoría se discute (pp. 251-260), hay composiciones sobre los amores de Tirsi y/o los de Damón que también se atribuyen a Laínez, como la ya citada égloga 2 de éste (vol. II, pp. 76-82), o la canción 8 (vol. II, pp. 132-137). Aun cuando en la obra poética de Laínez, existen varios amores pastoriles además de los de Tirsi por Fili o los de Damón por Galatea, frente a la unicidad característica del *Canzoniere*. Por ejemplo, Damón ama a Silvia en el soneto 44 (vol. II, p. 224) y Galatea es amada por Montano, como lo es por Herzimio su amiga Amaranta, en la versión ampliada de la égloga 3 (vol. II, pp. 272-325). Figuran también otros amores, como los de Silvio por Silvia, en la canción 7 (vol. II, pp. 130-137), o los que se mencionan en la égloga 1 (vol. II, pp. 57-58): los de Dórida/Menandro, los de Camila/Albanio, con otros nombres de inequívoco sabor garcilasiano, como Alcino, Tirreno, Nemoroso, Salicio, Flérida, Elisa, Nise, etc.

Figueroa tampoco organiza sus poesías, de manera exclusiva, en torno a los amores pastoriles de Tirsi por Fili, aunque este último nombre reaparece

en varios sonetos (III, XI, XXXVII, XLII, XLVI A, XLVIII, LV, LXXI A) además de los ya citados. Sin embargo, existen otros ciclos pastoriles en su obra poética, como el de Aliso/Amarili, y otros sin relación alguna con el ciclo de Tirsi. Aun si dejamos a un lado los poemas de autoría dudosa, Figueroa no retrata tan sólo los amores de Tirsi o Aliso; sino también los de otros pastores, como el triste Anfino, quien proclama cerca del Tajo su amor por una pastora (XXVI), el pastor Beliso enamorado de Florisia (XXXII), y el ausente Albino enamorado de Delia (LXXI). Incluso se podría pensar en establecer una oposición genérica entre los pastores citados y Tirsi, cuyo ciclo poético se articula sobre todo a través de sonetos. En cambio, XXVI, XXXII y LXXI son tres poemas escritos en estancias, al modo de las églogas (primera y segunda) de Garcilaso, de las que toman préstamos textuales como los relativos al efecto órfico del canto pastoril (XXVI, vv. 14-24). En el ciclo de Tirsi, por el contrario, la figura del pastor aparece tan sólo como *senhal*.

La oposición esbozada, con respecto a la tradición bucólica, entre sonetos pastoriles y otras formas poéticas se observa asimismo en la obra de Francisco de la Torre, en cuyos sonetos se distingue un ciclo sobre los amores de Damón y Filis (I, iv, vii; II, i, iii, iv, v, vi, vii, ix, x, xi, xii, xiii, xxv). Ciclo que se relaciona con el de los sonetos sobre Filis y Tirsis, a quien ama Amarilis (II, vii, ix, xii, xiii, xxi, xxvi). Los pastores citados reaparecen en otras formas poéticas, como la oda I, i y la canción I, iv dirigidas a Filis, como las odas II, iii y iv, en las que se menciona a Tirsis, como la endecha III, xviii, en la que se documenta la asociación Filis/río Jarama. Y también aparecen los amores de Tirsis y Filis en algunas églogas de *La bucólica del Tajo*.

Sin embargo, conviene recordar que, en su edición de las *Obras* (Madrid, 1631) de La Torre, Quevedo agrupa los cuatro libros según diferentes géneros poéticos. Si en los libros primero y segundo, se alternan sonetos, odas y canciones; en el libro tercero, hay únicamente diez endechas y en el cuarto, ocho églogas que, además, llevan por título *La bucólica del Tajo*. Escritas bajo la advocación del toledano Garcilaso, las ocho églogas se organizan en un conjunto que se diferencia de otras formas poéticas, como el soneto pastoril. Así, cada una de las églogas se subtitula según el nombre de uno de los personajes que es sujeto o bien objeto de un amor no correspondido: I-Dafnis, II-Filis, III-Eco, IV-Tirsi, V-Proteo, VI-Galatea, VII-Glauco y VIII-Lícida. Obsérvese que la pluralidad de amantes contradice la organización de ciclos poéticos como el de Filis, en el que la serie de sonetos tiende a agruparse en torno a la historia de un solo amor.

