

Rasgos de bucolismo en la poesía de las Dianas

Eugenia Fosalba
Universidad de Girona

Pocos son los estudios, por no decir ninguno, que se han dedicado a los poemas intercalados en las novelas pastoriles españolas. Pude volver a constatarlo cuando el Grupo P.A.S.O. me invitó a estudiar la égloga en dichas novelas: a ello me apliqué, sin saber en principio dónde poner los límites a un género tan escurridizo y mucho menos en tan amplio terreno virgen. Traté entonces de dar un contexto al concepto de égloga sin desdeñar ninguna de sus tres posibles manifestaciones según las pautas servianas: dialogal, narrada o mixta. Pero sobre todo atendí a los dictados de las propias novelas pastoriles: ¿cuándo denominaban égloga a una de sus innumerables composiciones interpoladas? Curiosamente, lo hacían cuando sus versos estaban destinados a la representación teatral en la propia ficción pastoril. Así, la dimensión dramática que adquiere el marbete "égloga" y su justificación en el contexto renacentista ocupó buena parte de aquella búsqueda. Otro centro de interés fue recuperar el origen de la marca bucólica de su métrica, desatendida entre la crítica hispanista. A un lado quedaron ciertas notas que había ido tomando sobre el contenido bucólico de las variopintas composiciones poéticas publicadas en dichas novelas. En realidad, aspectos preliminares que convendría recordar ahora a propósito del "bucolismo" como concepto quedan expresados allí, así que en cierta manera, ambas aproximaciones al universo de la poesía intercalada en estas novelas pueden considerarse complementarias. Ofrezco ahora unas cuantas notas que quedaron al margen de aquel acercamiento a sabiendas de que reunidas todas y ampliadas podrían merecer un vastísimo estudio. No es mi intención ahora dedicarme por extenso a los temas y fuentes de poemas de tan variada factura. Solo consignar la trayectoria de ciertos rasgos de bucolismo en sus primeras muestras. Ni que decir tiene que poco se podrá añadir al erudito y fino estudio que Juan Montero ha dedicado a la *Diana* de Montemayor¹: pero partir de esta novela, y subrayar de paso alguna perspectiva nueva gracias a la luz que sobre ella proyectan pequeños datos olvidados, parece cuanto menos indispensable para analizar las continuaciones que le robaron el nombre.

Al margen de las deudas verbales de Sannazaro que podamos espigar en el texto de Montemayor, está el dolorido sentir de ambos autores, esa nostalgia dulce que Garcilaso supo imprimir como nunca nadie antes a la milenaria tradición. En este proceso de volver lo pastoril en sinónimo de amoroso, la pauta del *Canzoniere* de Petrarca es fundamental, pues según los estudios de Maria Cortí tuvo una influencia determinante en la reorientación de la torturada escritura del texto napolitano². Bien es cierto que el universo poético del músico portugués es muy diverso: en la *Diana* las preferencias están completamente repartidas entre las fórmulas poéticas de raíz italiana e hispánica, ya sea en su índole más popular o encinesca, ya en su vertiente más conceptuosa (no por causalidad cita Gracián en varias ocasiones las redondillas de la *Diana* en su *Agudeza*). Además, lo bucólico no es privativo en Montemayor del metro italiano. A veces se filtran jirones paisajísticos en pleno octosílabo, que es probablemente donde Montemayor se mueve con más comodidad. De todas maneras conviene recordar de nuevo aquí que la reviviscencia de los clásicos se da en Montemayor a través del cedazo de sus adaptaciones al romance³, de manera que el toledano es el nuevo Virgilio para nuestro poeta portugués. La presencia de la Naturaleza en su obra, por otra parte, sorprende por lo escasa en una novela que se considera inauguradora del género. La influencia del *Canzoniere*, por obvia que pueda parecer, no se ha destacado lo bastante a pesar de su

¹ Me refiero a su edición en *Crítica*, publicada en 1996.

² "Rivoluzione e reazione stilistica del Sannazaro", *Linguistica e filologia, Omaggio a Benvenuto Terracini*, Milano, 1968.

³ E. Fosalba, "Una fuente ovidiana en la *Diana*: el regreso a Coimbra", *Voz y Letra*, III / 2, (1992), pp. 151-157; y también en *La Diana en Europa. Ediciones, traducciones e influencias*, Departamento de Filología Española, Universidad Autónoma de Barcelona, 1994, pp. 194-195; J. Montero, en el prólogo a su *Diana* en *Crítica*, Barcelona, 1996, p. xxxvii.

relevancia y de ser una de las pruebas de la influencia indirecta de Sannazaro en el portugués (recordado no pocas veces a través de la fina pluma del toledano), en esa creciente confluencia en la lírica renacentista va a darse entre lo bucólico y sentimental -baste recordar aquí el excurso sobre la égloga de Herrera.

Los ecos garcilasianos se reparten en la prosa y el verso, como en aquella imagen que abre la novela, homenajeando al poeta toledano, con Sireno, sumido "entre memorias tristes", inclinado sobre el mechón de los cabellos de su amada, en una escena que Garcilaso había tomado para su Égloga I precisamente de Sannazaro, y que el napolitano había escogido para ir cerrando su *Amadís*:

Cabellos, ¡cuánta mudanza
he visto después que os ví,
y cuán mal parece ahí
esa color de esperanza!
Bien pensaba yo, cabellos,
aunque con algún temor,
que no fuera otro pastor
digno de verse cabe ellos.

¡Ay, cabellos! Cuántos días
la mi Diana miraba
si os traía o si os dejaba
y otras cien mil niñerías;
y cuántas veces llorando,
¡ay, lágrimas engañosas!
pedía celos de cosas
de que yo estaba burlando.

Los ojos que me mataban,
decí, dorados cabellos,
¿qué culpa tuve en creellos,
pues ellos me aseguraban?
¿No visteis vos que algún día
mil lágrimas derramaba
hasta que yo le juraba
que sus palabras creía?

¿Quién vio tanta hermosura
en tan mudable sujeto?
Y en amador tan perfecto
¿quién vio tanta desventura?
¡Oh, cabellos! ¿No os corréis,
por venir de a do venistes,
viéndome como vistes
en verme como me veis?

