

De la *Diana* de Montemayor a la novela pastoril francesa: el canon europeo

Tomás GONZALO SANTOS

Universidad de Salamanca
tgonzalo@usal.es

RESUMEN

Aunque los precedentes italianos determinaron ampliamente la formación y el devenir del género dramático pastoril, su vertiente novelesca –en Francia, al menos– quedó marcada desde un principio por la lección representada por *Los Siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor. En efecto, esta constituyó el filtro básico del que bebieron los novelistas franceses; lo que les permitió pasar primero a imitaciones serviles y luego a producciones originales, entre las que destaca *L'Astrée* de Honoré d'Urfé. El filtro proporcionado por la *Diana* fue, en primera instancia, amoroso: el neoplatonismo; pero no se pueden desdeñar las técnicas novelescas de probada funcionalidad narrativa (historias interpoladas, personajes a la escucha, cartas, canciones, juicios, debates, cuadros, etc.). Técnicas que constituyen el entramado fundamental de la obra de d'Urfé y, a través de la inestimable herencia de este, de buena parte de la novela europea del XVII y aun del XVIII.

Palabras clave: novela pastoril, novela idealista, Montemayor, d'Urfé.

ABSTRACT

Although Italian models determined the formation and development of the pastoral genre in drama, the pastoral novel – at least in France – was from the very beginning influenced by the example of *Los Siete Libros de la Diana* by Jorge de Montemayor. Certainly, this text was the main source for many French novels, at first slavish imitations and later original creations, among which *L'Astrée*, by Honoré d'Urfé, stands out. The *Diana* was the source of the neoplatonic love matter, but also of well-tried narrative techniques such as framed stories, overhearing characters, letters, songs, trials, debates, paintings, etc. These techniques set up the foundations of d'Urfé's work and, through his invaluable legacy, of a considerable part of the 17th and even 18th century European novel.

Key words: pastoral novel, romance, Montemayor, d'Urfé.

Aunque los italianos fueran los primeros en renovar el género bucólico, aunque a ellos corresponda buena parte de responsabilidad en la formación del género dramático pastoril y tuvieran en la *Arcadia* “un logrado comienzo” narrativo (López Estrada 1974: 121 y ss.), su vertiente novelesca –al menos en lo que atañe a Francia– quedó fijada desde un principio por el modelo que representaron *Los Siete libros de la Diana* y, en menor medida, la *Galatea* de Cervantes, cuya modernidad puso de relieve Avalle-Arce en su valioso estudio.

A ello no es ajeno, sin duda, el que la *Diana* primero y, a su sombra, la *Galatea* y *L'Astrée*, desarrollaran ya en su tiempo lo que ha venido a ser luego una de las tendencias más importantes de la novela contemporánea: su capacidad para absorber todo tipo de materiales, que pasa por devorar a los demás géneros, servirse de otras artes e incorporar incluso manifestaciones que caen fuera de lo estrictamente artístico, y coincidiría en parte con lo que se ha denominado “escritura multigenérica” (Guillén 2005: 167 y ss.). Entre todos ellos, ha sido el género epistolar uno de los más explotados, hasta el punto de que futuras novelas, como la *Pamela* de Richardson o *Julie ou La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, adoptarán esta forma en exclusiva.

En efecto, las cartas entran masivamente a formar parte de los cinco volúmenes consagrados por la tradición como *L'Astrée* completa: a saber, los tres aparecidos en vida del autor en 1607, 1610 y 1619; más el cuarto, póstumo y arreglado por su secretario Baro, y la continuación salida enteramente de la mano de este¹. Una mera observación cuantitativa permite aventurar que su frecuencia ha de marcar la estructura de la novela: no en vano las cartas alcanzan la considerable cifra de treinta y ocho sólo en la Primera Parte, para decrecer luego y situarse alrededor de la veintena en el resto.

La crítica de su tiempo, primero², y la moderna, a su imagen (Magendie 1970: 113), le han afeado a d'Urfé la manía epistolar de sus personajes por entender que las cartas atentaban doblemente contra la verosimilitud, al ser recitadas textualmente de memoria y anunciarse con un título en grandes caracteres. No se puede ignorar, sin embargo, que esta convención gráfica facilitaba enormemente la labor de los lectores porque, al margen de su mayor o menor relación con las historias, eran consideradas en la época verdaderos “fragmentos de estilo”, modelos muy solicitados, dignos de ser copiados y apreciados por separado.

