

“*Love is a subject so delightful*”: concepto y casuística de amor en el mundo pastoril de la *Urania* de Mary Wroth

Jorge FIGUEROA DORREGO
Universidade de Vigo

ABSTRACT

In spite of the general idea that the pastoral mode is superficial and escapist in the negative sense, it is actually a type of writing which authors from antiquity to the present day have used for social, political and moral purposes. Due to its classical origin, the mode was highly regarded during the Renaissance, when it was cultivated by most of the best writers. Apart from being used with ideological aims, pastoral was a common mode to deal with the concept and casuistry of love.

The first Englishwoman who wrote prose fiction was Mary Wroth, whose *Urania* (1621) is a pastoral-chivalric romance mainly modelled on Sidney's *Arcadia* but with more emphasis on love matters and female characters, in the fashion of Montemayor's *Diana*. The concepts and cases of love presented by Wroth and Montemayor are to some extent similar, but there are also meaningful differences which this article attempts to analyse.

Key words: Pastoral, love, gender, Wroth, Montemayor.

RESUMEN

A pesar de la idea general de que el modo pastoril es superficial y escapista en el sentido negativo, es de hecho un tipo de escritura que han usado autores desde la antigüedad clásica hasta nuestros días con fines sociales, políticos y morales. Debido a su origen clásico, el modo pastoril estaba muy bien considerado durante el Renacimiento, periodo en el que fue cultivado por la mayoría de los mejores escritores. Aparte de ser utilizado con objetivos ideológicos, el pastoril era un modo utilizado frecuentemente para tratar el concepto y la casuística de amor.

La primera inglesa que escribió ficción narrativa fue Mary Wroth, cuyo *Urania* (1921) es una novela caballeresco-pastoril escrita en gran medida bajo el modelo de la *Arcadia* de Philip Sidney pero con más énfasis en la cuestión amorosa y en los personajes femeninos, más al modo de la *Diana* de Montemayor. Los conceptos y casos de amor presentados por Wroth y Montemayor son hasta cierto punto similares pero hay también diferencias significativas que este artículo pretende analizar.

Palabras clave: pastoril, amor, género, Wroth, Montemayor.

1. BAJO VALLES Y PELLIZAS: EL MODO PASTORIL EN EL RENACIMIENTO INGLÉS

La primera mujer inglesa que escribió una novela fue Mary Wroth con *The Countess of Montgomery's Urania*, publicada en 1621. La autora era sobrina de Sir Philip Sidney, y la influencia de este célebre hombre de letras isabelino, en especial de su novela caballeresco-pastoril *The Countess of Pembroke's Arcadia* (1590-3), se deja notar claramente en la obra de Wroth. Esta influencia se manifiesta no sólo en el título sino también y de manera más significativa en el nombre de la protagonista titular, que es un personaje existente (aunque no presente) en la *Arcadia*; en el tipo de estructura narrativa, empezando *in medias res* y añadiendo múltiples relatos hipodieéticos y poemas; en el tipo de acontecimientos presentados, como amantes separados, damas en peligro que son rescatadas por caballeros, premoniciones, reconocimientos, torneos, batallas y viajes que se frustran debido a tormentas, naufragios o secuestros; y en la idealización de personajes y escenario, con finalidad moral y política. Sin embargo, veremos cómo Wroth cambió el modelo de su tío para sus propios intereses, centrándose más en la temática amorosa y en los personajes femeninos.

En *An Apology for Poetry* (1595), Sidney defiende que la poesía, entendiendo como tal la literatura en general, no imita lo que está sucediendo o ha sucedido, sino lo que puede o debería suceder, porque su objetivo es: "feigning notable images of virtues, vices, or what else", que instruyan deleitando (1973: 102-3). Por eso, en la *Arcadia*, Philoclea y Pamela son modelos de virtudes femeninas, y Musidorus y Pyrocles de virtudes masculinas, a pesar de algunos aspectos que serían moralmente cuestionables en la época¹. Igualmente, el marco arcádico es un *locus amoenus*, un heterocosmos idealizado, localizado en un tiempo indefinido, que cobra un evidente significado político cuando su hermosura y fertilidad reflejan paz y buen gobierno, poniéndose en contraste, por ejemplo, con la tierra yerma y desolada de Laconia, que implica desorden y decadencia (*cfr.* Beer 1970: 35). Por eso, en su mencionado ensayo crítico, Sidney advierte que no se debe

menospreciar el modo pastoril por su aparente simplicidad e inocencia, ya que "sometimes, under the pretty tales of wolves and sheep, can include the whole considerations of wrong-doing and patience" (1973: 116), es decir, tiene una función crítica².

Sidney no fue el único intelectual de la época que hizo tal advertencia. George Puttenham ya había afirmado en *The Arte of English Poesie* (1569) que el propósito de las églogas no era "to counterfait or represent the rustically manner of loves and communication; but under the vaile of home persons, and in rude speeches to insinuate and glaunce at greater matters" (30-1). Y, más tarde, en "To the Reader of His Pastorals" (1619), Michael Drayton también resalta la seriedad e importancia de los textos pastoriles, en los que "the most High, and Noble Matters of the World may be shaddowed" (Hebel *et al.* eds. 1961, 2: 517). Si a estas afirmaciones le sumamos la gran cantidad de escritores renacentistas ingleses que cultivaron la literatura pastoril en sus distintas formas, como Lyly, Greene, Lodge, Sidney, Spenser, Shakespeare y Fletcher entre otros, es evidente que el género poseía un fuerte atractivo para creadores y público a finales del siglo XVI y principios del XVII. El fenómeno no se reducía sólo a Inglaterra, sino que tenía ámbito europeo, ya que lo pastoril tenía origen clásico – principalmente las obras de Teócrito, Virgilio y Longo – y por tanto gozaba de un gran prestigio en el Renacimiento. Limitándose a las novelas de este género, debemos destacar aquí a la *Arcadia* (1504) de Jacopo Sannazaro, *Menina e Moça* (1554) de Bernardim Ribeiro, *Los siete libros de La Diana* de Jorge de Montemayor (1559), *La Galatea* de Miguel de Cervantes (1585) y *L'Astrée* (1607-27) de Honoré d'Urfé. De éstas, las de Sannazaro, Montemayor y d'Urfé eran bien conocidas y apreciadas en Inglaterra, donde ejercieron una fuerte influencia³.

Ante esta situación no debería parecer extraño que las escritoras inglesas del siglo XVII se viesen atraídas por el modo pastoril, tanto en su forma narrativa como en la lírica y dramática. En primer lugar, era un tipo de literatura que ellas conocían bien como lectoras porque sus contenidos eran atractivos así como, en general, moralmente apropiados para ellas. En segundo lugar, parecía una forma literaria sencilla y humilde que estas primeras escritoras podían cultivar sin atentar gravemente contra el decoro femenino. Pero, en tercer lugar, y paradójicamente como ya vimos, el modo pastoril les permitía tratar de manera velada temas morales, sociales y políticos de su interés, además de incluirse y participar dialógicamente en una tradición literaria formada por los mejores autores del momento. Casi todas las escritoras inglesas del siglo XVII optaron alguna vez por este género: Aemilia Lanyer, Mary Worth, Elizabeth Brackley y Jane Cavendish, An Collins, Margaret Cavendish, Katherine Philips y Aphra Behn. Como ha destacado Josephine Roberts, todas ellas vieron en lo pastoril "a means of redefining the social and political relationships between men and women" (1997: 164), así

como una posibilidad de presentar personajes femeninos con mayor presencia, subjetividad y capacidad de elección y acción⁴.