Sobre el arena sentada
de aquel río la vi yo,
do con el dedo escribió:
"Antes muerta que mudada".
¡Mira el amor lo que ordena,
que os viene a hacer creer
cosas dichas por mujer
y escritas en el arena.

A nadie se le oculta que en el lamento de Nemoroso de la Égloga I de Garcilaso, hay una primera fuente de inspiración:

Tengo una parte aquí de tus cabellos,
Elisa, envueltos en un blanco paño,
que nunca de mi seno se m'apartan;
descójolos, y de un doblr tamaño
entemecer me siento que sobre'llos
nunca mis ojos de llorar se hartan.
Sin que d'allí se partan,
con sospiros calientes,

más que la llama ardientes,
 los enjugo del llanto, y de consuno
 casi, los paso y cuento uno a uno;
 juntándolos, con un cordón los ato.
 Tras esto el importuno
 dolor me deja descansar un rato. (vv. 352-365)

Y el motivo sannazariano, del que a su vez bebe Garcilaso, es un fragmento de la Égloga XII, lamento de Meliseo por la muerte de su amada:

I tuoi capelli, o Filli, in una cistula
 Serbàti tegno, e spesso, quand'io volgoli,
 Il cor mi passa una pungente aristula.
 Speso gli lego e spesso, oimè, disciogoli;
 E lascio sopra lor quest'occhi piovere;
 Poi con sospir asciugo, e insieme accogoli. (vv. 316 y ss.)

Contrastado con sus fuentes, saltan a la vista varios aspectos del *rifañamento* de Montemayor: su traslado al octosílabo de una situación bucólica (hecha bucólica por sus fuentes inmediatas); el juego de conceptos tomando un motivo concreto tan petrarquista como el recuerdo de los cabellos, aunque aquí no se mencione su luminosidad, (cabellos - cabe ellos); así como el desarrollo en políptoton del movimiento de los afectos, completamente ausente en Garcilaso (venir -venistes; viéndome -vistes; verme -veis, acumulados en una única redondilla). El motivo de los cabellos adquiere aquí, como recordó Montero, resonancias virgilianas, pues son tratados como prendas de amor, prendas o despojos que Garcilaso había hecho célebres con la espléndida fortuna de su soneto "Oh dulces prendas por mi mal halladas", cuyas primeras palabras llegarán a influir a su vez en la traducción de la *Eneida* de Hernández de Velasco.

Pero ¿puede haber aquí algún influjo del poeta de Arezzo? Petrarca no conservaba nada concreto de Laura, toda su batalla se desarrolla en el reino de su memoria, y sin embargo... sin embargo, el poema de Montemayor termina tratando también de arañar promesas de su amada que solo se alojaron en la memoria y que se las llevó el viento. Por eso no extraña que cuando el poeta expresa su soledad, en el recuerdo de la correspondencia de la que los cabellos no son ahora más que un agridulce despojo, el motivo que escoge para dar conclusión a su poema sea el de las palabras de Sannazaro escritas en la arena: "nell' onde solca e nell'arene semina,/ e l'vago vento spera in rete accogliere / chi due speranza fonde in cor di femina"⁴, que este sí ya no es ajeno al *Canzoniere*: "Beato in sogno, e di languir contento, / d'abbracciar l'ombre e seguir l'aura estiva, / nuoto per mar che non à fondo o riva, / solco onde, e'n rena fondo, e scrivo in vento", CCXII). Petrarca debía recordar aquí a Catulo ("sed mulier cupido quod dicit amanti / in vento et rapida srivere oportet aqua", *Carmina*, LXX, 3-4), en un poema de juramento de amor, montado sobre un lugar común, el "escribir en el agua", desde Sófocles. Y Sannazaro, a su vez, debía recordar al poeta romano, pero sobre todo a Petrarca que es quien aporta el motivo de la arena, ausente en Catulo, como en un granito más aportado a ese proceso por parte del napolitano de volver sentimentales, tras el ejemplo de Petrarca, los motivos insertos en el contexto pastoril. Los ecos clásicos llegan, por tanto, a Montemayor, lejanos, y su voluntad es recogerlos de forma no muy consciente, en este caso desde Garcilaso, en quien reconoce las huellas de Sannazaro, y las recupera, seleccionando el motivo romance que Petrarca escogió (la arena) para desdeñar lo demás; o sea, no para retroceder más allá (hacia la tradición grecolatina, pues olvida el prístino motivo del agua) sino para traerlos más acá, españolizándolos. Qué proverbiales suenan en la canción octosilábica esos versos ahora tan graciosos como castizos: "Cosas escritas por mujer / y escritas en el arena."

Sin salir del libro primero, la bellísima canción escrita en estancias petrarquistas:

Ojos, que ya no veis quien os miraba
 cuando érades espejo en que se vía:
 ¿qué cosa podréis ver que os dé contento?
 Prado florido y verde, do algún día

⁴ Fuente sannazariana detectada por Montero, y a su vez la fuente en Catulo de Sannazaro, en su edición de la *Diana*, p. 322.

por el mi duke amigo yo esperaba:
 llorad conmigo el grave mal que siento.
 Aquí me declaró su pensamiento;
 oíle yo, cuitada,
 más que serpiente airada,
 llamándole mil veces atrevido,
 y el triste allí rendido;
 parece que es ahora y que lo veo,
 y aun ése es mi deseo.
 ¡Ay si le viese yo, ay tiempo bueno!
 Ribera umbrosa, ¿qué es del mi Sireno?