En las ocho églogas del Tajo, se impone el carácter colectivo de la poesía bucólica frente al carácter monódico de los sonetos o de otras formas líricas,



como la canción petrarquista; con independencia de que ya Garcilaso introduce la estancia de la canción en sus églogas I y II. Es verdad que la égloga I de La Torre, sobre los amores de Palemón por Dafnis, se relaciona con la V. Y que la égloga II, sobre los amores de Tirsi por Filis, se relaciona con la IV. Sin embargo, el planteamiento de las églogas es diferente al de los sonetos pastoriles, ya que en ellas los casos de amor no se presentan en su unicidad. Hay una relación expresa en la égloga I entre el caso de Palemón/Dafnis y el de Títiro/Cintia, del mismo modo que la hay en la égloga II entre el caso de Tirsi/Filis y el de Dórida. Una relación semejante a la que se produce en las églogas garcilasinas entre los amores de Nemoroso/Elisa, Salicio/Galatea y Albano/Camila, por no hablar de los amores de Alcino/Filis y de Tirreno/Flérida, o de los casos de amor pintados en los tapices de las ninfas.

La frustración amorosa del pastor bucólico se sublima mediante la comunicación poética con la naturaleza que le rodea y con otros pastores, o con los otros seres que pueblan su universo animista. Así, los pastores de *La bucólica del Tajo* conviven con personajes mitológicos como las divinidades marinas Proteo (égloga V) y Glauco (égloga VII), cuyos casos de amor se fusionan sentimentalmente con los pastoriles, al igual que la historia de Eco y Narciso (égloga III) o que la de Ifis y Anajárete, narrada por Leucotea (égloga VI, vv. 289-522) y que sirve para consolar al pastor Florelo. En las églogas de Garcilaso se producía una relación emotiva semejante entre los pastores y la mitología, a diferencia de lo que sucede en la canción V (vv. 66-110) del propio Garcilaso, en la que también se narra la historia de Ifis; pero con el propósito de amenazar a la amada ingrata. La relación emotiva entre los casos pastoriles y los mitológicos se establece sobre todo en la égloga III del toledano, en la cual las ninfas tejen con verdes ovas y oro extraído del Tajo cuatro tapices; los tres primeros de tema mitológico y el cuarto, con la trágica historia de los amores de Nemoroso y Elisa. La Torre todavía va más allá que Garcilaso en la égloga VII (Glauco), de tema enteramente mitológico, como el *Polifemo* de Góngora.

El carácter colectivo de la bucólica, que sirve de remedio para los males de amor, destaca si lo comparamos con la frustración amorosa del cortesano, que se agudiza por el aislamiento social al que se ve sometido, como sucede en la cárcel imaginaria de Leriano o en la habitación oscura en la que se encierra Calisto. Por el contrario, el pastor bucólico se consuela con el relato poético de sus males o con la simbiosis órfica que, en otras ocasiones, se produce a través del canto que serena el viento, que detiene el curso de los ríos, que hace resonar los montes al unísono de los sentimientos del pastor o que enternece a las hircanas fieras, como sucede también en *La bucólica del Tajo*

(por ejemplo, égloga I, vv. 71-72 y 237-240; II, vv. 33-37; IV, vv. 27-39 y 147-155; V, vv. 41-44; VI, vv. 146-157; VII, vv. 120-133). Pero que apenas aparece en los sonetos pastoriles; véase I,i:

cuelgo mi caramillo de una rama  
de salce y lloro; lloro, y él suspira (vv. 7-8).