2. LAS FUENTES PASTORILES DE MARY WROTH

Mary Wroth escribió dos obras pastoriles, una es la antes mencionada *Urania*, que es una narración híbrida con elementos caballerescos, pastoriles, sentimentales y de novela en clave; y la otra es una tragicomedia titulada *Love's Victory*, también con elementos biográficos disfrazados en clave pastoril. En las dos obras Wroth trata a fondo el tema del amor, de su poder en las personas y, en particular, de cómo afecta a las mujeres al vivir en una sociedad patriarcal. La elección de género fue por tanto acertada, ya que la tradición pastoril renacentista, además de mostrar el pasado idílico de la edad dorada y hacer menosprecio de corte y alabanza de aldea, ponía gran énfasis en la temática amorosa⁵. La idealización a la que se sometía la naturaleza y el hombre se aplicaba también al amor, como consecuencia de la filosofía neoplatónica que la inspiraba. El amor era la fuerza que dirigía y ordenaba el universo, por eso la literatura pastoril era considerada el vehículo apropiado para la discusión del amor. En este modo literario, los pastores vivían consagrados a la experiencia del amor en el marco crono-espacial del *locus amoenus* (cfr. Jones 1982: 97 y Montero 1996: xxxvii).

Ya he mencionado que el principal modelo que tuvo Wroth al escribir su *Urania* fue la *Arcadia* de Sidney, obra de la que al mismo tiempo se distanció de manera significativa. Los mismos títulos completos de estas dos novelas reflejan tanto la similitud como la diferencia entre ellas. Los dos incluyen el nombre de la obra y el de la persona a quien está dedicada, que en el caso de Sidney es su hermana Mary, Condesa de Pembroke, y en el de Wroth es su amiga Susan Herbert, Condesa de Montgomery. Es decir, están dedicadas a mujeres del círculo familiar Sidney-Herbert, círculo de gran relevancia política, social y cultural en esa época⁶. Pero, si nos fijamos, el título de la novela del tío hace referencia a un lugar, Arcadia, mientras que el de la sobrina se refiere a un personaje femenino, Urania. Y es que Sidney se interesa más por los aspectos heroicos y políticos que se enmarcan en el contexto arcádico, mientras que Wroth pone más énfasis en la tensión amorosa sufrida por las muchas mujeres que presenta y, sobre todo, por Pamphilia. Es decir, dentro del pastoralismo que las caracteriza, la *Arcadia* se acerca más a la novela de aventuras y de tesis ético-políticas, mientras que la *Urania* tiende más a la novela sentimental y de personajes. En este sentido podemos decir que el uso que hace Wroth del modo pastoril es semejante al de Jorge de Montemayor, quien también optó por la casuística amorosa y el protagonismo femenino en su *Diana* frente al bucolismo de Sannazaro (cfr. Rallo 1999: 38).

Algunos críticos han constatado la influencia de Montemayor en Wroth, aunque a veces es difícil saber cuándo ésta es resultado de una lectura directa de la *Diana* o de una indirecta a través de la *Arcadia* de Sidney. Josephine Roberts (1995: xxvi) sugiere que, al decidir centrarse en personajes femeninos, Wroth pudo verse influida por la novela de Montemayor. En cuanto a aspectos más concretos, Roberts cree que la vidente Melissea puede estar basada en la sabia Felicia de la *Diana*, a pesar de que la naturaleza de su profecía es diferente, ya que Melissea predice que Pamphilia nunca encontrará la felicidad y no le ofrece ninguna solución, lo cual descorazona a la protagonista y a otras mujeres de su entorno⁷. Además, su cura de agua es también distinta: sus clientes no tienen que beber, sino lanzarse al mar desde el promontorio de Santa Maura y, aunque consiguen olvidar a sus primeros amores, suelen quedar con cierto arrepentimiento por hacerlo⁸. Por consiguiente, en *Urania* profecía y magia no garantizan la felicidad sino que tiñen de pesimismo y culpabilidad el futuro de los personajes implicados (Roberts 1995: xxvii). A pesar de las diferencias, Wroth parece tener presente la *Diana* a la hora de escribir estos pasajes y, yo diría, toda la obra en general. Desde luego, los puntos en común son muchos y los de divergencia adquieren una significación notable.

3. "LOS QUE SUFREN MÁS, SON LOS MEJORES": EL AMOR EN LA *DIANA*

En el argumento que precede a *La Diana*, Montemayor asegura que su libro presenta una serie de "casos que verdaderamente han sucedido, aunque van disfrazados debajo de nombres y estilo pastoril" (1999: 108). Es posible que existiese un modelo real que inspirase las situaciones narradas en esta novela⁹, pero ésta y sus sucesoras tratan ante todo de la naturaleza del amor, de sus pruebas y de las variadas complicaciones que puede crear (*cf.* Jones 1982: 99). Como epítome de la novela pastoril, *La Diana* está estructurada en la casuística amorosa y desarrolla un buen análisis psicológico de cada caso (*cf.* Avalle-Arce 1974: 48). Uno de los objetivos de Montemayor es llevar a cabo una anatomía del amor verdadero (*cf.* Montero 1996: lix). Su casuística amorosa gira entorno a dos premisas: castidad y fidelidad, presentando una serie de ejemplos y contrastes. Sireno es prototipo de amante fiel e injustamente traicionado, mientras que Diana es la *malmaridada* víctima de su propia deslealtad, Felismena es un dechado de abnegación y fidelidad en el amor, frente al inconstante don Felis que le hace sufrir, y así sucesivamente. Pero detrás de todos estos casos individuales se halla una idea neoplatónica del amor. El amor conduce al amante a la perfección; buscarlo y comunicarlo a los demás puede llevar a encontrar la idea verdadera del amor. La pasión

amorosa nace en la persona sin que ésta lo haya procurado y le produce celos, melancolía e infelicidad. El amor se presenta como un cruel tirano del que el amante no puede escapar y que lo enajena, haciéndole perder su voluntad y bienestar. Al principio del libro I se nos dice cómo Sireno era feliz “hasta que el crudo amor tomó posesión de su libertad” (1999: 111). Poco después Sylvano canta:

No 's cos' Amor, qu' aquel que no lo tiene
hallará feria do pueda comprallo,
ni cosa qu' en llamándola se viene,
ni que l' hallaréis yendo a buscallo;
que si de vos no nace, no conviene
pensar qu' ha de nacer de procurallo.
Y pues que jamás pued' amor forzarse,
No tien' el desamado que quejarse. (119).