Es canción puesta en boca de Diana, la gran ausente de la novela, y recordada ahora por Silvano, el pastor no correspondido que rivaliza por su amor nostálgico con Sireno. Es en definitiva una canción femenina. Así se explica el vago recuerdo melancólico de las cantigas de amigo (como advirtió Montero en su citada edición) cifrado en la cláusula "el mi dulce amigo", que se repite en la segunda estancia, anteponiéndole el adjetivo que quintaesencia la ideología petrarquista (dulce), y anteponiéndole a su vez el pronombre personal tras el artículo (el mi) en uno de los escasos lusismos dudosos que introducen aquí una nota afectiva desusada en castellano, como transformando la queja en un delicioso baluceo emocional ("el mi dulce amigo", "el mi Sireno")⁵. Los ecos petrarquistas asoman aquí y allá en el desleído bucolismo de Montemayor: "Ojos, que ya no veis quien os miraba / cuando érades espejo en que se vía / ¿qué cosa podréis ver que os dé contento?" parece vaga paráfrasis de otros del *Canzoniere*: "né altro sarà mai ch'al cor m'aggiunga: / sí seco il seppe quella seppellire / che sola agli occhi fu lume e specchio" (CCCXII, 9-11). El lamento se transforma en letanía de amor con un verso a modo de estribillo, cuyo uso, como ha recordado Montero, evoca el canto de Salicio en la *Égloga* I. Los ecos de Garcilaso se multiplican aquí sin cifrarse en ninguna cita verbal excesivamente concreta: está el recuerdo vago del *ubi sunt* que entona Nemoroso en su canto en muerte de Elisa, cargado a su vez de reverberaciones del *Canzoniere*: "¡Oh haya! ¿Oh fuente clara! / Todo está aquí, mas no por quien yo peno. / Ribera umbrosa ¿qué es del mi Sireno?" La pena por la ausencia se vuelve una imprecación al paisaje, en el objeto fijo que es la ribera umbrosa, como si poseyera al amado, por ser testigo de su presencia en los pasados momentos de dicha. "Ribera umbrosa" parece cruce de un sustantivo y adjetivo separados por una bímembre del *Canzoniere*: "verdi rive fiorite, ombrose piagge", insertos en un contexto poético en que el poeta también impreca a las riberas a las que supone poseedoras del secreto de su amor: "Verdi rive fiorite, ombrose piagge, / voi possedete, ed io piango, il mio bene" (CCXXVI, 13-14).

Y sigue su canto:

Debajo aquella haya verde estaba,
 y veis allí el otero
 a do le vi primero
 y a do me vio. ¡Dichoso fue aquel día,
 si la desdicha mía
 un tiempo tan dichoso no acabam!
 ¡Oh haya! ¡Oh fuente clara!
 Todo está aquí, mas no por quien yo peno.

Con vagas reverberaciones vagas de Petrarca:

Qui cantò dolcemente, e qui s'assise,
 Qui si rivolse, e qui rattenne il passo,
 Qui co'begli occhi mi trafisse il core;

Qui disse una parola, e qui sorrise,
 Qui cangiò il viso... (CXII, 9-13)

⁵ Aunque parece que es estilema probablemente introducido por Feliciano de Silva, pues está en su *Amadís de Grecia*: "la mi Silvia", "el mi Darinel".

Pero por lo general, el poema de Montemayor resulta una recreación a la castellana de la canción de Petrarca que Garcilaso hizo más famosa: "Chiare fresche e dolci acque", en la inolvidable estancia de Nemoroso de la Égloga I (v. 239 y ss.) "Corrientes claras, puras, cristalinas..". Ambas son una imprecación al paisaje que acompaña un río, vivo escenario lleno de la presencia amada, ahora tan añorada. No parece casual que los ecos del *Canzoniere* estén tan presentes en el bucolismo de Montemayor, desleído en su prosa y poco relevante en una novela que se precia de ser la primera del género en España, pero cuya mayor aportación estaba en ese paisaje espiritual de los afectos que va a abrir las puertas a la novela psicológica. La imaginería -escasa- del *Canzoniere* adquiere presencia anecdótica aquí, pero su tendencia a la introspección, tan sutil al pasar por la fina pluma de Garcilaso, encuentra ancho campo en la prosa del portugués.

* * * * *

El primer continuador de la novela de Montemayor, cuyo final había quedado abierto preparando el terreno para una secuela cuya prematura muerte impidió, fue Alonso Pérez. Su *Segunda Diana* fue condenada a las llamas por Cervantes sin más contemplaciones, y tampoco ha gozado del favor de la crítica, pues todavía hoy carece de una edición moderna. Aunque no posea la calidad de la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo, publicada un año después, en 1564, anuncia elementos poéticos nuevos con respecto a la obra de Montemayor, que marcarán para siempre no solo a la novela pastoril sino a la lírica española más conspicua.

Llama enseguida la atención del lector el prólogo, donde Alonso Pérez escribe unas alabanzas envenenadas al malogrado Montemayor, para tratar de levantar el valor de su creación. El elogio da comienzo así: "Desengañese quien pensare igualársele en facilidad de composición, dulzura en el verso y equivocación en los vocablos" (se refiere a lo conceptuoso de sus vocablos) y ahora viene el reproche, mucho más extenso:

Que cierto si a su admirable juicio acompañaran letras latinas para dellas y con ellas saber hurtar, imitar, y guardar el decoro de las personas, lugar y estado, o a lo menos no se desengañara tratar con quien destas y de su Poesía algún tanto alcanzara para en cosas facilísimas ser corregido, muy atrás del quedarán cuantos en nuestra vulgar lengua en prosa y verso han compuesto. Según lo cual sospecho que primero sus obras llegaron a la emprenta que a manos de hombres doctos, y si así no es, me doy a entender, que los tales no le eran verdaderos amigos.

Hay que admitir que razón no debía faltarle a Alonso Pérez para sorprenderse de los límites en que Montemayor recreaba lo pastoril, pues debió resultar evidente para los lectores doctos de aquellos días que no traspasaba el umbral de la tradición romance, y que los clásicos llegaban demasiado mediatizados por sus recreaciones o traducciones al vulgar. No resulta difícil imaginar a Alonso Pérez levantando las cejas ante aparentes errores como el de la "cautelosa Medea" que, según Montemayor, fue quien aguardaba en la isla de Itaca tejiendo y destejiendo la tela. Aunque creo haber dado razones en otro lugar para considerar que se trata de una metáfora de Penélope (pues Penélope tuvo el ingenio o la "cautela" que a Medea, en su desesperación, le faltó para recuperar a su esposo), la cita pudo hacer dudar de los conocimientos de Montemayor -y damos por bueno este ejemplo, elegido entre otros. En cualquier caso, Pérez quiso justificar en esa laguna de la novela de su antecesor la razón de ser de su secuela y no contento con los dardos que arrojó contra el inventor de la novela pastoril castellana, se vanaglorió de haber "hurtado" a latinos e italianos sin descanso, y curiosamente también, de introducir "stilo humil, llano, jocosos", junto, otras veces, "cosas de más cualidad". Es decir, se jactaba de volver a poner las cosas en su sitio: de nuevo rebajar el estilo, demasiado alambicado en Montemayor, excesivamente volcado como estaba en los meandros del melancólico sentir de sus estilizados pastores, y de recuperar el tono rústico, humilde y cómico, propio de la jerarquía de la rueda de Virgilio. En fin, que se trataba de darle la vuelta, como a una media, al invento de Montemayor. Y con ese espíritu empieza la novela, sobre todo al principio, que es cuando mejor se mantienen los propósitos de enmienda. Sobre una anécdota que quiere asentar su abolengo clásico en dos tramas cruzadas, los *Menaechmi* de Plauto y la fábula de Polifemo de Ovidio con algún rasgo homérico, va intercalando poemas que en principio tratan de invertir la idealización suprema del amor, para tratarlo como enojosa