El planteamiento de las ocho églogas de La Torre es diferente al de la serie amorosa del cancionero, organizado sobre todo en sonetos. Algo semejante sucede en la poesía de Fernando de Herrera, cuyas églogas forman un subconjunto, definido por su pertenencia a la tradición bucólica. En su cancionero petrarquista *Algunas obras*, que el propio Herrera edita en 1582, no se incluye sino una *Égloga venatoria* que, además, rompe el hilo de la historia amorosa entre el yo poético y su amada Luz, a la que alude también con otros derivados onomásticos como Estrella, Aglaya o Eliodora. En cambio, los únicos protagonistas de la égloga son el cazador Menalio y su amada Clearista. Por otra parte, Herrera no incluye entre sus *Algunas obras*, ninguna de las cinco églogas restantes que conservamos, y a las que parece aludir en uno de los sonetos:

Ierto i doblado monte, i tú luziente  
río de mi çampoña conocido  
cuando de los pastores el gemido  
canté i mi mal con cítara doliente (LV, vv. 1-4)<sup>26</sup>.

De paso, obsérvese la diferenciación que establece Herrera entre la zampoña, como instrumento musical habitualmente asociado a los pastores, y la “cítara doliente”, con la que el poeta canta “mi mal”. A pesar de los elementos pastoriles que aparecen en *Algunas obras*, o quizá por ello, se advierte una clara disociación entre petrarquismo y bucolismo en la obra poética herreriana, del mismo modo que sucedía en la de Garcilaso. Herrera limita la expresión de lo pastoril al ámbito genérico de la égloga, con sus propias convenciones. Así, mientras que la presentación de la Naturaleza es por lo general alegórica en *Algunas obras*, donde el poeta prefiere los paisajes inhóspitos o desérticos que son meros trasuntos de estados anímicos; por el contrario, en

---

<sup>26</sup> *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas (Madrid: Cátedra, 1985), por la que cito de aquí en adelante. En su edición, Cuevas incluye las otras cinco églogas que conservamos, incluso la égloga de Meliseo y Cintia, cuya autoría discute, que se atribuye a Cristóbal Mosquera de Figueroa. En cambio, M<sup>a</sup> Teresa Ruestes Sisó defiende la candidatura de Herrera, en su estudio sobre *Las églogas de Fernando de Herrera. Fuentes y temas* (Barcelona: P.P.U., 1989), pp. 89-90, nota. Se podría añadir la elegía VIII del libro primero de los *Versos* (1619) que edita Pacheco, pp. 581-585.

las églogas, predomina la concepción animista del órfico canto de los pastores, como hemos visto que sucede en la tradición bucólica desde Virgilio a Garcilaso, vía Sannazaro. No por casualidad, teorizaba Herrera sobre la historia de la égloga, en sus *Anotaciones* (H-422) a la poesía del toledano.

Sin embargo, con algunas excepciones ya reseñadas, como *La bucólica del Tajo* o las églogas de Herrera, el proceso de trivialización de la bucólica resulta imparable durante el siglo XVI. Los poetas se alejan progresivamente del género literario establecido por Virgilio y remozado por Garcilaso. A medida que nos adentramos en la segunda mitad, se produce una disociación cada vez mayor entre la bucólica y la figura del pastor virgiliano, que progresivamente se convierte en un mero disfraz relacionado con la tradición trovadoresca y cortesana de la *senhal*, exigida por el *secretum*; como hemos observado en los respectivos cancioneros de Acuña, de Cetina, de Montemayor, de Aldana, de Figueroa y de La Torre. La figura del pastor pierde así toda especificidad, desde la perspectiva de la ideología bucólica. Si bien, al mismo tiempo, se acentúa la oposición entre la Corte y el Campo; por ejemplo, en la mencionada carta que Montemayor escribe a Ramírez Pagán, incluida en la *Floresta* del último (vol. II, pp. 122-137), o en la de Aldana (XXXI), sobre el bien de la vida retirada.

Latente en las églogas de Garcilaso, aflora la contradicción entre el ideal comunitario que encarna el pastor de la tradición bucólica y las diferencias sociales sobre las que se sustenta la ideología cortesana. Contradicción que la mayoría de los poetas estudiados, a medida que avanza el siglo XVI, pretenden resolver por la vía religiosa, de signo platónico o simplemente cristiano. De cualquier modo, se supera el erotismo mundano en clave pastoril característico de las églogas de Garcilaso, a la postre disuelto en una especie de bucólica *a lo divino*. Disolución que se observa en los *contrafacta* propiamente dichos, como el que Sebastián de Córdoba publica en 1575 sobre las obras de Boscán y Garcilaso, o bien en la trayectoria de poetas-soldados como Aldana, quien escribe hacia el final de su vida, con el sobrenombre pastoril de Aldino, la famosa carta (XXXI) a su amigo Montano. Por no hablar de religiosos profesos como fray Luis de León, en cuyas odas se acentúa el proceso descrito.