No creo, por otra parte, que sea preciso insistir sobre la multiplicidad de perspectivas que el carteo permitía, porque la novela epistolar lo ha dejado suficientemente claro; pero incluso cuando no hacen avanzar la intriga, se revelan como un instrumento excelente para calibrar las relaciones amorosas: precisamente porque la

¹ Reunidos en la edición que manejamos: H. d'URFÉ, *L'Astrée*. Ginebra: Slatkine Reprints 1966 (réimpression de l'édition de Lyon, 1925-1928). 5 vols. En las citas, las cifras romanas remiten al volumen, las arábigas a cada uno de los doce libros de que se compone cada volumen.

² Véase Ch. Sorel, *Le Berger extravagant. Remarques*. Ginebra: Slatkine Reprints 1972 (réimpression de l'édition de Paris, 1627-1628 y 1633, respectivamente), L. III, 407. El paginado remite a la edición original.

palabra es peligrosa, la misiva se convierte en el sustituto obligado en una sociedad que no se halla libre de coacciones pues no es sino el reflejo de la vida de corte, donde la comunicación era hartamente difícil.

Lo mismo puede afirmarse de las poesías y canciones de metro y extensión muy variados que esmaltan tanto la *Diana* como *L'Astrée* y desempeñan una función no desdeñable en sus estructuras respectivas; en efecto, hacen a menudo de “cartas de presentación” de nuevas historias: los versos sirven para introducir a un nuevo personaje, el cual traerá, más pronto o más tarde, su relato correspondiente.

En *L'Astrée* tal procedimiento aparece, no obstante, con mayor frecuencia y más elaborado, aunque sólo sea porque su extensión es incomparablemente mayor. Así, el número de poesías asciende en ella a ciento ochenta y siete –frente a ciento diecinueve cartas– y tiene un reparto bastante equilibrado en los cuatro primeros volúmenes; pero disminuye bruscamente en la *Conclusion* de Baro, lo que parece indicar entre los lectores una pérdida progresiva de interés por estas manifestaciones³. De hecho, si bien se siguen incluyendo en las novelas inmediatamente posteriores, como la *Diane françoise* de Du Verdier, *Ariane* de Desmarets y otras muchas de los años treinta, están ya ausentes de obras como el *Polexandre* de Gomberville o la anónima *Le Tolédan*, como lo estarán de los novelones en doce volúmenes de La Calprenède.

Estrechamente ligado al recurso anterior se encuentra el personaje “a la escucha”, siempre presto a sorprender unos versos, un monólogo o una conversación. Este personaje, indispensable desde siempre en los libros de pastores, acabará por convertirse en una técnica narrativa más por ser el garante de la verosimilitud, la coartada necesaria para un conocimiento cabal de todas las historias. Y no es ajena a ello la convención primera sobre la que se asienta el género pastoril: la atracción que irradian determinados parajes idílicos, donde acaban llegando cuantos forasteros se hallan embargados por penas de amor, ya sean pastores o caballeros⁴. Y ello, desde las riberas del Esla, de Montemayor, al Forez de d'Urfé, que cruza el insignificante Lignon.

Otro de los hallazgos estriba sin duda en la inclusión en la novela de tribunales de amor que, aunque apuntados ya en la *Diana*, han encontrado en manos de d'Urfé su máxima expresión. Estos ponen de manifiesto el respeto de todo un aparato jurídico que afecta tanto a la puesta en escena, como a los protocolos y al lenguaje específico del oficio; y remiten, en definitiva, a la retórica judicial, que incluía *narratio* y *confirmatio* (Chouinard 1978-1979: 41-56). En *L'Astrée*, estos procesos en regla constituyen una excusa para que los forasteros llegados a Forez, la comarca donde se desarrolla la trama, cuenten sus historias ante un auditorio de pastores, pastoras y “ninfas”⁵. Estoy plenamente convencido de que d'Urfé, en concreto, aprendió de ellos la técnica del “punto de vista” –de la que hablaré ulteriormente y que aquí aparece “en bruto”– para aplicarla después al resto de historias.

³ El número de poesías y canciones se reparten así entre los cinco volúmenes: 45, 37, 55, 36 y 14 respectivamente.

⁴ La novela posterior encontrará los cauces para ir acomodando tales exigencias a remedios más cercanos.