enfermedad del alma. Las composiciones vuelven a ser de variada factura, y ambas artes, la castellana y la italiana, se mezclan como en el narrador portugués.⁶

El primer canto alterno en octavas entre Sireno y Silvano ya es una demostración de esta desidealización del amor, como llevando la réplica al canto amebico entre los mismos pastores con que se abre la primera *Diana*.

Quien gusta del manjar del dios Cupido
dé pasto a su apetito quando quiera

Y más adelante contesta Silvano, invirtiendo los términos:

Quien del manjar no gusta de Cupido
dél prive su apetito quando quiera

Unas coplas castellanas introducen la nota pastoril en el tono grosero que anunciaba el prólogo:

Vite estar los días pasados
merendando a gran plazer,
y yo con le tener
comía de mis cuydados,
d'espacio carnes agenas
estauas allí comiendo,
pero yo apriessa engullendo
estaba mis propias penas.
Aguas del río bebías
con sosiego y sin cuidado;
yo con él y apresurado,
bebía lágrimas mías.

Y así sigue. El soneto "Burléme con amor, amor conmigo", es anadiplosis que parece llevar la contraria a ese juego de simetrías inversas que es "Amador soy, mas nunca fui amado", soneto situado al comienzo a su vez de la *Diana* de Montemayor. De pronto, unas estancias petrarquescas tratan sobre la mudable y caótica Fortuna, tan presente en el lusitano, y tratada aquí como una excepción caótica al concepto platónico (en el *Timeo*) de la configuración esférica del alma y el universo. La idea que subyace a estos versos es la platónica de que Dios escogió la esfera, de todas las figuras, por ser la forma más perfecta y más semejante a sí misma. Puesta el alma en el centro del mundo, ha quedado troquelada en ella y en el fondo de los seres una forma y un movimiento circular. Cuán deudora es la mejor poesía mística española de este trasfondo filosófico, como ha demostrado largamente Morales Barrero⁷, y hay que advertir que está en esta composición poética en estancias petrarquistas (abCabC cdeeDff, muy semejante en su esquema a la égloga tercera de Sannazaro), conservando así solo su forma, pero despojada aquí de los lejanos ecos del poeta toscano que tan frecuentemente se mezclaban en el suave e impreciso bucolismo de Montemayor, para llenar ahora su contenido mediante la demostración figurada de la desvinculación de Fortuna con respecto a la armonía del universo:

En todo lo criado
se halla de contino
un solo movimiento, por pujante
que sea y es guardado
por un soplo camino,
siendo siempre uniforme y semejante:
no hay quien sea bastante,
y aun siendo no querría

⁶ Hay coplas castellanas, de arte real, de pie quebrado en doble sextilla, algún villancico, algún mote, algún romance, pero sobre todo abundan las octavas, los sonetos, estancias, tercetos encadenados y una composición polimétrica que es una auténtica cascada de 626 versos donde se mezclan sin demasiado orden ni concierto endecasílabos sueltos, estancias, y octavas.

⁷ Véase *La geometría mística del alma en la literatura española del Siglo de Oro*, Universidad Pontificia de Salamanca, 1975.

de aqúeste orden salirse,
ni menos eximirse
deste concierto por alguna via.
Tú sola eres Fortuna
qu'en ser sin algùn orden eres una.
Aquella prima sfera,
que mueve y no es movida
de otro cielo alguno que se mueva,
la cual con su carrera,
y su veloz corrida
a los cielos más bajos a sí lleva,
por un orden se prueba
sin solo errar un punto
llevarlos prestamente
y muy más velozmente
al cielo que'estuviere a ella más junto;
oh cierto desconcierto,
que'n solo ser sin orden eres cierto.

Se describe aquí la circularidad aplicada al movimiento de los cuatro elementos, a cada uno de los cuales le agrada el reposo de su propio círculo elemental: León Hebreo, en sus *Diálogos de amor*, fue uno de los grandes divulgadores de este rasgo fundamental de la cosmología del *Timeo* para explicar con detenimiento cómo buscan su sosiego cerca de aquellos otros que le son más análogos. Nótese cómo se cumplen estas teorías neoplatónicas en los versos de Alonso Pérez:

Entre los elementos
de opuestas cualidades,
el fuego, el aire, el agua, con la tierra,
aun en sus movimientos
no hacen novedades,
mas siempre guardan orden en su guerra;
ninguno dellos yerra:
la tierra en convertirse en agua, y ésta luego
en aire, y éste en fuego,
no pretendiendo de orden eximirse.
Tú sola eres sin tino,
sin orden, sin tenor, y sin camino.

Si Montemayor volcaba su atención en el tema amoroso en todos sus versos interpolados, vertidos en moldes italianos o castizos, sin mencionar el episodio más teórico, páginas arrancadas de Abravanel (cuando sus pastores discuten sobre la naturaleza del verdadero amor), Alonso Pérez desdeña la disquisición sobre el amor honesto y deshonesto para ahondar, gracias a un saber de poliantea, en las bases en las que se asienta el amor como fuerza enlazada al elemento cognoscitivo y trascendente. El verdadero amor está en el conocimiento y la visión divina. Cabría preguntarse si será otra forma indirecta de barrer a un lado las preocupaciones excesivamente mundanas acerca del amor que se barajan en la parte más teórica (y en prosa) de la obra de Montemayor. Quizá se está preparando el camino para una poesía trascendente, que se convertirá en mística. Al fin y al cabo, la lira se incluye en el contexto pastoril por vez primera en la novela de Montemayor, como ha señalado Juan Montero⁸, y tanto Fray Luis de León como San Juan vuelven la mirada al universo de la égloga en sus mejores composiciones en liras de apartamiento y de comunión con Dios. Guillermo Serés acaba de dedicar sabias páginas a la presencia de esta cosmogonía de base tetraelemental que llega al *Cántico espiritual* de San Juan de La Cruz, y que ha atravesado la Edad Media a través de los comentarios de Calcidio, Bernardo Silvestre y Guillermo de Colches, antes de revivir en el neoplatonismo renacentista⁹.

Intento de vuelta a lo divino corroborado en la siguiente composición en endecasílabo suelto (con

⁸ "La oda en la poesía española en el siglo XVI. (Ensayo de una trayectoria)", en *La Oda*, II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Sevilla-Córdoba, 16-21 de Noviembre de 1992), Grupo P.A.S.O., Universidad de Sevilla y Córdoba, 1993, pp. 215-247.

⁹ Agradezco a Guillermo Serés que me facilitara la lectura de su interesante artículo antes de que viera la luz: "¡Oh bosques y espesuras...: los cuatro elementos en el Cántico espiritual", en *Les quatre éléments dans les littératures espagnoles. XVI et XVII siècles*, ed. de Jean-Pierre Étienne, Klincksieck, París, 2001.

algún heptasílabo) puesta en boca de Parisiles: la fuente es ahora el *Génesis* bíblico.

Pasado aquel diluvio vengativo
que fue determinado desde l'alto
por la malicia del linaje humano,
la tierra de humedad quedó abastada,
con la cual el cabr del sol juntado
contrarios animales s'engendraron.

Y más adelante, precisamente en unos versos donde las cláusulas anafóricas "Por ti" aportan tan claros ecos garcilasianos (Eg.I, 99-104: "Por ti el silencio de la selva umbrosa, / por ti la esquividad y apartamiento / del solitario monte m'agradava") el paisaje adquiere un aspecto desértico e infértil, nota alegórica muy dosificada en el poeta toledano:

Por ti la tierra steril se volvía
el fruto acostumbrado denegando;
por ti la docta abeja lamentaba
su dulce obra perdida susurrando;
por ti la mansa oveja se veía
muy triste por el hijo que no hallaba;
por ti el pastor no osaba
salir de su cabaña,
que sabe cuánto daña
la fuerza poderosa de tu diente.

No es que carezca por completo de estancias dedicadas a cantar la Naturaleza en su estado más amable, como por ejemplo en:

Vos árboles umbrosos
Reparo deleitable
del importuno sol, cuando molesta.
Prados verdes, hermosos,
y tu agua deleznable¹⁰
que mide con murmurio esta floresta,
verde yedra inhiesta...

Son versos insertos en una composición poética polimétrica que a medida que avanza descubrimos destinada a la fábula de Apolo y Dafne, a la que se dedican más de 600 versos, entre endecasílabos sueltos, estancias, octavas, alternadas varias veces, sin demasiado orden. La transformación de Dafne está escrita en verso libre y posee cierta eficacia narrativa, quizás gracias al recuerdo del poeta toledano, aunque debe admitirse que resulta enteramente original:

Apenas puso fin al ruego Dafne
cuando un temblor pesado ocupó luego
los miembros delicados de su cuerpo.
Cinó corteza dum'l blanco pecho,
cresció el cabello d'oro en hoja verde
y en ramos largos los sus cortos brazos.
El pie que poco antes fue ligero,
fijo quedó en raíces inmóviles
(...)
Y así puesta la mano diestra al tronco
sintiendo que aún el pecho de su Dafne
debajo la corteza nueva tiembla,
abrazaba aquellos ramos blancos tiernos,
del modo que a los miembros abrazara.
Besando está aquel leño, y aun el leño
el tal acto desdeña cuanto puede.

Siguiendo la estela de Montemayor, dedica un espacio en su novela pastoril a un canto en trece liras que nada tienen, como en su antecesor, de bucólicas, aparte del contexto en que han sido insertas: la gracia de éstas es que recuperan ecos garcilasianos, como queriendo volver a las fuentes olvidadas

¹⁰ "Deleznable", significa "que se desliza".

por el lusitano: por eso el poema empieza con una larguísima prótasis condicional "Si mi tañer y canto" sostenida, como en la *Oda ad florem Gnidī*, a lo largo de varias estrofas, que empiezan anafóricamente "y si aquella elocuencia...", "y si estuviese ordenada..." para alcanzar un punto de inflexión en la negación "no aquel abatimiento" ("no pienses que cantando", reza la oda garcilasiana), y seguir su fraseología al final también: "Por mi tan solamente / tus loores, castidad, serían contadas." ("Por tí... ", encabezando varias estrofas y después también, "mas solamente aquella / fuerza de tu beldad sería cantada").

Llama la atención la preferencia por el paisaje atormentado que domina por completo en la composición en endecasílabos sueltos (con algún heptasílabo despistado) que empieza:

Oh mundo, mas no mundo si no inundo¹¹,
laguna de inmundicias y de cieno,
región llena d'espinas y de abrojos,
trabajo sin provecho, prado lleno
de fieras y serpientes: mar profundo
de lagrimas, miserias y de antojos,
piélago de tristezas y d'enojos,
verdadero dolor, falsa alegría
d'hombres qu'andan en rueda, choro y dança
falsa y vana speranza
d'aquel que sin razón en ti confía;
dulce ponzoña, miel de amarga spuma,
espatable desierto, gran morada
de fieras: campo ancho y pedregoso,
de cuyados arroyo caudaloso...

Es un paisaje alegórico que recuerda vagamente la apertura de la torturada Canción IV de Garcilaso, donde la aspereza también es el correlato objetivo de los padecimientos del enfermo de amor. Sin embargo, a medida que avanza la novela (Libro IV) aparecen composiciones poéticas donde se deshilvanan imágenes tópicas del petrarquismo.¹² En la última estrofa se da la repetición de cláusulas anafóricas con el epíteto quintaesenciado "dulce":

Hado dulce que a empresa generosa
al corazon levanta,
sellando en si quien l'hace ser ufano.
Oh sello dulce, oh tu dulce tormento,
milagro dulce, que verse no ha querido;

¹¹ "¡Oh, mundo inundo!, yo que fui mundano conjuro a tí, mundo, requiero a tí, mundo, luego a tí, mundo, y protesto contra tí, mundo, no tengas ya más parte en mí; pues yo no quiero ya nada de tí ni quiero más esperar en tí, pues sabes tú mi determinación, y es que *posui finem curis; spes et fortuna, valete valete*", rezan las últimas palabras del *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, de Antonio de Guevara. Y también en el *Reloj de Príncipes*, Libro III, capítulo XL, "Do el auctor prosigue su intento y habla muy profundamente contra los engaños del mundo", " ¡O, mundo inundo!, ¡cómo en breve espacio nos rescibes y nos despides!, ¡cómo nos allegas y nos desechas!, ¡cómo nos alegras y nos entristeces!, ¡cómo nos contentas y descontentas!, ¡cómo nos enalzas y nos humillas!, ¡cómo nos castigas y nos halagas! Finalmente digo que nos tienes tan embovescidos y con tus brevajos tan entossigados, que estamos sin tí contigo y, teniendo dentro de casa al ladrón, salimos defuera a hazer la pesquisa.", véase la edición de Emilio Blanco, Confres, ABL Editor, 1994, p. 904, donde se anota "A estas alturas, ya no puede sorprender la atribución de este texto en el *Oratorio*: "San Agustín, en sus Meditaciones, dice: ¡Oh, mundo, mundo [sic]! ¡Cómo en breve espacio nos rescibes y nos despides, nos allegas y nos desechas [sic], nos alegras y nos entristeces, nos ensalzas y nos humillas, nos halagas y nos acstigas! Finalmente, digo que estamos tan sin tí contigo, que, teniendo en casa al ladrón, salimos fuera a hacer la pesquisa" (p. 478: también está, sin atribución, en el *Aviso*, p. 190). Por otra parte, la sentencia que cierra el párrafo es de las predilectas de fray Antonio, como ya observó Asunción Rallo (*Menosprecio*, p. 127, n.16, quien también señala su presencia en el *Aviso* y en el *Oratorio*)."

¹² Como en "No tan rebelde de amor ni desdeñosa / pisó yerba con planta" donde aparece una imagen muy del *Canzoniere* "come'l candido pie' per l'erba fresca / i dolci passi onestamente move" (CLXV, 1-4). Otras cláusulas como "cabello d'oro fino no dio al viento" (puede haber el recuerdo inmediato garcilasiano (soneto XXIII) y de los versos del *Canzoniere* que inspiraron esa gradación en el movimiento del cabello, mecido por el aire, "que'l viento mueve, esparce y desordena": "Aura che quelle chiome bionde et cresse / cercondi et movi, et se' mossa da loro, / soavemente, et spargi quel dolce oro, / et poi 'l raccogli, e'n bei nodi rincrespe..." (CCXVII, 1-4) No falta la celeberrima comparación de la amada con lirios y rosas, "no hay en apartado liño o rosa", mezcla cromática que ya se da en Virgilio, *Eneida*, XII, 67-69 "mixta rubent ubi lilia multa / alba rosa" (Hernández de Velasco "O quando a grande copia de azucenas / se mezclan muchas coloradas rosas"), a su vez presente en Propertio (Lib. II, III, 10-12).

dulce llaga por quien de vake cuesta
tan dulce compañía.¹³

Por otra parte, el canto de Gorfórosto es traslación "en no despreciables octavas" según la lýtote con que Aualle-Arce se refiere a la traducción que es dicho poema, ligeramente amplificada y desordenada pero fiel del canto amoroso de Polifemo a Galatea en las *Metamorfosis* ovidianas: aquí la amada es Stela: "O mi Stela, mi bien, mi sola diosa", y su alabanza dará pie a otros versos anafóricos con la cláusula "más que", presentes, por supuesto en Ovidio, pero que también Garcilaso había convocado en breves versos de su Égloga I, aunque solo él emplea tan eficaces metáforas de frialdad y no correspondencia como "mármol" y "nieve", más adecuadas al contexto de reproches por la esquivez femenina, frente al Idilio XI de Teócrito y la Bucólica VII, que poseen la misma estructura anafórica, aunque su fin sea solo laudatorio¹⁴. Conviene retener este dato porque a partir de Alonso Pérez, y siempre con los ecos garcilasianos sobreentendidos, pasajes de esta suerte van a convertirse en lugar común, o por mejor decir, exigencia del género de la novela pastoril española¹⁵.

* * * * *

La *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo publicada en Valencia en 1564 vuelve a retomar la anécdota allí donde Montemayor la dejó, pero con una pluma mucho más fina que la de Alonso Pérez. Su elegancia se advierte ya en el prólogo al lector, donde evita de todo punto poner en tela de juicio la obra de Montemayor. Dedicaba buena parte de sus palabras preliminares a explicar cuáles han sido sus intenciones respecto a los poemas insertos en la novela, terreno en el que, como enseguida se advierte, deposita su más alta ambición literaria:

Procuré en este libro variedad de versos y de materias acomodando mi gusto a los ajenos, y como estos sean tan diversos, tendrámeme por excusado quien topare con algo que no le cuadre porque es imposible en todo satisfacer a todos. Puse aquí algunas rimas y versos de estilo nuevo y hasta ahora, que yo sepa, no usado en esta lengua. Las rimas hice a imitación de las que he leído en libros antiguos de poetas provenzales, y por eso les di este nombre. Los versos compuse a semejanza de los que en lengua francesa llaman heroicos, y así los llamé franceses. Diles la rima que por ahora me pareció mejor.

¹³ Cuyo más antiguo ejemplo quizá sea el esquema horaciano de la Oda (I, 22), en los últimos versos: Dulce ridentem Lalagen amabo, / Dulce loquentem..". Que reproducirá Petrarca en su *Canzoniere*: "Chi non sa como dolce ella suspira / È come dolce parla, e dolce ride" (CLIX); y en "Dolci ire, dolci sdegni e dolci paci, / Dolce mal, dolce affanno, e dolce peso, / Dolce parlare, e dolcemente inteso / Or di dolce ora, or pïen di dolce faci. (CCV, 1-4).

¹⁴ Finalmente, anexo a la novela y en imitación al apéndice poético que es amplificación a su vez de la trama clásica con fin trágico de Píramo y Tisbe en la novela de Montemayor, aparece una glosa a uno de los numerosos sonetos dedicados a la fábula de Museo sobre Hero y Leandro: tema de enorme fortuna entre los poetas españoles, no sólo por los 2.793 endecasílabos que le dedicó Boscán, sino también por el célebre soneto de Garcilaso, la glosa de Aldana y las numerosas reelaboraciones del mismo motivo por parte de poetas como Acuña, Cetina, Sá de Miranda, Montemayor, Coloma, Ramírez Pagán, Herrera, etc. Alonso Pérez se basa sin embargo en el soneto anónimo que apareció en el Cancionero General de 1557 (f. 400v.) y después en la Flor de enamorados (f. 64 v.): "Hero d'un alta torre do miraua". El médico salmantino, sin embargo, introduce una enmienda textual en su primer verso y justifica su amplificación en octavas por haberlo visto en una glosa "muy ruin": "Por ser este soneto, amigo lector, de historia tan agradable y trillada de todos; y también por haberle visto con una glosa muy muyn (dexa muchas que de secreto havra muy buenas) pone ésta, que aquí está. El soneto salva paz de su autor no me agrada aun que el sujeto es muy bueno. Por que dejadas otras cosas a parte el primer quartete no tiene sentencia, si se lee. "Hero de un ' alta torre do mirava", o havia de dezir, a Hero etc. Mudé la d. En l. Solamente por no parescer que le disfraçaua, que aunque no está muy bien, no estátan mal."

¹⁵ Rafael Osuna ha analizado el cauce que se abre a la abundancia natural desde el canto polifémico inserto en la *Diana* de Alonso Pérez, pasando por este primer bosque abundoso de la poesía española que aparece al inicio de la égloga representada en el *Pastor de Filida* de Gávez de Montalvo (muy deudor de la silva amoena que abre la *Arcadia sannazariana*), la presencia de esta fábula mitológica en la *Arcadia* de Lope y de ahí a sus comedias. El bucolismo irá ganando en riqueza y matiz variado hasta llegar a Balbuena, en cuya Egloga II aparece el canto de un tal Leucipo, que como el Coridón de Virgilio y el Polifemo ovidiano exhibirá sus pertenencias y alabará su propia belleza: "Ni soy de gesto tan mal formado, / si por dicha mi imagen no me miente, / que venga a ser por feo desamado". Aparece también la descripción de su zurron, "el único en España antes de Góngora, quien según Vilanova, lo tomó del *Orlando* de Ariosto (XVII, 32). Este texto de Balbuena parece ser, pues, el único eslabón intermedio.", en *Polifemo y el tema de la abundancia natural en Lope y su tiempo*, Kassel, Reichenberger, 1996, esp. p. 77.

Quien de ellos se contentare podrán probar la mano a hacer con ellos tercetos y otras rimas, que no dejarán de parecer muy bien.

En efecto, Gil Polo reparte los versos interpolados en su *Diana* entre las dos tradiciones que ya se barajaban en Montemayor, la tradicional (con quintillas, redondillas, una sextilla, un quinteto de arte mayor) y la corriente italianizante (con sonetos, una sextina, dos canciones petrarquistas y otra en tercetos). Pero donde rompe los moldes poéticos es en los cantos amebos, que es donde aparecen las rimas provenzales y los versos franceses, además de dos cantos altemos polimétricos.

Empecemos por las rimas provenzales: como muy bien explica el autor en el prólogo, en vez de seguir en ellas el modelo de Petrarca prefirió retroceder a los poetas provenzales, pues es allí donde tuvo origen la canción italiana, siguiendo un modelo arcaico de canción que, como explica Segura Covarsí, "la forma definitiva adoptada por Petrarca hizo olvidar". La novedad métrica más importante de este esquema estrófico, y como señala acertadamente López Estrada en su edición del texto, es el uso de pentasílabos como verso altemante con el endecasílabo, en vez de heptasílabos, combinación de rimas presente en la lírica provenzal.

Veamos un ejemplo:

Mientras el sol sus rayos muy atientes
con tal furia y rigor al mundo envía,
que de ninfas la casta compañía
por los sombríos mofa y por las fuentes
y la cigarra el canto replicando
se está quejando,
pastora, canta,
con gracia tanta
que, entemecido
de haberte oído,
el poderoso cielo, de su grado
fresco liquor envíe al seco prado. (pp. 103-108)

A Gil Polo debió complacerle este modelo de canción porque volvió a repetirlo hacia el final de su novela: "Cuando con mil colores divisado" en la que se da el mismo esquema ABBACcddeeFF (con su chiave, su sírma; y sus piedi de dos versos). La canción es una alabanza de la vida del campo frente a las miserias de la corte y en ella hay una bella integración de motivos paisajísticos, en una verdadera recreación de la Naturaleza viva, bullente, resonante: los ecos garcilasianos son aquí mucho más evidentes que en la canción en estancias petrarquistas de Montemayor, "Ojos, que ya no veis quien os miraba", antes comentada, porque Gil Polo guarda más el pie de la letra en sus referencias textuales al poeta toledano. Aparecen jirones como "al dulce murmurar de la corriente", recuerdo del "dulce murmurar deste ruido" (Égloga II, 13), o bien "Corrientes, aguas puras, cristalinas" con que da comienzo la segunda intervención de Alcida, idéntico en la Égloga I y puesto en boca de Nemoroso, con las célebres reverberaciones de "Chiare, fresche e dolci acque" (CXXXVI del *Canzoniere*). Más adelante, López Estrada señala cómo se filtra otro recuerdo de la Égloga II¹⁶: el que vive en apartamento no considera "...ni los aduladores / a quien la hambre del favor despierta..." (vv. 47-48), y en la cuarta intervención de Alcida: "no aspira aquí la gente a los estados, / ni hambrea las privanzas y mercedes". En el desprecio de las riquezas y las ambiciones que ocupa las últimas estrofas puede haber algún precedente de la poesía de Fray Luis de León: Bayo encuentra ecos en la estrofa final de la décima de la cárcel atribuida a Fray Luis, "Aquí la envidia y la mentira": "Dichoso el humilde estado / del sabio que se retira / de aqueste mundo malvado, / y con pobre mesa y casa, / en el campo deleitoso", demasiado vago quizá como precedente por ser lugar común¹⁷:

El pobre tan contento al campo viene
con lo que tiene,
como el que cuenta
sobrada renta;
y en vida escasa,

¹⁶ En su edición de Castalia, 1987, p. 107, n.37.

¹⁷ *Ibidem*, p. 108, nota 39.

alegre pasa,
 como el que en montes ha gruesas manadas,
 y ara de fértil campo mil jugadas

Pero valdría la pena volver la mirada a los versos inmediatamente precedentes, porque estos sí que junto a los que siguen, pudieron atraer la atención de Fray Luis para la elaboración de Odas como *Vida retirada*, o el comienzo *Del moderado y constante* a Felipe Ruiz ("¿Qué vale cuanto vee / do nace y do se pone el sol luciente, / lo que el Indo posee, / lo que nos da el Oriente / con todo lo que afana la vil gente?"):

No va por nuevo mundo y nuevos mares,
 el simple pastorcillo navegando;
 ni en apartadas Indias va contando
 de leguas y monedas mil millares.

Pero hay más concomitancias entre Fray Luis y Gil Polo, por distantes que puedan parecer. No creo del todo casualidad que el valenciano recupere más que sus antecesores la obra de Sannazaro en su continuación de la *Diana*, y que no solo vuelva al Sannazaro de la *Aradia*, sino también al de las *Piscatonias* y el *De Partu Virginis*. En ambas obras en verso la presencia del mar es insoslayable para el poeta napolitano, criado cerca de su orilla, y no podemos olvidar aquí que Gil Polo no sólo introduce en su prosa el mar proceloso de la novela bizantina, proporcionando así un paisaje novedoso para la novela pastoril (aunque archiconocido en los ejercicios escolares), el del mar mediterráneo violento, en plena tormenta, con sus altos y bajos, más cerca así del modelo heroico de la *Eneida* que de las *Bucólicas*. También introduce en la *Diana enamorada* una curiosa adaptación del género piscatorio al metro castellano, en quintillas:¹⁸ el recuerdo de las *Piscatonias* aquí se debe sobre todo al género de la égloga ambientada en el mar y parece que se restringe a la castellanización del nombre de los protagonistas de la Piscatoria II, Galatea y Lycon (en Galatea y Licio), porque la fuente concreta está en la Bucólica IX, 39-43 (o quizás directamente el Idilio XI de Teócrito), en la que Moeris recuerda el poema en que el Cíclope se lamenta de que Galatea juguetea a orillas del mar.

Ninfa hermosa, no te vea
 jugar con el mar horrendo
 y aunque más placer te sea,
 huye del mar, Galatea,
 como estás de Licio huyendo.

Deja agora de jugar
 que me es dolor importuno,
 no me hagas más penar,
 que en verte cerca del mar,
 tengo celos de Neptuno

Deja la seca ribera
 do está el [alga] infructuosa;
 guarda que no salga afuera
 alguna marina fiera
 enroscada y escamosa. (...)

Licio mucho más le hablara,
 y tenía más que hablalle,
 si ella no se lo estorbara,
 que con desdeñosa cara
 al triste dice que calle.

Volvió a sus juegos la fiera,
 y a sus llantos el pastor,
 y de la misma manera

¹⁸ En proceso parejo al de Montemayor y el *Canto de la Ninfa*, donde va a la zaga de bucolistas portugueses del círculo de Basto, que escriben sus églogas en quintillas dobles, como Bemardim Ribeiro y Cristovao Façao, deuda que Menéndez Pelayo ya recordó en sus *Orígenes de la novela* (magnífica y erudita introducción a la novela precervantina demasiado olvidada hoy) y que Montero ha concretado en su edición.

ella queda en la ribera
y él, en su mismo dolor.

En la traducción de Hernández de Velasco (1557) del *Parto de la Virgen* las palabras que se emplean para describir la escena de pesca en medio de una tempestad y su posterior remansamiento, recuerdan muy de cerca la *Oda a la vida retirada* de Fray Luis de León, quien como ha dicho algún editor es posible que no llegara a conocer el mar. Pero no podemos olvidar que cuando Sannazaro describe su amado Nápoles y su mar está recordando la descripción de Etruria situada al comienzo de la *Comedia delle ninfe Fiorentine*¹⁹. Las descripciones de la patria a veces son las más literarias y las menos realistas, como sucede al propio Montemayor cuando describe su amada Coimbra y recuerda la traducción de la Edad de Oro de Ovidio en la ampliación castellana de Bustamante. En cualquier caso, las fuentes del bucolismo de Fray Luis y Gil Polo, tan vinculadas a veces al mar, es muy posible que fueran comunes.²⁰

Muchos caminos se abrían hacia adelante con la *Diana*, esa variopinta capa de Arlequín, como dio en llamarla Maxime Chevalier, y parece que si bien la faceta introspectiva de su prosa, heredada en gran medida de la tradición lírica garcilasiana, pasó a ejercer su máxima influencia en la novela francesa, aquí en cambio fue su carácter de cancionerillo (de más difícil traducción y por tanto casi tan ignorado en Europa como la obra del resto de nuestros grandes poetas²¹), el que llamó poderosamente la atención para dar inspiración a nuevas formas de expresión poética.

¹⁹ Véase la Introducción de Scherillo a su edición de la *Arcadia* de Sannazaro, Torino, 1888.

²⁰ Y en Hernández de Velasco hay también una ampliada suma de caballeros en unas octavas dedicadas a su panegírico, que podrían haber inspirado el *Canto de Turia* - en loor de los poetas valencianos-, precedente a su vez del *Canto de Caliope* cervantino.

²¹ Pero no tan ignorado, sobre todo, curiosamente cuando la novela empieza a traducirse en Francia, poco después de su primera publicación en España, para influir (junto a Gil Polo, que no en balde se reedita añadido a la novela de Montemayor) en poetas como Desportes, autor desprestigiado por Malherbe, pero muy querido de las damas de la Académie du Palais y del Salón de la duquesa de Retz. También hay alguna muestra de la influencia de Garcilaso en obras como *La Pastorale amoureuse*, (País, 1569) de Belleforest Comingnois.