Sylvano insiste en la capacidad enajenadora del amor al final del libro IV, cuando le dice a Polydora: “Vesme aquí donde estoy que verdaderamente ninguna cosa hay en mí que se pueda gobernar por razón, ni aún la podrá haber en quien tan ajeno estuviere de su libertad como yo; porque todas las subjeciones corporales dejan libre, a lo menos, la voluntad, mas la subjeción de amor es tal que la primera cosa que hace, es tomaros posesión della” (300-301). A la inexperta Polydora le cuesta creer esto aunque, ya en el libro II, cuando ella y las otras ninfas habían acabado de oír la desgraciada historia de Felismena, “quedaron tan espantadas de su firmeza como del gran poder de aquel tirano que tan absolutamente se hace servir de tantas libertades”, y se preguntaban “¿Qué arnés hay tan fuerte, de tan fino acero que pueda a nadie defender de las fuerzas deste tirano que tan injustamente llaman Amor?” (220). El alma del amante soporta el tormento de la pasión, se ennoblece y se acerca así a la Idea de amor perfecto.

En el libro IV, los pastores verbalizan una noción clave en *La Diana*, que es la siguiente: “No's menos desdichado / aquel que jamás tuvo mal d'amores / qu'el más enamorado / faltándole favores, / *pues los que sufren más, son los mejores*” (262, cursivas mías). Esta idea la confirma luego la sabia Felicia cuando explica que

el ánimo generoso y el entendimiento delicado en esto del querer bien lleva grandísima ventaja al que no lo es, porque como el amor sea virtud, y la virtud siempre haga asiento en el mejor lugar, está claro que las personas de suerte serán muy mejor enamoradas que aquellas en quien ésta falta (265).

Es decir, el amor honesto es fruto y ejemplo de virtud y, por consiguiente, los más virtuosos son los que más aman. Como el amor supone siempre sufrimiento, “los que sufren más, son los mejores”. Esto parece ciertamente

paradójico, ya que, como bien señala Rallo (1999: 263, n. 20), el tormento amoroso equivale a heroicidad pero, al mismo tiempo, el sufrimiento masoquista de los amantes manifiesta la irracionalidad de la pasión amorosa.

Siguiendo los principios neoplatónicos, la belleza desempeña un papel fundamental en el nacimiento del sentimiento amoroso, porque la Belleza engendra Amor (*cfr.* Rallo 1999: 63). Por eso los ojos son el medio más común de transmisión en este proceso¹⁰. En el libro III Belisa cuenta cómo Arsenio se enamoró de ella al verla, "[e]sta vista causó en él tan grande amor, como de allí adelante se pareció" (233). Pero la belleza no sólo se encuentra en el físico de las personas, sino también en la poesía y la canción, y por tanto, la lectura y el oído también son frecuentes transmisores. Por eso los versos y la música de Arsileo ganan el corazón de Belisa. Es ese poder de la mirada y de la belleza que da lugar a la insinuante escena de amor homosexual entre Selvagia e Ysmenia. La primera cuenta cómo "la pastora no quitaba los ojos de mí, y tanto que mil veces estuve por hablalla, enamorada de unos hermosos ojos que solamente tenía descubiertos". Ysmenia le pide que no se escandalice "porque en viendo vuestro hermoso rostro no tuve más poder en mí" (141-2). Se trata de una unión de almas creada por la fuerza de la belleza, pero que se ve alterada por un posterior enamoramiento de estas pastoras de dos hombres que no les corresponden.

Como ya dije antes, Montemayor defiende la castidad y la fidelidad, y tiende a sublimar todo deseo sexual. La escena del encuentro de Selvagia e Ysmenia muestra un cierto erotismo, así como la descripción de Belisa durmiendo con un pecho descubierto al principio del libro III, pero en general *La Diana* carece de sensualidad, porque el énfasis se pone en el "amor honesto" y platónico, de unión de almas más que de cuerpos. Tan sólo hay un episodio importante de "amor vicioso" o "deshonesto", y éste se presenta negativamente. Se trata del intento de violación de los salvajes a las ninfas en el libro II. Estos personajes "de extraña ... fealdad", "fea catadura", y extrema agresividad contrastan con la paz y la belleza circundantes, que quedan así realzadas. Como bien indica Avalor-Arce (1974: 87-88), estos tres salvajes tienen un valor simbólico: son agentes del apetito sexual desenfrenado. Para los platónicos, el amor es el fundamento de la armonía universal y, por tanto, violentar el amor significa violentar tal armonía. Su falta de auto-control y su actitud agresiva son una trasgresión de los valores pastoriles de pureza y recato, así como una muestra clara de falso amor (*cfr.* Rallo 1999: 58). Felismena comenta al narrar el ataque: "[n]unca yo pensé que el amor pudiera traer a tal extremo a un amante que viniese a las manos con la persona amada" (187). Es esta pastora armada con el arco y las flechas característicos de la diosa Diana la que salva a las ninfas, venciendo a los salvajes con gran fuerza y valentía. La castidad, pues, triunfa sobre la lascivia y se vuelve a la normalidad del mundo idílico pastoril.

Además de la sensualidad desenfrenada, la inconstancia es objetivo de la censura de Montemayor. Irónicamente, la personaje titular, Diana, es un ejemplo de infidelidad a pesar de su nombre. La mutabilidad amorosa también se ve en don Felis, que abandona a Felismena por Celia. En este último caso el infiel amante alega que su mudanza se debe a que la ausencia enfría la pasión. A esto, Felismena responde que "amor sobre que ausencia tiene poder, ni es amor ni nadie me podrá dar a entender que lo haya sido" (213). Asimismo, en la conversación mantenida en el libro IV, Sylvano apunta que "el amor de aquellos amantes cuyas penas cesan después de haber alcanzado lo que desean, no procede su amor de la razón, sino de un apetito bajo y deshonesto" (301). De otra manera, el "amor honesto" nace de la razón, aunque luego no se gobierne por ella, como explica poco antes Felicia. La sabia describe al amor como ciego, veloz, enajenante y causante de una herida mala de curar. Cuando es verdadero, nace del conocimiento y del juicio, y no tienen otra finalidad que "querer la persona por ella misma, sin esperar otro interés ni galardón de sus amores" (299). El amor honesto de los pastores, por tanto, no es "vicioso" ni caprichoso, sino que conlleva un componente de abnegación e idealismo (*cf.* Montero 1996: lxxv).

A pesar del matiz fatalista y melancólico con el que Montemayor pinta el amor pastoril, parece que la felicidad se puede alcanzar al final de una vía purificativa en el ejercicio del amor, que se transforma en arduo camino de renuncia y heroísmo, y se vincula al matrimonio (*cf.* Rallo 1999: 62). Como es frecuente en la comedia y la novela de la época, el final de esponsales múltiples cumple la función de sancionar la validez del ideal amoroso y su inserción en el orden social (*cf.* Montero 1996: lxxi). De todas maneras, antes de llegar a ese momento, "los mejores" han tenido que sufrir mucho al ser víctimas de un amor que no se deja dominar por el tiempo ni la razón. Según Avalle-Arce (1974: 83), esto supone que la filosofía neoplatónica del amor atrapa a Montemayor en un callejón sin salida, ya que "niega lo mejor de la posibilidad novelística al fijar para siempre al individuo en una misma actitud vital", y por eso debe recurrir a lo sobrenatural, al agua encantada de la sabia Felicia. A pesar de esta falta de autodeterminación general, llama la atención en *La Diana* la sensación de movimiento que hay, debido en gran medida a estar construida en torno a un viaje en el que los personajes caminan en búsqueda de la felicidad. También es llamativa la libertad de acción y expresión que tienen los personajes femeninos, que se presentan como activas en su destino amoroso y en la verbalización de sus sentimientos.