En las odas del agustino, existe un componente bucólico nada desdeñable, sobre todo en las odas de *soledad rústica*: I, XIV, XVII y XXIII, como las denomina Oreste Macrí<sup>27</sup>, en las cuales se exaltan los vínculos existentes

---

<sup>27</sup> En su introducción a las *Poesías* de fray Luis de León (Barcelona: Crítica, 1982), pp. 46 y ss. Comp. Guillermo Serés, introducción a su edición, *Poesía completa* de fray Luis de León (Madrid: Taurus, 1990), p. 30, edición por la que cito de aquí en adelante.

entre la naturaleza y los sentimientos humanos, vínculos sobre los que también se basa el planteamiento animista de la bucólica. No por casualidad, sino como ensayo de sus odas originales, había traducido fray Luis las diez *Bucólicas* de Virgilio. A pesar de lo cual, en ellas el componente bucólico se disocia de la figura del pastor clásico, si bien en la oda XIII aparece la imagen del Buen Pastor que nos remite a la tradición bíblica. De hecho, el agustino traduce el *Cantar de los Cantares*, que interpreta como una “égloga pastoril” (p. 345). Desde su nueva atalaya, la figura del pastor se carga de connotaciones ajenas a la tradición virgiliana. A todo lo cual, habría que añadir la influencia de otros autores de la misma Antigüedad, como Horacio, que condicionan la recepción que fray Luis lleva a cabo de la bucólica. No hay más que recordar el famoso épodo que comienza *Beatus ille...* traducido también por el agustino y que adquiere, en las odas de soledad rústica como la primera y más conocida, una dimensión religiosa ajena al ideal bucólico tal y como lo reelabora Garcilaso en la égloga II (vv. 38-76).

La propuesta de vida retirada que formula fray Luis se prolonga en otros poetas, como Francisco de Medrano, cuyas odas horacianas se relacionan con el bucolismo, porque en ellas se exalta también la vida en contacto con la naturaleza. Aunque la senda horaciana se diferencia de la bucólica: mientras que aquélla busca la soledad campestre y la tranquilidad anímica que proporciona vivir alejado del mundanal ruido, en ésta se exalta el deleite de la naturaleza y del canto pastoril por encima de cualquier otra consideración práctica, como sucede en la tradición derivada de Virgilio. Además de que la figura del pastor tampoco cobra autonomía en la obra poética de Medrano, aun cuando no falten en ella pseudónimos pastoriles más o menos convencionalizados, como Flora y Amarili, a cada una de las cuales dedica el poeta un ciclo de sonetos, más algunas *odes*<sup>28</sup>. Medrano no escribe églogas, como no lo había hecho fray Luis.

La influencia de las *Bucólicas* tiende a ser sustituida por la de otras corrientes poéticas, derivadas de Horacio y de la exégesis bíblica, hasta que el bucolismo se disocia del canon virgiliano. Dentro de esta disociación que se produce, hay que tener en cuenta también el componente tradicional o popular presente en la obra de otros autores de la época; por ejemplo, en los poe-

---

<sup>28</sup> Según Dámaso Alonso, en su edición de la *Poesía* de Medrano, coord. M<sup>a</sup> Luisa Cerrón Puga (Madrid: Cátedra, 1988) la serie de Flora está formada por los sonetos II, VII, XI-XIX, más la oda XI. La serie de Amarilis, por los sonetos XXII, XXIII (probable), XXVI, XXVIII, XXXIV, XXXIX (probable), XLI-XLIV, LI, LIII, más las odas XII, XVI (probable), XVII, XXV.

mas de San Juan. No sólo en poemas menores, como *El pastorcico*, reelaboración de unas redondillas preexistentes de tipo popular a las cuales “carga de sentido divino”, según Dámaso Alonso, precisamente la última estrofa que añade al santo<sup>29</sup>. De manera significativa, en uno de los tres poemas mayores de San Juan, en el *Cántico*<sup>30</sup> hay elementos pastoriles propios de la literatura tradicional o popular, tales como “majadas” (v. 2b), “carillo” (v. 19a) o “ejido” (v. 29a). Si bien la aparición de los elementos citados se produce en confluencia con otras tradiciones literarias superpuestas, en un proceso de síntesis característico de la poesía sanjuanista, y que constituye una de sus principales novedades.