⁵ Cfr. *L'Astrée*, I, 7: 248 y ss.; II, 1 y 2: 27-73; II, 9: 357-379; III, 9: 495-520.

Lo cierto es que, además de variedad en la manera de presentar los relatos, los lectores recibían con estos juicios de amor una orientación nada despreciable en la maraña de la casuística amorosa que los libros de pastores, especialmente el d'Urfé, parecen empeñados en ilustrar hasta la saciedad. Algunos de los sucesos inmediatos de este último todavía recurrieron a ellos; sin embargo, pronto fue considerada una convención excesivamente artificial. No es de extrañar, pues, que los novelistas posteriores, si bien conservaron sus logros, se abstuvieran de incorporar la fórmula a sus obras, limitándose en todo caso a parodiarla, como hace abiertamente Sorel en su novela⁶, que no en vano será reeditada con el título de *Antiroman*.

Al procedimiento de los tribunales de amor, apenas esbozado por Montemayor, se une el recurso de los debates (Tilton 1980: 299-311), este sí ampliamente desarrollado en la *Diana*. Unos y otros pueden parecer muy próximos, pero la antigua Retórica distinguía perfectamente entre el litigio, que pertenece al género judicial, y el debate que se adscribe al deliberativo y se encuentra ampliamente representado en *L'Astrée* (Ley 1973: 143-153). De hecho, salvo un caso híbrido, el primero le sirve a d'Urfé para contar historias y el segundo para exponer una doctrina.

Los debates constituían la prolongación natural de la casuística ejemplificada por las historias, cuando no las interrumpían (Gregorio 1982: 31-39). La voluntad de "instruir deleitando", que no es exclusiva ni invención de los clásicos franceses, está presente en todo momento en los autores pastoriles; su espíritu divulgador encontraba en ellos una de sus mejores armas; así consiguieron vencer recelos reales de los lectores ante la aridez de ciertas materias en abstracto, en particular la doctrina neoplatónica, hasta ese momento en manos de tratadistas y comentaristas. Una vez más, la *Diana* allanó aquí el camino, al adaptar los *Diálogos de Amor* de León Hebreo, como haría luego la *Galatea* (Gaume 1977: 548 y ss.). En cualquier caso, los debates resistirán mucho mejor que los juicios el paso del tiempo y, si bien son menos frecuentes y extensos en las obras subsiguientes a *L'Astrée*, reaparecen en todo su esplendor a lo largo de las novelas de Mademoiselle de Scudéry; sólo cuando el género novelesco conozca un recorte drástico quedarán definitivamente fuera de lugar.

Precisamente en esa búsqueda constante de variedad y amenidad, aciertan estos autores con un procedimiento en principio novedoso: la reproducción detallada de objetos artísticos, que se concreta en la obra urfeana en la descripción de cuadros empleada como técnica narrativa. Aunque se podría invocar aquí el famoso escudo de Aquiles o modelos italianos, el precedente inmediato se encuentra en la galería de bajorrelieves y estatuas que ofrece Montemayor⁷. A decir verdad, la *Diana*, como la mayoría de las contribuciones anteriores, se limitan a una enumeración de motivos; más raramente dan pie para recrear alguna escena; y menos aún para contar una historia completa, si exceptuamos el *incipit* de *Dafnis y Cloe*, de Longo, en el que se ha visto desde siempre uno de los modelos indudables de la novela pastoril (García Gual 1972: 263-275). *L'Astrée* lo hace, con gran acierto, en la *Histoire de Damon et Fortune*, una secuencia pictórica en seis paneles que adornan la gruta

⁶ Cfr. *Le Berger extravagant*, L. II: 164-166.

⁷ Véase J. de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*. Madrid: Editora Nacional 1981, L. IV: 167 y ss.

enclavada en los jardines de Isoure, y cuyo comentario por el druida Adamas constituye la historia en sí⁸.

No será la única vez: con la galería de retratos de la mansión del propio Adamas, como antaño hiciera la sabia Felicia, vuelve a poner d'Urfé la pintura al servicio de la historia. Esta da pie a relatar las vidas entremezcladas de una serie de personajes reales, emperadores y emperatrices de Oriente y Occidente en su mayoría, en cuyo destino se cruzan ya los germanos: Gala Placidia, Honorio, Valentiniano, Eudoxia, Genserico, etc., que conforman una especie de fresco histórico⁹, como en la *Diana*, pero amplificado. Existen más cuadros en *L'Astrée*, pero solamente los reseñados responden a un deseo de hacerlos funcionar como otras tantas instancias narrativas; y, al igual que ocurriera con los juicios, estos materiales extraños a la novela se van puliendo, purificando de una vez a otra, perdiendo poco a poco sus características propias, para acabar por conservar únicamente los elementos que han demostrado su funcionalidad narrativa¹⁰.