La Diana es una novela eminentemente subjetiva, compuesta por una serie de relatos hipodiegéticos de carácter autobiográfico y sentimental. Los personajes se encuentran y se comunican sus pesares, deseos y sucesos, utilizando palabras de Rallo (1999: 43): "en convivencia dialogal". La gran cantidad de diálogo que se establece en esta novela sirve para presentar la

casuística amorosa, expresar estados de ánimo, intercambiar opiniones y crear compasión colectiva. Cuando las ninfas y pastores encuentran a Belisa llorando "no sabían qué se decir, sino derramar lágrimas de piedad de las que a la hermosa pastora veían derramar" (228), y una vez oída su historia, los pastores vuelven a llorar identificándose como amantes desgraciados y las ninfas les acompañan, sintiendo "como mujeres su mal" (253). Montemayor pretende así que esta reacción se refleje en la de los lectores y se cree un clima de compasión, objetivo que sin duda logró a la vista del éxito que su novela consiguió en toda Europa, en especial del público femenino. Abre de este modo las puertas al sentimentalismo y psicologismo novelístico europeo que culminará en los siglos XVII y XVIII.

4. "LOVE IS A SUBJECT SO DELIGHTFULL": EL AMOR EN LA URANIA

En el libro III de la *Urania* de Wroth, Veralinda, hija del rey de Frigia pero criada como pastora, encuentra a su amado Leonius disfrazado de ninfa y se cuentan sus penas de amor, creándose así entre ellas una fuerte unión afectiva que se refleja en besos y abrazos. Veralinda le dice a Leonia: "Ah my companion in my woes, ..., let us still live together fittest for our fortunes, let our teares be shed together, our sighs breathed together, and let us never part, but alwaies keepe together" (1995: 435). Estas palabras transmiten perfectamente la comunión creada por la compasión que nace de la comunicación del mal de amores, gracias a la repetición del adverbio "together" y el uso de términos que refieren a un estado de ánimo melancólico, como "woes", "teares" y "sighs". Se trata de una insinuante relación aparentemente entre dos mujeres, surgida por la empatía emocional y la belleza tanto exterior como interior de estas personas. Esta escena bien podría encajar en *La Diana*, tal como hemos visto arriba. La narradora¹¹ comenta al cerrar este episodio: "[I]ove is a subject so delightfull, and alluring, as it is not onely winns, but commands the very soule to the hearing, or writing of it" (436). Y esto es exactamente lo que sucede repetidamente en *Urania* y en todas las novelas pastoriles, que se centran en la temática amorosa y en la identificación de los personajes entre sí y, supuestamente, de los lectores con ellos.

El amor es un tema importante en toda la obra de Wroth, incluida su novela. La trama central de *Urania* no tiene tanto que ver con la heroína titular sino con su prima y amiga Pamphilia, en particular con el amor de ésta por el hermano de Urania, Amphilanthus. Pamphilia, como la etimología de su mismo nombre indica, es todo amor, un amor que se caracteriza por una constancia extrema a pesar de la reiterada infidelidad de Amphilanthus (etimológicamente amante de dos), quien la abandona una y otra vez por sus

misiones caballerescas y por otras mujeres. Esta trama no sólo refleja muchos aspectos de la vida amorosa de la autora sino que es a su vez reflejada, con ligeras variaciones, en otras muchas historias que se narran en la novela. Así nos encontramos con numerosas situaciones en las que las mujeres son fieles y sufren por ello ya que son abandonadas por sus amados. La insistencia es tal que es difícil no ver en ello una reivindicación de género, una respuesta directa a los prejuicios misóginos de la mujer como lasciva e inconstante tan frecuentes en la literatura medieval y renacentista. Wroth trata esto con grandes dosis de ironía, como cuando Limena le cuenta a Pamphilia la historia del infiel siciliano y comenta "what should we trust, when man the excellentest creature, doth excell in ill? ... men's words are onely breath, their oathes winde, and vowes water" (228); o cuando la narradora principal dice que el libro que lee Pamphilia en el jardín es sobre "the affection of a Lady to a brave Gentleman, who equally loved, but being a man, it was necessary for him to excede a woman in all things, so much inconstancie was found fit for him to excell her in, hee left her for a new" (317). Wroth incluso refleja el debate sobre la naturaleza de la mujer que tenía lugar en la época en una discusión entre Dolorindus y Steriamus en el libro II¹².

Pamphilia y otros personajes femeninos de *Urania* se comprometen en extremo con la fidelidad a un hombre y, al ser traicionadas o ignoradas, se sumen en una continua desesperación, teniendo la castidad y la amistad con otras mujeres como únicas alternativas. Según Beilin (1987), Wroth hace de la constancia la principal virtud de Pamphilia, una virtud heroica capaz de transformar a esta mujer perdidamente enamorada de un hombre infiel en una gran reina y poeta. *Urania* presenta un mundo mudable, lleno de incontables amores infelices debido a infidelidades, muertes, revueltas políticas y traiciones de todo tipo. La mutabilidad es característica de los seres humanos pero en particular de los hombres. En contraste con ese caos, Pamphilia se presenta como la encarnación de la constancia, una cualidad absorbente, arraigada en sus elevados principios morales, pero que es incompatible con el mundo inestable en el que vive, por eso sufre. Irónicamente, su virtud es también su defecto o desgracia.

Al igual que a los personajes de *La Diana*, el amor constante de Pamphilia le produce una peligrosa enajenación, le consume su tiempo y energía, y la lleva a la pasividad y la humillación. Como bien indica Krontiris (1992: 135), "[i]n the course of proving her constancy, Pamphilia loses her sense of self, and becomes a passive, subjugated woman". La hace infeliz y no le permite concentrarse en los asuntos que le atañen como reina, y éste es un problema que los pastores de Montemayor no tienen. Pamphilia misma se da cuenta de esta situación, y se queja: "he not here, am I alive? No, my life is with him, a poore weak shadow of my selfe remaines, but I am other where. Poore people, how are you deceived, that think your Queen is here?" (1995: 318).

Su buena amiga y consejera, Urania, le recomienda que venza su desesperado amor por Amphilanthus para demostrarle a su pueblo que puede dominar sus sentimientos con el auto-control propio de una reina (468). Waller (1993: 258) considera la postura de la heroína como masoquista, debido a esa insistencia en un amor no correspondido, a esa abnegación y falta de autoestima que le hacen creer que realmente no merece a Amphilanthus, y a ese total sometimiento que la lleva a aceptar que él puede disponer de ella a su entera voluntad. Para Waller, esto demuestra las dificultades que las mujeres de la época tenían para lograr y mantener tanto autonomía como dignidad personal (277).

Por otro lado, Wroth presenta toda esta fidelidad amorosa, paciencia y resignación de Pamphilia como componentes básicos, junto con la fortaleza, la integridad y el auto-control, de una virtud global y heroica que es la constancia y que tanto hombres como mujeres deben poseer. Sin embargo, la repetida infidelidad de Amphilanthus no sólo lleva a Pamphilia a la melancolía y a la resignación, sino también, paradójicamente, a una autosuficiencia que, como indica Hackett (1992: 51), abre posibilidades para la autonomía femenina. Pamphilia se dedica a su labor como monarca y, sobre todo, a desarrollar el poder creativo de la poesía, que le otorga a ella y a otras mujeres de la novela capacidad de agencia y subjetividad. Además, como apuntan Quilligan (1989: 273), Lewalski (1993: 273) y Walker (1996: 184) entre otras, la constancia es una elección consciente de Pamphilia, que emana de sus propios sentimientos y preceptos morales, por lo que se puede decir que supone un cierto grado de autodeterminación e integridad personal en un mundo dominado por hombres que constantemente ignoran los deseos y la dignidad de las mujeres.

No todas las protagonistas de esta novela tienen la misma actitud ante la constancia en el amor. En el libro III, Pamphilia y Urania discuten sobre este tema ya que la heroína titular es consciente de las graves consecuencias que la defensa extrema del ideal de fidelidad tiene en su prima. Urania recomienda a Pamphilia que conserve su salud y belleza, y que, como ella, no idealice el amor ni sea su esclava: "I am not his slave, I love Love, as he should be loved, and so deare Lady do you, and then you will plainly see, he is not such a Deity, as your Idolatry makes him" (469). Si su hermano Amphilanthus le es infiel debería dejar de amarlo, pero esto no lo admite la ética de Pamphilia:

"[t]o leave him for being false, would shew my love was not for his sake, but mine owne, that because he loved me, I therefore loved him, but when hee leaves I can doe so to. O no deere Cousen I loved him for himselfe, and would have loved him had hee not loved mee, and will love though he despise me; this is true love, ... Pamphilia must be of a new composition before she can let such

thoughts fall into her constant breast, which is a Sanctuary of zealous affection, and so well hath love instructed me, as I can never leave my master nor his precepts, but still maintaine a vertuous constancy" (470).

Como dice Lewalski (1993: 272), Pamphilia es "the heroine of constancy" e insiste en que su fidelidad es una opción personal consciente que está arraigada en sus imperativos emocionales y éticos. Por mucho que su compromiso con la constancia resulte en un desgaste psíquico e incluso físico, es paradójicamente su vía hacia la integridad y la autodeterminación. Por su lado, Urania insiste en que esta manera de pensar y actuar es errónea. Su postura es más pragmática; para ella, dejar de amar a una persona infiel no es una tacha moral sino que está absolutamente justificado:

"'Tis pittie", said Urania, "that ever that fruitlesse thing Constancy was taught you as a vertue, since for vertues sake you will love it, as having true possession of your soule, but understand, this vertue hath limits to hold it in, being a vertue, but tus that it is a vice in them that breake it, but those with whom it is broken, are by the breach free to choose againe where more staidnes may be found; besides tis a dangerous thing to hold that opinion, which in time will prove flat heresie" (470).

De hecho, Urania es un ejemplo de inconstancia justificada, pues se enamora primero de Parselius, quien luego la abandona por Dalinea. La heroína titular se libera de esta pasión sumergiéndose en las aguas de Santa Maura, y posteriormente acepta el amor de Steriamus. Sin embargo, Urania no parece convencer a Pamphilia ni a la misma Wroth. La protagonista insiste en su fidelidad a Amphilanthus, aunque en la segunda parte se case con Rodomandro, y la autora simpatiza demasiado con su heroína como para optar clara y totalmente por las tesis de Urania (*cf.* Krontiris 1992: 139). Es interesante fijarse en que Urania necesita de lo sobrenatural para liberarse de su amor no correspondido pero intenta utilizar la razón para convencer a su prima. Ya vimos antes cómo en *La Diana*, Montemayor también había recurrido a la magia para curar el mal de amores, ya que el verdadero amor se gobierna por el destino y no le afecta el tiempo ni la razón. Sin embargo, en la novela de Wroth la cura por inmersión en la costa de Santa Maura no se aplica a todos los personajes centrales, y a los que sí les queda cierto remordimiento. Por otro lado, la postura racional adoptada finalmente por Urania recuerda más a la de Alcida en la *Diana enamorada* de Gil Polo.

La gran mayoría de las mujeres que aparecen en la *Urania* consideran la infidelidad masculina como natural y recurrente, un defecto del que pocos hombres carecen. Una dama engañada le advierte a Musalina: "the kindest, lovingst, passionatest, worthiest, loveliest, valientest, sweetest, and best man, wil, and must change, not that he, it may bee, doth it purposely, but tis their

naturall infirmite, and cannot be helped" (440). Mejor o peor estas mujeres aprenden a vivir con esa perspectiva, desarrollando cualidades y actividades para soportar el sufrimiento que eso conlleva. Unas cultivan la poesía, otras la paciencia y la autosuficiencia, y otras buscan otro amor más satisfactorio. Muchas encuentran la amistad de otras mujeres, como es el caso de Pamphilia con Urania y Veralinda individualmente, y de Urania con Selarina, entre otros. La ubicuidad de la inconstancia masculina que presenta Wroth deconstruye notablemente la visión idílica del cortejo característica de la literatura de la época, en especial de la novela. Las relaciones amorosas a menudo no maduran satisfactoriamente y no conducen a un matrimonio feliz.

En *Urania* incluso se encuentra la posibilidad de la violencia sexual detrás del cortejo, ya que algunos hombres parecen considerar la violación como un recurso válido para conseguir las mujeres que desean. Esto lo sufren, por ejemplo, Antissia, Nereana y Nallinia. Wroth hace que fracasen todos los intentos de violación, se burla del supuesto heroísmo masculino ridiculizando a los caballeros que intentan exhibir su valentía en estos casos, y en su lugar utiliza estos episodios para resaltar el heroísmo femenino (*cf.* Catty 1999: 184-7)¹³. En general, los hombres que recurren a la violación no son seres exóticos como los salvajes del "amor vicioso" de *La Diana*. Tan sólo el que ataca a Nereana, Alanus, es presentado como una persona demente y extravagante. Y es que el mundo pastoril de Wroth no es tan idílico como el de Montemayor, y estos personajes negativos no parecen tan chocantes.

La casuística amorosa de la *Urania* de Wroth está, pues, destinada a mostrar repetidos ejemplos de mujeres que sufren la infidelidad de sus amados, así como algunos casos de violencia sexual. En la mayoría de las ocasiones no hay una solución satisfactoria a esta problemática. No siempre hay una cura al mal de amores ni se produce un final de múltiples esponsales como en *La Diana*. Wroth incluye varios matrimonios a lo largo de su novela y, como novedad, muestra casos de vida marital. Lo interesante es ver que no siempre presenta el matrimonio como deseable porque es a menudo forzado o acordado por los padres en contra de la voluntad de las hijas, y los maridos suelen ser infieles o violentos. Usando palabras de Swift (1990: 166), "[i]n *Urania*, romantic love is a delusion, but marriage is a trap". Los personajes femeninos son frecuentemente víctimas del matrimonio concertado, como por ejemplo Limena, Melasinda, la dama de Cephalonia, Orilena, Lisia y muchas otras. Los padres que ejercen su "cruel and tyrannical power over their children" (1995: 43) son duramente criticados en esta obra, excluyendo significativamente a las madres. Como señala Krontiris (1992: 126): "[s]ometimes through the use of sarcasm, Wroth castigates fathers for forcing their daughters to marry against their will and affection, disclosing in the process their cruelty, egotism, and crude materialism". Esta postura ante el matrimonio será frecuente en las escritoras que le sucedieron, lo cual demuestra la importancia

que el tema tenía para las mujeres de la época. Además, hay que tener en cuenta que Wroth misma sufrió las graves consecuencias del matrimonio concertado¹⁴.

Con lo dicho hasta ahora, está claro que la primera novelista inglesa tiene una visión de las relaciones entre hombres y mujeres diferente de la de Montemayor, su conciencia de la dura situación social de su género no le permite presentar un mundo pastoril tan idílico como el de *La Diana*, y frecuentemente adopta una postura irónica e incluso satírica que pocas veces se encuentra en la novela de pastores. También hay que decir que la mayoría de los personajes de *Urania* no son realmente pastores sino miembros de la realeza y la aristocracia, con unos condicionantes distintos y con unas preocupaciones políticas que se alejan mucho de la sencillez y armonía bucólica. Sin embargo, la concepción del amor que tiene Wroth tiene puntos en común con la de Montemayor. Los dos conciben el amor como creador de sufrimiento, sometimiento y enajenación, como fruto de la tiranía del destino, y como algo propio de "los mejores".

En la antes mencionada conversación entre Pamphilia y Urania sobre el amor y la constancia, la primera defiende el amor alegando que es característico de las personas más nobles: "I have read in all stories, and at all times, that the wisest, bravest, and most excellent men have been lovers, and are subject to this passion" (469). Poco después, cuando conoce a Alarina, Pamphilia está de acuerdo con las palabras de esta pastora, que le advierte:

... wee are fine creatures alone in our owne imaginations; but otherwise poore miserable captives to love. Flatter not your self deere Princesse, for believe it, the greater your minde is, and the braver your spirit, the more, and stronger are your passions, the violence of which though diversly cast, and determind, will turne still to the government of love; and the truer your subjects are to you, the firmer will your loyalty be to him (483).

Esto es, cuanto 'mejor' se es, más dominado está uno por la pasión amorosa, es decir, más se ama y más se sufre. Como Montemayor, Wroth suele presentar al Amor con imágenes políticas, en particular de gobernante que se impone tiránicamente a sus súbditos, los amantes. Dorolina califica a Cupido de niño "foolish", "froward", "peevish" y "waiward", cuyo "Baby government" es injusto y tiránico pues castiga a ciegas (490-1). En el poema pastoril compuesto por una dama y que lee Dorileus en el libro cuarto, vemos como Amor, "an envier of mans blisse" (614), hace que un feliz pastor se enamore de una joven doncella y pierda así su libertad y su felicidad. La chica le aconseja al pastor que no ame porque el amor sólo puede torturarlo y producirle dolor, "For I love's bond-slave am, and ty'd / In fetters of Disdaine" (622). El amor como esclavitud es una metáfora recurrente en *Urania*, pero

más frecuentemente refiriéndose a mujeres que a hombres (cfr. Clare 1998: 56). La idea de que Amor subyuga y esclaviza se repite poco más adelante cuando la pastora Lemnia canta una canción sobre el poder de esa divinidad: "Love growne proud with victory, / Seekes by sleights to conquer me, / Painted showes he thinks can bind / His commands in women's mind" (650). Y, efectivamente, poco tiempo después Lemnia cae derrotada por Cupido y se enamora de Leurenus.

5. CONCLUSIÓN

La *Urania* de Wroth comienza siendo una novela que combina elementos caballerescos y pastoriles, entrelazando asuntos políticos y amorosos a la manera de la *Arcadia* de Sidney, pero poco a poco va disipándose la temática militar dominada por los personajes masculinos y se va poniendo más énfasis en la amorosa centrada en los femeninos, más a la manera de *La Diana* de Montemayor. Las cuestiones de la constancia como virtud y del poder del amor absorben el interés de la autora. Los casos de mujeres abandonadas y maltratadas por hombres se repiten sin cesar. Hablando de *La Diana*, Avall-Arce (1974: 104) dice que el eco del lamento de los pastores da a la obra una apariencia de "galería de espejos en la que la figura del amante se reproduce numerosas veces sin variante". De manera similar Carrell (1994: 99-100) afirma que en la segunda mitad de la *Urania*, el texto revela "a fascination with the layering of reflections within reflections", esto es, la fascinación de Wroth por la ficción como "magic mirror". Las historias de Pamphilia, Bellamira, Lindamira, Pelarina, Lisia y otras no son "exact images of each other, but together they build a great kaleidoscopic hall of mirrors". La casuística amorosa de esta novela se refleja incesantemente como en una estructura de cajas chinas de espejos. Wroth no insiste en la castidad como Montemayor, pero sí en la constancia como virtud básica tanto en el amor como en todos los aspectos de la vida humana. Lo significativo es que la gran mayoría de los amantes fieles son mujeres que sufren la inconstancia prácticamente general de los hombres, y esto supone subvertir ideas misóginas vigentes en la sociedad de la época.

La recurrente infidelidad masculina aborta la mayoría de las relaciones sentimentales, que no logran cuajar en un matrimonio satisfactorio. Si, como es normal en la novela pastoril, *La Diana* es una obra abierta con posibilidades de continuación cuyo relato simplemente se interrumpe, la *Urania* imita a la *Arcadia* en hacer esta inconclusión todavía más evidente al finalizar en frase inacabada. Pero, además, Wroth ni siquiera organiza una escena de sponsales múltiples como Montemayor. La cura de agua de Santa Maura no se aplica a todos los personajes principales y, por tanto, muchas heroínas

quedan sin alcanzar la felicidad. El matrimonio en *Urania* no adquiere un significado de recompensa final tras las contrariedades por las que pasan los amantes, ni de armonía sentimental y social, sino que es algo a menudo inalcanzable o insatisfactorio y que refleja las difíciles relaciones entre hombres y mujeres en una sociedad patriarcal como la que enmarca la narración y la que vivió la autora. Casos de infidelidad masculina y sufrimiento femenino se repiten una y otra vez, y el final abierto crea una sensación de infinitud. Los ejemplos de vida marital presentados suelen ser negativos, debido a esa tendencia del hombre a la inconstancia afectiva o a que se trata de matrimonios convenidos por los padres de los cónyuges. Esta última situación es conflictiva por motivo de la fidelidad de las esposas a sus primeros amados y la consecuente reacción de celos y violencia por parte de los maridos. Es interesante ver cómo en estos casos Wroth justifica el adulterio femenino, ya que prima la constancia al amado más que al esposo y centra las críticas en las dos figuras básicas del patriarcado: padres y maridos.

Las relaciones interpersonales siempre han sido uno de los temas esenciales de la tradición novelística europea. La naturaleza del amor, la práctica del cortejo, las ventajas y desventajas del matrimonio, y la problemática del adulterio han sido asuntos recurrentes en la ficción narrativa desde la antigüedad clásica hasta el presente. Las mujeres novelistas han contribuido notablemente al desarrollo del tratamiento de estas temáticas. El interés femenino por lo sentimental ya es un cliché, pero los recientes estudios de la narrativa escrita por mujeres en el periodo moderno temprano han demostrado que las primeras novelistas solían adoptar posturas críticas, a menudo irónicas, sobre las relaciones entre géneros. Como ha argumentado Donovan (1999), el método de la casuística amorosa ofrecía a estas escritoras pioneras la oportunidad de presentar casos particularizados de mujeres cuyas historias cuestionaban prejuicios misóginos. Esto suponía un desafío a ciertas actitudes culturales y la presentación de personajes literarios particularizados, características básicas de la novela. Donovan no incluye a Wroth en su estudio por considerar su *Urania* más cercano al idealismo y a la alegoría política del *romance* que al realismo y la naturaleza irónica de la *novela*. Sin embargo, está claro que la narrativa idealizante renacentista, como la de género pastoril, no debe ser despreciada porque no es tan falta de interés como la crítica anglo-americana la ha considerado. La *Urania* de Wroth trata cuestiones autobiográficas, sociales, políticas, éticas y literarias que han llamado la atención de muchos críticos desde la década de los 80. La temática amorosa es frecuente en la obra de los mejores escritores de la época, y lo sigue siendo en la cultura actual, porque tiene innegables repercusiones psicológicas y sociales. Tras lo presentado en este ensayo, no cabe duda de que las posturas críticas de Wroth hacia la teoría y práctica del amor vigentes en la época son de enorme interés para la crítica y la historia de la novela inglesa.

NOTAS

¹ Me estoy refiriendo a que Philoclea y Pyrocles tienen relaciones sexuales antes de casarse y Musidorus intenta violar a Pamela. De otra manera, Philoclea se caracteriza por su dulzura, timidez y humildad, Pamela por su constancia, castidad y majestuosidad, Musidorus por su atractivo físico, nobleza y elocuencia, y Pyrocles por su impetuosidad, fuerza física y sus habilidades marciales.

² Entre la crítica moderna, Marinelli resalta que el modo pastoril no es escapista en el sentido negativo de la palabra, puesto que "a note of criticism is inherent in all pastoral from the beginning of its existence" (1971: 11-12). Montrose (1980 y 1983) demostró cómo en el Renacimiento inglés esta forma literaria exploraba, en general alegóricamente, cuestiones de poder y mecenazgo. Patterson (1987) sostiene que cada época reinterpreta lo pastoril en términos ideológicos, de manera que puede ser un modo de crítica política de la sociedad del momento, o una forma de diálogo sobre las distintas tensiones de esa sociedad, o una retirada de esas tensiones políticas a un escenario estético exento de conflictos. Y para Gifford, el género pastoril supone la creación de un mundo diferente al realista, es "a discourse of retreat" para reflexionar sobre el presente (1999: 46). Sobre el mundo arcádico, Gifford afirma que se trata de una idealización cuyo elemento esencial es la nostalgia, pero que a la vez mira al presente y hacia el futuro: "the evocation of a past Golden Age has implication for the present, so this must also have implications for an ideal notion of the future. If this were not the case, the pastoral would lose its oppositional potential" (36).

³ *La Arcadia* de Sannazaro debió de leerse en el original, en la versión en latín de 1539 o en la francesa de 1544, porque no se conoce traducción inglesa de esa época. *La Diana* de Montemayor fue traducida, junto con la segunda parte de Alonso Pérez y la *Diana enamorada* de Gil Polo, por Bartholomew Young en 1598; para su influencia en Sidney véase Harrison (1926), Baker (1936: 75-77), y Schlauch (1979: 176-9). *L'Astrée* de d'Urfé se tradujo en 1620 (véase Roberts 1995: xviii).

⁴ En realidad, estas escritoras profundizaron en la *feminidad* y *proto-feminismo* del modo pastoril. Montero defiende que el éxito de *La Diana* entre el público femenino se debe al tratamiento del tema amoroso y a la presentación de personajes femeninos con papeles destacados, activas en su destino y sujetos de la experiencia sentimental (1996: xliii y lx). Analizando esa misma novela, Rallo (1999: 78) destaca que Montemayor dibuja los personajes femeninos de manera más compleja, realizando auténticos retratos psicológicos que sobrepasan el estereotipo de la mujer generadora de amor, y dejando a los amados en un segundo plano. Igualmente, Maclean argumenta que *L'Astrée* y la tradición pastoril en general son feministas porque colocan a la mujer en superioridad respecto al hombre tanto en cualidades psicológicas y éticas como en su papel en las relaciones amorosas (1977: 156-171).

⁵ En *De los nombres de Cristo*, fray Luis de León expone que la vida pastoril es sosegada y apartada de los ruidos y vicios de las ciudades. Sus placeres provienen de las cosas más sencillas y puras, esto es, de la belleza de la naturaleza. Puede que en la ciudad se hable mejor, pero "la fineza del sentir es del campo y de la soledad". El mundo pastoril es además una "escuela de amor puro y verdadero" y por eso en él reina el amor y la armonía. La vida del pastor es inocente e inclinada al amor (citado en Avalor-Arce 1974: 23).

⁶ Susan Herbert era además la cuñada del primo y amante de Wroth, sir William Herbert, tercer Conde de Pembroke. Era una mujer relacionada con la ficción narrativa, ya que a ella y a su marido les dedicaron varias novelas, como las traducciones de *Amadis* (en 1618-9) y de *L'Astrée* (en 1620). En cuanto a Mary (Sidney) Herbert, era una reconocida escritora, traductora y mecenaz literaria de la época isabelina, y cumplió una importante función tras la muerte de su hermano Philip editando la inacabada *Nueva Arcadia* conjuntamente con los últimos libros de la *Vieja Arcadia* en 1593.

⁷ Roberts incluso apunta que en el manuscrito de Newberry de la *Urania*, Wroth revela esta fuente a través de un *lapsus calami*, por el que el nombre de Felicia aparece escrito y luego corregido (1995: xxvi).

⁸ Según Roberts, este precipicio de Santa Maura es el mismo desde el que supuestamente se suicidó la escritora griega Safo, con lo cual Wroth ya está enmarcando el salto de los amantes en un contexto ambiguo (1995: xxvii).

⁹ Sobre la posible lectura de *La Diana* como novela en clave, véase Rallo (1999: 12-13, 30-31, y 74).

¹⁰ En *El cortesano*, Castiglione ya había insistido en la importancia de la vista en el proceso amoroso, ya que, "los ojos hacen mucho al caso y son grandes solicitadores; son los diligentes y fieles mensajeros" del corazón, capaces de encender la pasión en la persona amada, "los ojos son la guía de los amores" (1994: 430-1). En el libro IV, Bembo hace una definición platónica del amor: "un deseo de gozar lo que es hermoso" (508).

¹¹ La voz narrativa extradiegética en *Urania* no está sexuada, pero utilizaré el género femenino para ella porque ésa era la práctica habitual entre las primeras novelistas inglesas.

¹² Esta preocupación por deshacer el cliché de las mujeres como lascivas y veleidosas y por denunciar que estos son defectos más comunes en los hombres se ve también en las novelas de la escritora española del siglo XVII María de Zayas; véase Figueroa Dorrego (1999).

¹³ Para Catty, el intento de violación en *Urania* es "an intrinsic part of (Wroth's) exploration of female identity and mental stability" (1999: 226), y también, en ocasiones, un modo alegórico de tratar el tema de la rebelión política, ya que las víctimas suelen ser reinas o princesas (212).

¹⁴ Robert Sidney casó a su hija Mary con Robert Wroth, matrimonio que nunca resultó satisfactorio debido a la divergencia de intereses personales y, sobre todo, por los celos que Robert Wroth sentía por la fuerte unión sentimental que su esposa tenía con William Herbert. Varios personajes de la novela, como Treborius y Charimellus, están basados en Robert Wroth. Igualmente, el padre de la autora inspiró los personajes de Bersindor (el nombre mismo es un anagrama), el rey de Morea y Dettareus.

Facultade de Filoloxía e Traducción
Campus de Lagoas-Marcosende
36200 Vigo (Pontevedra)
e-mail: jdorrego@uvigo.es

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Avallé-Arce, Juan Bautista (1974). *La novela pastoril española*. Madrid: Istmo.
- Baker, Ernest (1936). *The History of the English Novel*. Vol. II. Nueva York: Barnes and Noble.
- Beer, Gillian (1970). *The Romance*. Londres: Methuen.
- Beilin, Elaine V. (1987). *Redeeming Eve: Women Writers of the English Renaissance*. Princeton: Princeton University Press.
- Carrell, Jennifer Lee (1994). A pack of lies in a looking glass: Lady Mary Wroth's *Urania* and the magic mirror of romance. *Studies in English Literature* 34, 1: 79-105.
- Castiglione, Baldassare (1994). *El cortesano*. Ed. Mario Pozzi. Madrid: Cátedra.
- Catty, Jocelyn (1999). *Writing Rape, Writing Women in Early Modern England*. Basingstoke: Macmillan.

- Clare, Janet (1998). Transgressing boundaries: women's writing in the Renaissance and Reformation. *An Introduction to Women's Writing From the Middle Ages to the Present Day*. Ed. Marion Shaw. Londres: Prentice Hall. 37-64.
- Donovan, Josephine (1999). *Women and the Rise of the Novel, 1405-1726*. Basingstoke: Macmillan.
- Figueroa Dorrego, Jorge (1999). Men's inconstancy in the prose fiction of Mary Wroth and María de Zayas. *SEDERI X*: 105-110.
- Gifford, Terry (1999). *Pastoral*. Londres: Routledge.
- Harrison, T.B. (1926). A source of Sidney's *Arcadia*. *University of Texas Studies in English VI*: 53-71.
- Hebel, William *et al.* eds. (1961). *The Works of Michael Drayton*. Oxford: Shakespeare Head.
- Jones, R.O. (1982). *Historia de la literatura española. Vol. 2. Siglo de Oro: prosa y poesía*. (Londres: Benn 1971). Barcelona: Ariel.
- Krontiris, Tina (1992). *Oppositional Voices. Women as Writers and Translators of Literature in the English Renaissance*. Londres: Routledge.
- Lewalski, Barbara K. (1993). *Writing Women in Jacobean England*. Cambridge: Harvard University Press.
- Logan, George M. y Gordon Teskey, eds. (1989). *Unfolded Tales: Essays on Renaissance Romance*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Maclean, Ian (1977). *Woman Triumphant. Feminism in French Literature, 1610-1652*. Oxford: Clarendon Press.
- Marinelli, Peter V. (1971). *Pastoral*. Londres: Methuen.
- Montemayor, Jorge de (1999). *Los siete libros de La Diana*. Ed. Asunción Rallo, Madrid: Cátedra.
- Montero, Juan (1996). Prólogo. *Jorge de Montemayor: La Diana*. Ed. J. Montero. Barcelona: Crítica. xxvii-xciii.
- Montrose, Louis (1980). 'Eliza, Queene of shepherdes', and the Pastoral of Power. *English Literary Renaissance* 10: 153-82.
- (1983). Of gentlemen and shepherds: the politics of Elizabethan pastoral form. *English Literary History* 50: 415-59.
- Patterson, Annabel (1987). *Pastoral and Ideology: Virgil to Valery*. Berkeley: University of California Press.
- Puttenham, George (1569). *The Arte of English Poesie*. Menston: Scolar Press 1968 (Edición facsímil).
- Quilligan, Maureen (1989). Lady Mary Wroth: female authority and the family romance. En Logan, George. M. y Gordon Teskey, eds., 257-280.
- Rallo, Asunción (1999). Introducción. *Jorge de Montemayor: Los siete libros de La Diana*. Ed. A. Rallo. Madrid: Cátedra. 11-99.
- Roberts, Josephine (1995). Critical Introduction. *The First Part of The Countess of Montgomery's Urania by Lady Mary Wroth*. Ed. J. Roberts. Binghamton, Nueva York: Medieval and Renaissance Texts and Studies. xv-cxx.
- (1997). Deciphering women's pastoral: coded language in Wroth's *Love Victory*. En Summers, Claude J. y Ted-Larry Pebworth, eds., 163-174.

- Schlauch, Margaret (1979). *Antecedents of the English Novel, 1400-1600*. (Varsovia: P.W.N., 1963). Westport: Greenwood Press.
- Sidney, Philip (1973). *An Apology for Poetry*. Ed. Geoffrey Shepherd. Manchester: Manchester University Press.
- Summers, Claude J. y Ted-Larry Pebworth, eds. (1997). *Representing Women in Renaissance England*. Columbia: University of Missouri Press.
- Swift, Carolyn R. (1987). Feminine identity in Lady Mary Wroth's romance *Urania*. *Women in the Renaissance: Selections from "English Literary Renaissance"*. Amherst: University of Massachusetts Press. 154-74.
- Walker, Kim (1996). *Women Writers of the English Renaissance*. Nueva York: Twayne.
- Waller, Gary (1993). *The Sidney Family Romance: Mary Wroth, William Herbert, and the Early Construction of Gender*. Detroit: Wayne State University Press.
- Wroth, Mary (1995). *The First Part of The Countess of Montgomery's Urania by Lady Mary Wroth*. Ed. Josephine Roberts. Binghamton, Nueva York: Medieval and Renaissance Texts and Studies.