Las interpretaciones posibles del *Cántico* son muchas, aunque ello no quiere decir sean arbitrarias, en tanto que la validez de su formulación depende del punto de vista adoptado para comprender la unidad final del poema, como advierte Domingo Ynduráin<sup>31</sup>. Así, desde la perspectiva bucólica, la novedad del *Cántico* reside en la mezcla de elementos tradicionales o populares con aquellos otros provenientes de la tradición clásica o de la exégesis bíblica, principalmente del *Cantar de los Cantares*. Por ejemplo, la amada se lamenta:

No quieras despreciarme,  
que si color moreno en mí hallaste,  
ya bien puedes mirarme,  
después que me miraste,  
que gracia y hermosura en mí dexaste (vv. 33 a-e).

Sin duda, el lamento deriva de la disculpa ofrecida por la esposa del *Cantar de los Cantares* a las hijas de Jerusalén, que dice, según la mencionada traducción de fray Luis:

---

<sup>29</sup> *Poesía española* (Madrid: Gredos, 1976), p. 247.

<sup>30</sup> De aquí en adelante, cito por la edición de Domingo Ynduráin, en su exégesis de la *Poesía* de San Juan de la Cruz (Madrid: Cátedra, 1983), a partir de la versión B del *Cántico*, versión que elige Cristóbal Cuevas, con los comentarios en prosa, en su *Cántico espiritual. Poesías* (Madrid: Alhambra, 1979).

<sup>31</sup> *Aproximación a San Juan de la Cruz. Las letras del verso* (Madrid: Cátedra, 1990) pp. 14-15, la unidad final del poema “proporciona la pauta para adecuar la perspectiva y el modo de significación de los formantes. Es la estructura funcional la que establece el sentido de cada una de las unidades, la relación de unas con otras, y de todas con el conjunto”. Y añade: “Se comprenderá bien que, en una obra de tales características, condicionada por el efecto final, las interpretaciones sean muchas, diferentes y legítimas, pues basta que la finalidad de la lectura varíe para que lo hagan también las propiedades

Morena soy, mas bella en lo escondido,  
 oh hijas de Sión, y muy hermosa;  
 porque allá en lo interior no ha podido  
 hacerme daño el sol, ni empecer cosa.  
 A tiendas de Cedar he parecido:  
 que lo que dentro está es cosa preciosa,  
 velo de Salomón, que dentro encierra  
 la hermosura y belleza de la tierra.  
 Mi color natural bien blanco ha sido:  
 que aquesta tez morena me causara  
 el sol, que, andando al campo, me ha herido (vv. 17-27).

Pero también se podría asociar con el lamento de Coridón en la bucólica segunda de Virgilio (II, 14-18): “quamuis ille niger”, con el desprecio que siente el trovador por la *pastorela* o con el “que si soy morena” de la poesía popular<sup>32</sup>. De manera indiscriminada, se funden elementos de todas las tradiciones, a los cuales, sin embargo, San Juan confiere un nuevo sentido, en tanto que interioriza la tópica disculpa de la morena, pues el amado embellece a la amada “después que me miraste”, en un proceso de ida y vuelta que remite a otros versos del *Cántico*<sup>33</sup>:

y, yéndolos mirando,  
 con sola su figura  
 vestidos los dexó de hermosura (vv. 5 c-e)

¿(...) las flechas que recibes  
 de lo que del amado en ti concives? (vv. 8 d-e)

---

funcionales de las unidades que componen la obra, la manera de ver y analizar los formantes. Claro que esta multiplicidad no significa arbitrariedad; ni dogmatismo unívoco”.