Además, *L'Astrée* añade uno de los recursos más conocidos de cuantos se ofrecían al novelista de la época, el comienzo *in medias res*, al que no es ajena la consagración que de él hiciera una obra decisiva en la formación de la novela occidental: la *Historia Etiópica* de Heliodoro¹¹ (Molinié 1982: 26-29). En efecto, la novela comienza, tras una breve y encantadora descripción geográfica de Forez, con el suicidio fallido de su personaje principal, el pastor Céladon, por causas que se conocerán más tarde. No ha de creerse, sin embargo, que una vez conocidas estas la novela discurre ininterrumpida e implacablemente hacia su fin. De hecho, el procedimiento de “vuelta atrás” que lleva aparejado el arranque *in medias res* se multiplica sin cesar a partir de aquí, desbordando sin remedio la temporalidad de la novela. Georges Molinié habla al respecto con gran acierto de “organisation en profondeurs rétrospectives”, mostrando el efecto de emoción, tensión o tristeza que tales usos pretendían causar en el lector (Molinié 1982: 49-50).

En realidad, esto ocurre así porque al primer recurso se encadena indisolublemente un buen número de historias insertadas, engastadas unas en otras siguiendo unas reglas, complejas pero manejadas con soltura, que no coinciden con el procedimiento de “cajas chinas” que se le ha aplicado erróneamente¹². Las historias imbricadas dan variedad a la novela, renovando el interés del lector, pero conllevan sobre todo en *L'Astrée* un valor ejemplar por partida doble: ilustran una idea expuesta previamente en abstracto, dentro de una casuística amorosa que sus personajes parecen dispuestos a agotar, y mantienen una relación con la historia principal; todo, según un sistema de componer mediante variaciones sobre los mismos temas no exentas de originalidad. Así, la *Histoire de Damon et Madonte* repite en cierto modo la de Céladon y Astrée, pero en un registro caballeresco y más trágico¹³.

⁸ Cfr. *L'Astrée*, I, 11: 441-453.

⁹ Cfr. *L'Astrée*, II, 11: 467 y ss.

¹⁰ Cfr. *L'Astrée*, III, 3: 81 y ss.

¹¹ Las primeras traducciones, de esta como de las demás novelas bizantinas, eran tal vez demasiado recientes para que Montemayor pudiera hacer un uso cabal de tal proceder. La francesa de Heliodoro, por ejemplo, data de 1547, a manos del excelente traductor y humanista Jacques Amyot.

¹² Quien se entrega al virtuoso ejercicio de construir así su novela es Marivaux en *Les effets surpris de la sympathie* y, aunque inacabada, en *La Vie de Marianne*.

¹³ Cfr. *L'Astrée*, II, 6 y III, 6: 302 y ss.

Este entretejer historias en el hilo del relato, mezclando con habilidad personajes de uno y otro bando (pastoriles y caballerescos), lo ha tomado a ciencia cierta d'Urfé de los libros de pastores españoles y, en particular, de la *Diana* y la *Galatea* (Gonzalo Santos 2002: 571-579); pero, siguiendo a éstas y en un alarde de virtuosismo, el autor de *L'Astrée* enreda aún más los hilos: las historias que cortaban la trama principal se ven a su vez interrumpidas por otros sucesos, manteniendo en vilo el ánimo del lector durante cientos de páginas y, en ocasiones, durante años, pues con frecuencia su continuación se halla en un volumen distinto, y de uno a otro mediaron grandes lapsos de tiempo.

A ello se une la adopción de una técnica que el lector no avisado podría considerar impropia del momento: la técnica del “punto de vista”, empleada por d'Urfé con una soltura que en nada desmerece de su uso en muchas novelas del siglo XX. Cuando hablo de “punto de vista”, quiero decir que sus personajes hablan únicamente de aquello que han visto u oído, sin otras implicaciones. Se permite al lector adivinar ciertos hechos de las intervenciones de unos y otros, pero estos no poseen más información de la que han podido llegar a conocer sin infringir las reglas de la verosimilitud fijadas por el texto mismo, y el autor nada dice tampoco. Ello significa un rechazo frontal de la omnisciencia que parece muy moderno para la época.

Arnaldo Pizzorusso se pregunta si d'Urfé era consciente del alcance de la técnica por él utilizada: “il est certain que le recours aux histoires racontées par les personnages est un aspect important de la technique narrative de *L'Astrée* [...] D'Urfé a-t-il pris conscience de ces possibilités (variation de perspectives, multiplicité, ambiguïté)?” (Pizzorusso 1970). Sorel ha respondido indirectamente a dicha pregunta al revelar cómo otros novelistas –Molière des Essertines y su *Polyxène*, en este caso– le copiaron tal procedimiento:

Quant a moy il me semble que le Polyxene n'est autre chose qu'une imitation de l'Histoire de Daphnide qui est dans l'Astrée. Cette Daphnide estant deguisee comme Polyxene conte son histoire au druide Adamas de mesme que l'autre conte la sienne à la Nymphe Erycie pour en juger, et le serviteur et de l'une et de l'autre se treuvent là pour dire les choses qu'il n'y a eux qui sçachent, et leurs jalouses maistresses les reprennent tousjours de leurs mensonges. Philiris dit que si l'Autheur ne dit quasi rien de soy-mesme et fait raconter toute l'histoire par les personnages qu'il a introduict, ce qu'il faut qu'il y ayt des Romans de toutes façons: car en effet cela est plus agreable que si ces sortes de livres avoient une suite continuelle, comme les Chroniques veritables¹⁴.

Efectivamente, como muy bien ha visto el crítico recogiendo lo dicho por unos de sus personajes, además del empleo del “punto de vista”, el que la historia sea contada por distintos personajes –que refieren cada uno su versión– coadyuva también a que el relato no sea lineal, y ello obliga al lector a restablecer el orden lógico y cronológico de los acontecimientos.

En definitiva, y en lo que a *L'Astrée* se refiere, del comienzo *in medias res* y la consiguiente necesidad de historias retrospectivas, de la estructura de la obra com-

¹⁴ Sorel, *Remarques*, L. XIII: 709-710.

puesta de “ensamblajes” de otras historias, que además no son contadas de un tirón, del rechazo de la omnisciencia y su sustitución por la técnica del “punto de vista”, de la inclusión de juicios, debates, cartas, canciones y cuadros, resulta un verdadero *puzzle* para el lector (Giorgi 1974: 27-28), que no difiere sustancialmente de iniciativas contemporáneas como la emprendida por André Gide en *Les Faux-Monnayeurs*, precisada aún mejor en el correspondiente *Journal*:

Je voudrais que les événements ne fussent jamais racontés par l’auteur, mais plutôt exposés (et plusieurs fois sous des angles divers) par ceux des acteurs sur qui ces événements auront eu quelque influence. Je voudrais que dans le récit qu’ils en feront, ces événements apparaissent légèrement déformés; une sorte d’intérêt vient pour le lecteur, de ce seul fait qu’il ait à rétablir. L’histoire requiert sa collaboration pour se bien dessiner (Gide 1947: 30-31).

Montemayor, y d’Urfé tras él y en mayor grado, han hecho mucho más para que los libros de pastores dieran paso definitivamente a la novela moderna, reduciendo o eliminando casi al completo la mitología y lo maravilloso, el lastre que, viniendo de la égloga, les impedía volar como género nuevo. Así, sus ninfas son damas de alcurnia, cuando no han sido “metamorfosadas” previamente en pastoras, como lo han sido los lúbricos sátiros en pastores dolientes, que dejan traslucir no obstante alguna lascivia en *L’Astrée* (Gonzalo Santos 1999: 443-451); no así en la casta *Diana*. Aunque esta no lo consiga del todo, la solución a las cuitas amorosas de sus personajes proviene ya en la francesa de la psicología, y no de la magia, por más que se empeñe en tornar a ella su continuador más reputado, Baro.

Todo parece indicar que *L’Astrée*, ya de por sí tardía en Europa en tanto en cuanto libro de pastores, agotó en sí misma las posibilidades de pervivencia del género, en Francia al menos, si exceptuamos la escasa, y circunstancial, ayuda prestada por sus continuadores y un puñado de imitaciones serviles (Gerhardt 1975: 275-279). No obstante, si bien el elemento pastoril se diluye irremisiblemente, la riqueza y variedad de su propuesta que incluía otros registros: heroico, histórico, de aventuras incluso, le permitió seguir contando con el aprecio de los lectores y ejercer su magisterio en otros géneros.

Al igual que el género dramático pastoril se transmuta en Francia en comedia sin mayores dificultades, y las primeras de Corneille así lo atestiguan –incluidos los nombres de los personajes–, si se analizan con detalle las proliferas novelas de La Calprenède o de Mademoiselle de Scudéry, se comprueba que no hacen sino poner en escena caballeros y damas, príncipes y princesas, allí donde habían encontrado pastores y pastoras, cuando no ninfas. En todo caso, configuran –en particular la última– un tipo de novela de corte sentimental, donde prima la psicología y el punto de vista de la mujer en materia amorosa; o, cuando menos, proporciona una visión halagüeña de su papel en comparación con la realidad de la condición femenina en la época y aun mucho después.

Incluso cuando la novela conozca una depuración y restricciones de todo tipo, conservará buena parte de estos elementos, convenientemente adaptados al nuevo formato. Así se aprecia en Jean-Pierre Camus, obispo y autor de *Astrées dévotes* para contrarrestar lo licencioso de la original, quien pasó del género largo al corto no sin pesar por tener que abandonar su vocación por las digresiones (Gastaldi 1964: 121 y ss). Pero esto es aún más patente con *La Princesse de Clèves* que, a

pesar de su brevedad y de constituir un revulsivo frente a los novelones anteriores, no puede por menos de incorporar historias secundarias como “educación sentimental”, alguna carta e incluso un cuadro, con una función determinante en la intriga y en la estructura misma de la obra. En cambio, ya no hay debates en *La Princesse*; los lectores no necesitaban tales orientaciones: la viva polémica que este peculiar caso de amor desató no cabía ya dentro de la novela, fue encauzada por un periódico *avant la lettre*, el *Mercur de Galant*, y no pocos panfletos (Laugaa 1971).

Boileau asesta, en el *Discours* que precede a su Diálogo *Les héros de roman*, el golpe definitivo a las larguísimas novelas de la primera mitad del XVII, de las que sólo salva a *L'Astrée*¹⁵; sin duda por las cualidades intrínsecas de la novela, pero también seguramente por la parte que de ella había pervivido en la remozada novela corta, reconociendo en *La Princesse de Clèves* su máxima expresión. Y a nadie puede escapar hasta qué punto la opinión de Boileau a la hora de fijar el canon estético literario resulta magistral y extraordinariamente persistente en el tiempo, en Francia y aun fuera de ella.

De todos modos, muchos de los logros de la novela urfeana, y por ende de la *Diana* y la *Galatea*, se vieron abandonados por la novela posterior, parecen haberse esfumado con los recortes sufridos, y así fueron ignorados por la novela tradicional del XIX; habría que esperar a modernas iniciativas del siglo XX para recuperarlos junto con unas dimensiones más holgadas para la novela.

Si colocamos a *L'Astrée* en el puesto que le corresponde dentro de la evolución del género novelesco, con todas las prevenciones que esto requiere, no sería difícil reconocerla como un eslabón fundamental en la cadena de obras que han determinado la forma de la novela moderna; asumiendo las palabras de un hispanista italiano de principios del XX:

Un aficionado a las paradojas literarias puede sostener que de la *Arcadia* deriva la novela moderna. Si la *Arcadia* inspira la *Diana* de Montemayor y de ésta deriva la *Astrée*, de la *Astrée*, a través de Prévost, Marivaux, Lesage, se llega la novela inglesa de Richardson y de Fielding, que no es ni más ni menos que la novela moderna (Savj-López 1917: 44-45).

Ciertamente, Savj-López ha dado un gran salto en el tiempo, llevándose por delante toda la novela del XVII, y requiere además alguna matización. La *Arcadia*, con ser la primera, no es tan moderna como la *Diana* o *L'Astrée*, por híbridas y eclécticas; junto a *Pamela*, habría que colocar a *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, todavía en el campo sentimental; y en el Marivaux de las novelas de juventud, como en Fielding, confluyen ya la vena idealista con la realista representada por el *Quijote* (Pardo García 1997: 133-164). La presencia de Lesage sería más discutible, por cuanto prima en su *Gil Blas* la impronta de la picaresca española.

Yo propondría empero otra cadena, que no invalida la anterior sino que la completa, y resultaría de añadir al orden amoroso el de la naturaleza que se halla en germen en los libros de pastores y configurará grandemente la novela sentimental

¹⁵ Véase N. Boileau-Despréaux, *Discours sur le dialogue suivant* (1710), en: *Œuvres complètes*. París: Gallimard 1966, 443 y ss.

romántica: la que enlazaría la novela de Montemayor con la de d'Urfé, la *Julie* de Rousseau, *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre y *Atala* de Chateaubriand; que no en vano constituyeron otros tantos hitos en el devenir del género en Francia y, de alguna manera –dada la repercusión de su literatura–, en Europa. Así, el cordel (de merinas) que otrora trenzaran los pastores urfeanos, a imitación de sus homólogos españoles, llega casi íntegro a los amantes alpinos en su idílico Valais, para irse desgajando poco a poco; Bernardin tomará todavía un ramal solitario, último vestigio pastoril que se revelará inservible al *Enchanteur*¹⁶. Pero desde la falda de los Alpes sale una nueva cuerda, rápidamente trocada en liana, que ligará la isla Mauricio con el Nuevo Mundo, a Paul y Virginie con Atala y Chactas.

BIBLIOGRAFÍA

- AVALLE ARCE, J. B., *La novela pastoril española* (1959). Madrid: Istmo 1974.
- CHOUINARD, D., «L'Astrée et la Rhétorique: l'adaptation romanesque du genre judiciaire», *Papers on French Seventeenth Century Literature* 10 bis (1978-1979), 41-56.
- GARCIA GUAL, C., *Los Orígenes de la novela*. Madrid: Istmo 1972.
- GASTALDI, V., *Jean-Pierre Camus. Romanziere barocco e Vesovo di Francia*. Catania: Università di Catania 1964.
- GAUME, M., *Les Inspirations et les sources de l'œuvre d'Honoré d'Urfé*. Saint-Étienne: Centre d'Études Foréziennes 1977.
- GERHARDT, M. I., *Essai d'analyse littéraire de la Pastorale dans les littératures italienne, espagnole et française* (1950). Utrecht: H&S 1975.
- GIDE, A., *Journal des Faux-Monnayeurs*. Paris: Gallimard 1947.
- GIORGI, G., *L'Astrée d'Honoré d'Urfé tra barocco et classicismo*. Florencia: Università di Pavia 1974.
- GONZALO SANTOS, T., «Amor y erotismo en la novela pastoril francesa», en: *Amor y erotismo en la literatura*. Salamanca: Caja Duero 1999, 443-451.
- «Los modelos novelísticos españoles y la formación de la novela francesa», en: Martínez Fernández J. E. et al. (eds.): *Estudios de Literatura Comparada*. León: Universidad de León 2002, 571-579.
- GREGORIO, L., «Implications of the love debate in *L'Astrée*», *The French Review* 56 (1982), 31-39.
- GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada* (1985). Barcelona: Tusquets 2005.
- LAUGAA, M., *Lectures de Madame de Lafayette*. Paris: A. Colin 1971.
- LEY, H. DE, «Two Modes of Thought in *L'Astrée*», *Yale French Studies* 49 (1973), 143-153.
- LÓPEZ ESTRADA, F., *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*. Madrid: Gredos 1974.
- MAGENDIE, M., *Le Roman français au XVIIème siècle. De l'Astrée au Grand Cyrus* (1932). Genève: Slatkine Reprints 1970.
- MOLINIÉ, G., *Du Roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail 1982.
- PIZZORUSSO, A., «Un épisode de *L'Astrée*: L'Histoire de l'artifice d'Alcyre», en: *Colloque commémoratif du quatrième centenaire de la naissance d'Honoré d'Urfé. Bulletin de la Diana* n° spécial (1970), 57-69.

¹⁶ Apelativo con el que se denominaba a François-René de Chateaubriand.

- PARDO GARCÍA, P. J., «Formas de imitación del *Quijote* en la novela inglesa del siglo XVIII: *Joseph Andrews* y *Tristram Shandy*», *Anales Cervantinos* 33 (1997), 133-164.
- SAVJ-LÓPEZ, P., *Cervantes*, Madrid: Calleja 1917, 44-45.
- TILTON, E., «Rhetorical Structures in the Silvanre Debate of *L'Astrée*», *Kentucky Romance Quaterly* 27 (1980), 299-311.