<sup>32</sup> Por ejemplo, exclama el trovador Guiraut de Bornelh, que cito por la antología de Martín de Riquer, *Los trovadores: Historia literaria y textos* (Barcelona: Planeta, 1975), n.º 87, vv. 41-45: “- Toza, Deus volha qu'el'angost/ del mal que tanta pena.m bast/ e perda.l dormir e.l despast;/ mas vos ab la tencha nera/ no crezatz qu'eu plus vos quera!”. Sobre la morenita popular, véase el repertorio recogido por Margit Frenk Alatorre en su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (Madrid: Castalia, 1987), núms. 129-145. La vertiente popular se podría remontar hasta la canción de los segadores del idilio X de Teócrito, que confluye en el pasaje ya citado de la bucólica segunda de Virgilio: “También es obscura la viola, también lo es el inscrito jacinto, y siempre en las guimaldas tienen el primer puesto”, en *Bucólicos griegos*, trad. Manuel García Teijeiro y María T. Molinos Tejada (Madrid: Gredos, 1986), p. 121.

<sup>33</sup> Comp. Domingo Ynduráin: *Aproximaciones a San Juan de la Cruz*, pp. 32-33.

los ojos deseados  
que tengo en en mis entrañas dibuxados (vv. 12 d-e)

Gozémonos, Amado,  
y vámonos a ver en tu hermosura (vv. 36 a-b).

San Juan subraya la idea interior de la belleza, como hacía fray Luis en su traducción del pasaje aducido del *Cantar de los Cantares*, aunque en el *Cántico* tanto la belleza de la amada como la de la naturaleza depende de la belleza del amado. Al margen de posibles implicaciones sobre la Gran Cadena del Ser, hemos visto que el animismo o la correspondencia órfica entre los sentimientos humanos y la naturaleza es característica de la tradición inaugurada por las *Bucólicas* de Virgilio, en la que se establece una proporción directa entre la armonía erótica y el orden del mundo. Por ejemplo:

omnia nunc rident; at si formosus Alexis  
montibus his abeat, uideas et flumina sicca (VII, 55-56).

Formulación que reaparece en el canto amebeo de la égloga III de Garcilaso:

mas todo se convertirá en abrojos  
si dello aparta Flérida sus ojos (vv. 343-344)  
pero si Phyllis por aquí tomare,  
hará reverdecer quanto mirare (vv. 351-352).

Idéntico es el planteamiento literario de San Juan que resulta, si no privativo, característico de la bucólica clásica, en cuya serie literaria se inscribe el *Cántico*, si bien con todas las salvedades del caso. Se detecta la influencia de la bucólica sobre la poesía de San Juan en los aspectos apuntados sobre la concepción de la naturaleza y sobre la figura del pastor, aunque el pastor sanjuanista se relaciona más con el bíblico que con el de las églogas virgilianas.

La tradición bucólica había desembocado finalmente en la mística, mediante un paulatino proceso de interiorización. Pero no sería ésta la única influencia de la bucólica perceptible en la poesía de la época que, ya en el primer tercio del siglo XVII, se reaviva a partir de la publicación de los poemas gongorinos, con la batalla literaria surgida en torno a ellos. Afirma Góngora al inicio del *Polifemo* (v. 2): "cultá sí, aunque bucólica, Talía"<sup>34</sup>. En efecto, la

---

<sup>34</sup> Véase la edición comentada de Dámaso Alonso: *Góngora y el "Polifemo"* (Madrid: Gredos, 1974<sup>o</sup>), vol. III, pp. 37-43; comp. Antonio Vilanova: *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora* (Madrid: C.S.I.C., 1957), vol. I, pp. 96-138.

musa de la comedia Talía aparece en las *Bucólicas* de Virgilio como propia de la poesía pastoril:

Prima Syracosio dignata est ludere uersu  
nostra, neque erubuit siluae habitare, Thalia (VI, 1-2).

Y es que, al igual que la comedia, la materia pastoril se define por su nivel estilístico bajo; por su musa rústica, según denominación del propio Virgilio: (III, 84; comp. VI, 8; I, 10).

Ahora bien, la musa rústica sirve en Góngora para caracterizar la tradición pastoril virgilina de manera un tanto paradójica, ya que el poeta reconoce la humildad de su tarea desde dentro de un programa estético que pertenece a la literatura culta, si bien escrita en romance. De tal modo que se podría hablar de una poética de la rusticidad que resulta característica de la bucólica, a partir de la tradición de Virgilio y Sannazaro. La recuperación de esta poética de la rusticidad se produce durante el Renacimiento, cuando se exalta lo natural frente a lo artificioso, como sucede en el *congedo* de *L'Arcadia* dedicado a la zampoña, instrumento pastoril por antonomasia al que invoca Sannazaro en términos semejantes a los utilizados con posterioridad por Garcilaso, en su dedicatoria de la égloga III a la ilustre y hermosísima María: “o *rustica* e boscareccia *sampogna*, degna per la tua bassezza di non da più colto, ma da più fortunato pastore ch'io non sono, esser sonata”. Del mismo modo, en el *proemio* habla Sannazaro de “(...) le rozze Ecloghe da naturale vene uscite; così di ornamento ignude esprimendole”<sup>35</sup>. Por su parte, escribe Garcilaso:

Aplica, pues, un rato los sentidos  
al baxo son de mi *zampoña ruda*,  
indigna de llegar a tus oydos,  
pues *d'ornamento* y *gracia va desnuda*;  
mas a las vezes son mejor oydos  
el puro ingenio y lengua casi muda,  
testigos limpios d'ánimo inocente,  
que la curiosidad del eloqüente (vv. 41-48; los subrayados son míos).

Obsérvese que la rusticidad a la que se refiere la octava precedente se de-

---

<sup>35</sup> *L'Arcadia*, pp. 216 (*congedo*) y 50 (*proemio*); los subrayados son míos. Obsérvese que las églogas son rústicas o selváticas; no así el poeta Sannazaro, quien las reproduce desde su perspectiva culta, como se afirma también en el *congedo*, p. 219: “Tanto più che colui, il quale ti compose di queste canne, quando in Arcadia venne, non come rustico pastore ma come coltissimo giovanne, benchè sconosciuto e peregrino di amore, vi si condusse”.



be al “canto de los pastores, que es zampoña ruda”, como explica Herrera en su comentario (H-775), o como se documenta en el ruego de uno de los pastores que interviene en la égloga de Acuña:

en nuestro pastoral estilo y llano,  
me has de contar lo que se te ofreciere,  
dejando el culto y ornamento vano (IV, vv. 211-213).

Rusticidad fingida, por lo tanto, ya que las convenciones pastoriles se recrean tanto en la égloga de Acuña como en égloga tercera garcilasiana desde la perspectiva de la lírica romance culta, al menos por oposición a la llamada poesía popular o tradicional<sup>36</sup>. En este sentido, la propuesta de Garcilaso se relaciona más bien con la difícil simplicidad, con la *sprezzatura* característica del cortesano de Castiglione, o con “aqueste descuydo suelto y puro” del que habla Garcilaso también en su epístola a Boscán (v. 10). La rusticidad atribuible a la llaneza del estado pastoril se propone como ideal estilístico, a partir de la tradición literaria culta de tipo bucólico, en términos tomados de *L'Arcadia* de Sannazaro, con los cuales Garcilaso formula el punto de partida de su poética, contrario al de Góngora. Mientras que el toledano y el napolitano anteponen la sinceridad inculta de la poesía bucólica al ornamento vano, el cordobés prefiere la literatura culta sí, *aunque* bucólica. En gran medida, el cambio de orientación responde al cambio de gustos que se produce desde el Renacimiento hacia el Barroco. Si bien, por el momento, nos hemos limitado a examinar el desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso, en el marco de la poesía pastoril escrita durante el siglo XVI.

Universidad Autónoma de Madrid

---

<sup>36</sup> Se podrían citar diversas composiciones pastoriles del *Corpus* de Margit Frenk, núms. 18, 38, 159, 1130-1156... o el ciclo romanceril de *La Dama y el Pastor*, ed. Kathleen Lamb y Etienne Phipps, revisión Jesús Antonio Cid (Madrid: Gredos, 1977-1978), vols. 10 y 11 del Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas.