

***Pastores italianos en prosa castellana (1541):  
Sannazaro en el Libro de los amores de Viraldo y  
Florindo***

Luis Gómez Canseco  
Universidad de Huelva

La progresiva presencia de una cultura española en Italia desde mediados del siglo XV tuvo su núcleo geográfico más característico en el reino de Nápoles y algunos de sus síntomas literarios más importantes en la poesía de Garcilaso de la Vega, muerto en 1536, y en la impresión en 1513 de la anónima *Questión de amor*. Es el mismo Nápoles donde tienen su asiento Giovanni Pontano, Bernardino Rota, Luigi Tansillo, Antonio Minturno, Egidio de Viterbo o Iacopo Sannazaro y donde se gesta la versión definitiva de la bucólica renacentista. El recorrido del nuevo género pasó antes por Florencia, Siena y Ferrara y arrancó con las doce églogas que Petrarca escribió entre 1346 y 1352 y con el *Ninfale d'Ameto* de Boccaccio, a los que seguirían, entre otros textos, la traducción de las églogas virgilianas hecha por Bernardo Pulci en 1482<sup>1</sup>. Pero para la literatura hispánica del XVI, la obra que terminaría por adquirir mayor trascendencia fue la *Arcadia* de Sannazaro, cuyo proceso de difusión comenzó en 1496, con una primera estampación de 1504 y una edición canónica salida de las prensas de Aldo Manuzio en 1514. A la enorme impronta que Sannazaro dejó en la poesía de Garcilaso hay que añadir la temprana inserción en la *Questión de amor* de la *Égloga de Torino*, que remeda a la pastoril las acciones sentimentales de la novela. Aunque la égloga se desarrolla en versos de arte mayor y sus pastores hablan todavía en la lengua rústica consagrada por Juan del Encina, los ecos de la *Arcadia* pueden apreciarse en la descripción de la tumba de Violina o en la breve

---

<sup>1</sup> Cf. AA.VV., *Le genre pastoral en Europe du xve au xviiie siècle*, Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1980.

despedida que el pastor Torino le hace a su rabel, paralela al envío final de la *Arcadia*, donde Sincero-Sannazaro se despide de su zampoña<sup>2</sup>.

Para la tradición peninsular, existía otra forma de pastoral autóctona representada por Juan del Encina y Lucas Fernández, cuyo rasgos más característicos eran la cómica rusticidad y el uso del sayagués como artificio lingüístico, en correspondencia con el estilo humilde que la *rota Vergiliana* de Garlande asignó a la materia de pastores. En perfecta sincronía con Sannazaro, Encina publicó su *Cancionero* en 1496, donde se incluían la mayoría de las églogas y la *Traslación de las Bucólicas*; y por más que Fernando de Herrera se empeñara –no se olvide, en la segunda mitad del XVI– en condenar la “rustiqueza”, la “profunda inorancia” y la “vegez” de Encina<sup>3</sup>, en la primera mitad de la centuria muchos españoles no sintieron esa completa contradicción entre los pastores de Encina y los de Garcilaso. Al menos eso se deduce de la Égloga II de Garcilaso, de la *Qüestión de amor* o de la *Paráfrasis sobre el Cantar de cantares de Salomón* de Benito Arias Montano.

Sin embargo, la *Arcadia* de Sannazaro era algo distinto, y el mismo Garcilaso marcó una senda divergente en sus églogas I y III. La traslación de los casos sentimentales a un horizonte bucólico, la presencia de un *yo* suavemente autobiográfico, el trasfondo neoplatónico, los razonamientos amorosos, los ritos funerales o la écfrasis marcaron la invención de la nueva materia literaria. Los lectores españoles sólo pudieron acceder a la *Arcadia* a partir de 1547, cuando el racionero Blasco de Garay, el capitán Diego de Salazar y el canónigo Diego

---

<sup>2</sup> Cfr. Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, Milano: Mursia, 1998, pp. 238-241, en adelante *Arcadia*, y *Qüestión de amor*, ed. Carla Perugini, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1995, p. 103.

<sup>3</sup> Fernando de Herrera, *Obras de Garcilaso con anotaciones de Fernando de Herrera*, ed. facsímil Juan Montero, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999, pp. 508 y 507. Sobre la diferencia entre ambas soluciones literarias, al menos en los géneros poéticos, véase Jesús Gómez, “Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso”, *Dicenda*, 10 (1991-1992), pp. 111-121 y Jeremy Lawrance, “La tradición pastoril antes de 1530: imitación clásica e hibridación romancista en la *Traslación de las Bucólicas de Virgilio* de Juan del Encina”, en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998, pp. 101-121.

López de Ayala tradujeron el texto de Sannazaro<sup>4</sup>. Hasta entonces la pastoral italiana estuvo reservada a los lectores del original, con frecuencia damas y caballeros que habían hecho jornada en Italia. Algo podría intuirse en los poemas de Garcilaso, impresos junto con los de Boscán en 1543, o en la considerable difusión de la *Qüestión de amor*, cuyo interludio pastoril pudo influir sobre las obras de Feliciano de Silva que injieren escenas y personajes del ámbito bucólico, como el *Amadís de Grecia* (1530), la *Segunda Celestina* (1534) o las tres primeras partes del *Florisel de Niquea* (1532-1535). A partir de entonces, las digresiones pastoriles debieron considerarse una atractiva novedad para los lectores castellanos de ficción.

Es en ese marco, es decir, entre el Nápoles de Sannazaro y la *Qüestión*, las vías abiertas por Encina y las ensaladas genéricas de Silva, donde hay que situar la creación del *Libro en que se qüentan los amores de Viraldo y Florindo, aunque en diverso estilo*. La obra, conservada manuscrita, se compuso en 1541 y está dividida en dos partes: unos *Coloquios pastoriles*, que desarrollan una historia pastoril, y el *Libro en que se qüentan los amores de Laurina con Florindo*, donde se mezclan elementos de la *novella* italiana, la ficción sentimental y el mundo celestinesco. Los personajes de ambas partes son los mismos, aunque cambian de nombre e indumentaria según actúen como pastores o como caballeros. Se desconoce por completo el nombre del autor, aunque puede asegurarse, por los datos que ofrece la propia obra, que fue noble, soldado y culto, que leía en italiano y que estaba al tanto de novedades literarias, como la *Arcadia*, aunque también conocía a Boccaccio, Castiglione o algunos *novellieri*. También tenía más que mediana noticia de textos clásicos y bíblicos; y de la producción castellana había leído, como poco el *Siervo* de Rodríguez del Padrón, la *Qüestión de amor*, la *Cárcel* de San Pedro y algún otro tratado de amores, la *Celestina*, a Encina, a Silva, a los poetas de cancionero y, más que probablemente, a Garcilaso, antes incluso de que sus versos viesan la estampa. De hecho, ambos autores coinciden en una

---

<sup>4</sup> A esta traducción, siguieron, en la segunda mitad del siglo, las de Juan Sedeño, la del licenciado Viana y la de Jerónimo de Urrea. Cfr. Rogelio Reyes Cano, *La Arcadia de Sannazaro en España*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1973.

profunda devoción por Sannazaro, al que Garcilaso abrió las puertas para la poesía española y que el *Libro en que se quientan los amores de Viraldo y Florindo* introdujo para los géneros en prosa, seis años de que la primera traducción viera la luz y adelantándose en dieciocho años a la publicación de *La Diana* de Jorge de Montemayor. La autoridad de la *Arcadia* se deja sentir en la estructura, los temas y la materialidad textual del *Libro de los amores de Viraldo y Florindo*, sobre todo en los *Coloquios*, aunque también en la segunda parte.

La construcción general del *Libro* tiene su antecedente en la ficción pastoril de Sannazaro, no sólo por la mezcla de prosa y verso, por la inclinación al diálogo o los debates en torno al amor, sino también por la antítesis que se plantea entre dos casos sentimentales. Si Salicio y Nemoroso traslaban en la primera égloga garcilasiana los arquetipos amatorios *in morte* e *in vita* que la *Arcadia* había consagrado en las historias de Sincero y Carino, aquí es el pastor Viraldo quien ama y celebra a una Leandra muerta y el noble Florindo quien sufre el desamor de Laurina. La obra termina, como la *Questión de amor*, con un debate insoluble sobre el grado de desconsuelo de los protagonistas, que también vienen a retirarse a un mítico y arcádico valle de la Musas.

Del mismo modo que ideara Sannazaro, la narración viene envuelta en una suerte de autobiografía, en la que el *yo* actúa como garante de lo relatado. En la *Arcadia*, el autor declara expresamente su identificación con un personaje que se denomina *Sincero*, esto es, ‘el que no miente’: “Io non mi sento giamai da alcun di voi nominare *Sannazaro* (quatunque cognome a’ miei predecessori onorevole stato sia) che, ricordandomi da lei essere stato per adietro chiamato *Sincero*, non mi sia cagione di sospirare” (*Arcadia* VII, 27: 123). Hay que entender esta confesión como una invitación expresa a que los lectores traspongan la vida cortesana a los códigos pastoriles, basándose, como explica Ramón Mayo, “en la semejanza entre la historia del personaje y la del autor”<sup>5</sup>. El autor del *Libro de los amores de Viraldo y Florindo* también parece formar parte de la ficción, pues en el epílogo de la obra ese narrador se dice amigo del pastor Viraldo: “yo fui tan

---

<sup>5</sup> “La interpretación de las claves bucólicas en la poesía renacentista”, *Epos*, 7 (1991), p. 331.

aficionado a este cavallero, y lo soy” (*Libro*: 253)<sup>6</sup>. No sólo eso, en el capítulo XI de la segunda parte le desvela al criado Fidelo que él mismo es autor de la historia, que dice haber entregado a un amigo apodado El Próspero: “Aquello que otras vezes te e dicho que hize, que es una suma de lo que por mí a pasado, así de bien como de mal, está agora en poder de un cavallero amigo mío, que se llama El Próspero, a quien tú conoçes” (*Libro*: 243). Sobre esa base, se viene a concluir que, como en la *Arcadia*, la identidad de los pastores es fingida y que su discurso es sólo metáfora de otros amores cortesanos y presentados como reales, tal como se anuncia desde el mismo “Prólogo y argumento”: “...un cavallero mançebo, de noble sangre, llamado Viraldo, en el nonbre disfraçado” (*Libro*: 99). Estos pastores enamorados, a los que aún les queda un leve rastro del sayagués enciniano, ocupan su *otium* bucólico en los mismos ejercicios que los pastores sannazarescos: debaten en torno al amor, graban sus versos en los árboles, discursen en soledad, se encuentran con sus pastoras junto a las fuentes y se ejercitan, por muy paradójico que aquello le pareciera a Cervantes, en letras y lecturas.

En los *Coloquios* conviven, por otra parte, dos temas que proceden directamente de la *Arcadia*: la visión idealizada de la Naturaleza y la écfrasis. La Naturaleza, a diferencia de los códigos propiamente medievales, se presenta desde una perspectiva idílica y sentimental, que prescinde casi por completo de las abstracciones alegóricas. Hay tres elementos relacionados retóricamente entre sí que determinan la función de la Naturaleza en el texto: la prosopopeya, las comparaciones con elementos naturales y la identificación del paisaje con los sentimientos del pastor enamorado. Ya en el “Coloquio primero”, se encuentra un ejemplo de prosopopeya que remonta su modelo a la *Égloga* X de Virgilio, vv. 31-49, pero que más que probablemente tiene su modelo más próximo en el parlamento de Carino de la octava parte de la *Arcadia*: “O idii del cielo e de la terra...” (*Arcadia* VIII, 46-52: 137-138), que a su vez sirvió de referente al apóstrofe de Albanio en la *Égloga* II, vv. 602-649: “¡Oh dioses, si allá junto de

---

<sup>6</sup> Para las citas del texto, véase *Libro de los amores de Viraldo y Pinardo*, ed. Luis Gómez Canseco y Bernardo Perea, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003.

consuno...”. En el *Libro* adquiere el tono común de la bucólica renacentista: “¡Y vosotros, hondísimos ríos, clarificadas fuentes, altos peñascos, doleos, doleos de la desventura de vuestro pastor!...”(*Libro*, 108). Al mismo tiempo, el hambre de los lobos sirve de comparación a los cuidados que sufre el amante y la Naturaleza, como en Sannazaro, se convierte en marco sensible a sus sufrimientos o alegrías y le avisa con augurios o comparte el gozo por la aparición de la amada: “...los prados, en tiempo que suelen estar marchitos, an reverdeçido en ver que los paseas; las fuentes no pareçe sino que se ríen en tu presencia; las hermosas hayas y altos pinos se huelgan con el vetezico que a regozijalles viene”(Libro: 127). Este testimonio de amor tiene su continuación en una costumbre que los pastores de Sannazaro heredaron de los virgilianos, la de grabar versos en las cortezas de los árboles: “Y, entre otros muchos que por aí podrás ver, toma aquella corteza de laurel y hallarás unos versos que, sobre esta imaginación que e dicho que tengo, agora acabé de hazer” (*Libro*: 125)<sup>7</sup>.

La inscripción de textos en los árboles abre otra de las vías temáticas de la pastoral diseñada por Sannazaro, la de la écfrasis, entendida como la descripción de objetos artístico, tumbas y ritos funerarios. El napolitano se había detenido a detallar la galería pictórica de un templo, la aderezadísima tumba de Massilia o el vaso de Andrea Mantenga, mientras que el manuscrito de los *Coloquios* está presentado como un conjunto que conecta imágenes y palabra en el marco de la bucólica por medio de una relación ecfástica, que alcanza a las capitales miniadas y a los cuatro dibujos que iluminan los coloquios I, II, V y VI. Ya dentro del mismo texto se pinta puntualmente la cueva de Viraldo y sus representaciones simbólicas, así como la tumba de Leandra. La conciencia del recurso retórico se refleja en las palabras de Pinardo, que pide a su amigo que una las palabras y las imágenes: “comiënçame con tus palabras a satisfazer los oídos así como as hecho con tu cabaña a los ojos” (*Libro*: 134). La écfrasis no es sólo un recurso retórico, sino el síntoma de toda una postura estética propia de la primera pastoral renacentista. En realidad, esa pastoral se define por una falta de movimiento que, en

---

<sup>7</sup> Cfr. *Buc.* 5, 13-14 ó 10, 55-56 y *Arcadia* I, 103-105, p. 71, III, 59-62, p. 83 ó IV, 1, p. 91.

cierto modo, procede de la écfrasis y que organiza la narración por medio de viñetas fijas y retóricas, que responden, a su vez, a los sentimientos inalterables de los protagonistas. Ese inmovilismo termina convirtiéndose en un instrumento estético al servicio de la atemporalidad del mito arcádico.

Una de esas viñetas procedentes de la *Arcadia*, aunque con algunas raíces medievales, está en el encuentro con la pastora junto a un río. Sannazaro narra el encuentro de Ergasto con su amada en un río y la consecuente impresión de su imagen en el corazón: “Menando un giorno gli agni presso un fiume, | vidi un bel lume, in mezzo di quell’onde, | che con due bionde trecce allor mi strinse, | e mi dipense un volto in mezzo al core | che di colore avanza latte e rose; | poi si nascose in modo dentro all’alma, | che d’altra salma non mi agrava il peso. | Così fui preso” (*Arcadia* I, 61-67: 62). Por su parte, Pinardo también topa con Leandra en circunstancias similares: “Y ya que desde la cumbre de un montezillo la pudo ver, cerca de un peñasco que allí se hazía, vio estar una pastora sentada a la sombra de una enzina, junto a un arroyo de agua, lavándose las manos y, mirando bien en ella, conozióla por Leandra” (*Libro*: 137). Este motivo amoroso se une a otros que también tienen su origen en la pastoral italiana, como algunos propios de la caracterización amorosa. Aunque el grueso de las soluciones sentimentales del *Libro* procede de la filografía medieval, lo que de platonismo hay en él remonta sus orígenes a la *Arcadia*. Así ocurre con la conexión sentimental con la Naturaleza, su consideración como potencia creadora y autónoma, la espiritualización de la música, la exaltación de la vida contemplativa o, sobre todo, la unión entre el amor y la muerte, que desvela a pastores y lectores la precariedad del ensueño amoroso y que se manifiesta en los motivos funerarios<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> También debe atribuirse al ideario neoplatónico y, más exactamente, a la lectura de *El cortesano* de Castiglione la presencia de un motivo tan característico como la recepción en el amante de los espíritus enviados por la dama. La imagen se encuentra en el primer coloquio, donde Viraldo pretende mostrar sus entrañas, consumidas en los fuegos enviados por los ojos de Leandra, como muestra completa de su amor: “¡O qué bienaventurado sería, porque viese lo que el calor de sus fuegos derriten por el más secreto lugar de mis entrañas!” (*Libro*: 99). Tras las palabras del *Libro*, se apuntan las de Castiglione describiendo en el amante “lo influsso di quella bellezza, quando è presente, dona mirabil diletto all’amante e riscaldandogli il core risveglia e liquefà alcune virtù sopite e congelate nell’anima” (*Il libro del Cortegiano*, ed. G. Camazzi, Milano: 1987, p. 257).

Precisamente es en los coloquios quinto y sexto, cuando la muerte anuncia su entrada en la trama, donde más claramente se apuntan las lecturas de la *Arcadia*. El *Coloquio V* acaba con un parlamento que Viraldo dirige a su churumbela, el instrumento musical que le acompaña en las penas: “¡Ay, chirumbela mía, despertadora de mis tristezas, ya no las abivarás con los acentos de tus tonos! ¡Cata aquí el remate de mis cantares! ¡Llegado es ya el fin de tus sonos! ¡Ya no enojarás a Leandra con el son que yo tocare ni tú le imaginarás que sea conforme a los pesares que me deshazen los hígados!” (*Libro*: 147-148). Este apóstrofe remeda e imita el famoso texto que clausura la *Arcadia*, dirigido también “A la sampogna”: “Ecco che qui si compieno le tue fatiche, o rustica e boscareccia sampogna...” (*Arcadia*: 238-241)<sup>9</sup>. De hecho, el retiro que Viraldo hace en este quinto coloquio pastoril le deja “tan flaco y desemejado, que apenas le pudieron hallar para conozçelle, segund estava de demudado que solía” (*Libro*: 151); tal como queda Ergasto en la *Arcadia*: “solo col viso pallido e magro, con li rabuffati capelli e gli occhi lividi per lo soverchio piangere” (*Arcadia II*, 1: 64).

Los episodios que Sannazaro compuso en torno a las tumbas de Massilia y Androgeo dejaron su rastro en el sexto coloquio, donde se narra la muerte, exequias y memoria de la pastora Leandra. Para empezar, algunos de los avisos funestos de la naturaleza son similares en las dos obras. En el *Libro de los amores de Viraldo y Florindo* “unas nubes denegridas que en un punto escureçieron este valle tanto, que apenas, con los remolinos y ventisca, nos podíamos ver unos pastores a otros” (*Libro*: 158), y la misma oscuridad envuelve a a los pastores de Sannazaro a causa de la muerte de la amada: “Ovunque miro par che ‘l ciel si obtenebre, | ché quel mio sol che l’altro mondo allumina | é or cagion ch’io mai non mi distenebre” (*Arcadia XII*, 211-213: 233). También se repiten las comitivas funerarias y los lamentos de los pastores, desamparados unos por la pérdida de Androgeo (“O nobile padre e maestro di tutto il nostro stuolo, ove pari a te il troveremo? Sotto quale disciplina viviremo ormai securi? Certo io non so chi ne

---

<sup>9</sup> En la *Questión de amor*, el pastor Torino también se despide brevemente de su rabel: “Y vos mi çurrón, y vos mi rabel, | que soys el descanso que traygo comigo, | pues véis que me veo quedar sin abrigo, | razón es que quede sin vos y sin él” (ed. cit., p. 103).



fia per lo inanzi fidata guida nei dubosi casi... Chi ne darà piú ne le nostre adversità fidel consiglio?” [*Arcadia* V, 25-27: 100]), y otros por la de Leandra (“...puestos en una gran rueda, doze dellos que traían unas andas de palo de çiprés, las pusieron en el suelo y, levantando las cabeças, començaron a grandes bozes a dezir: ‘¡Ay, Leandra, Leandra, nuestra consejera, cómo se acabaron tus días y començó nuestro pesar! ¿Quién nos socorrerá en todas nuestras afrentas y trabajos? ¿A quién acudiremos, pues tú, Leandra, así nos as dexado?’” [*Libro*: 159]).

La construcción simbólica y la descripción de la tumba de la pastora muerta, aunque tenga su referente último en la *Égloga* X de Virgilio, sigue de cerca a Sannazaro, que detalla la tumba de Androgeo y los juegos funerarios en honor de Massilia en los capítulos V y XI. Incluso la plantación por parte de Viraldo de laureles, naranjos y un ciprés responde a una simbología ya recogida parcialmente en la *Arcadia*:

Ultimamente un albero bellissimo di arangio, e da me molto coltivato, mi pareo trovare tronco da le radici, con le frondi, i fiori e i frutti sparsi per terra. E dimandando io chi ciò fatto avesse, da alcune Ninfe che quivi piangevano mi era risposto, le inique Parche con le violente secure averlo tagliato. De la qual cosa dolendomi io forte, e dicendo sovra lo amato troncone: “Ove dunque mi riposerò io? sotto qual ombra omai canterò i miei versi?”, mi era da l’un de’ canti mostrato un nero funebre cipresso, senza altra risposta avere a le mie parole. (*Arcadia* XII, 7-8: 213)

...

Un lauro gli vid’io portar su gli umeri, | e dir: –Col bel sepolcro, o lauro, abbracciati. (*Arcadia* XII, 250-251: 234).

El laurel representa la eternidad de la amada muerta y la firmeza de su pastor, el ciprés simboliza la muerte y el naranjo se convierte en emblema del amor<sup>10</sup>, tal como ocurre en los *Coloquios*:

Y, acabado de hazer esto, de todas estas comarcas traxe laureles y naranjos con sus raíces y plantélos a la redonda del sepulcro; y junto a él hiqué aquel çiprés, donde puse aquella corteza con aquellas letras que dizen:

Leandra, que despreçió  
a Viraldo y sus serviçios,

---

<sup>10</sup> Respecto a la interpretación simbólica del naranjo, apunta Francesco Erspamer: “A proposito dell’arancio, recentemente è stato dimostrato che la pianta (e il frutto) era, nella cultura umanistica e rinascimentale, un riconoscibile emblema dell’amore” (“Introduzione”, en *Arcadia*, p. 16).

biva bive, aunque dexó  
solo el cuerpo que, sin viçios,  
tan solamente murió.

(*Libro*: 160)

En la *Arcadia*, los pastores construyen un altar donde se celebra la memoria de Androgeo: “De’quale un più che gli altri degno stava in mezzo del ballo, presso a l’alto sepolcro in uno altare novamente fatto di verdi erbe” (V, 21: 99). Viraldo renueva esa costumbre en estos *Coloquios* anónimos: “...e puesto por esta parte de la montaña y por esta otra del valle muchos harrayanes, de los cuales pienso, andando el tiempo, hazer que se cubra toda esta redonda ocho pasadas en torno del sepulcro para que, así de invierno como de verano, esté cubierto de verdura; y de las ramas dellos haré hazer en las quatro esquinas, quatro altares, en la parte de dentro, donde se puedan ofreçer las ofrendas” (*Libro*: 160). Incluso las ofrendas que hacen los pastores a la memoria de Leandra proceden de las que se hacen en el altar de Androgeo: “Dunque fresche corone | a la tua sacra tomba | e voti di bifolci ognor vedrai, | tal che in ogni stagione, | quasi nova colomba, | per boche de’ pastor volando andrai; | né verrà tempo mai | che’l tuo bel nome extingua, | mentre serpenti in dumi | saranno, e pesci in fiume. | Né sol vivrai ne la mia stanca lingua, | ma per pastor diversi | in mille altre sampogne e mille versi” (*Arcadia* V 53-65: 104) o en la sepulcro de Filis: “Onde con questo mio dir non incelebre, | s’io vivo, ancor farò fra questi rustici | la sepoltura tua famosa e celebre. | Et da’ monti toscani et da’ ligustici | verranno pastori ad venerar questo angulo | sol per cagion che alcuna volta fustici. | Et leggeran nel bel sasso quadrangulo | el titol che ad tutt’ore il cor m’infrigida, | per cui tanto dolor nel peto strngulo: | ‘Quella che ad Meliseo sí altera et rigida | si mostrò sempre, hor mansüeta et humile | si sta sepolta in questa pietra frigida’” (*Arcadia* XII 256-267: 234-235).

Las coplas reales que cierran el episodio y que Viraldo compone en memoria de Leandra imitan directamente la canción que Ergasto entona en el libro V de la *Arcadia* sobre la sepultura de Androgeo y que ya había reproducido Garcilaso en la estrofa final de la *Égloga* I. La solución en metro castellano tradicional avala la imitación directa de la bucólica renacentista italiana, aunque deja a las claras los resabios medievales y el carácter experimental del texto, que alcanza a adoptar los

temas, pero no logra una solución formal pareja a Sannazaro. Aun así, los tres primeros versos intentan traducir punto por punto el inicio de la canción italiana:

Alma beata e bella, che da' legami sciolta nuda salisti nei supernichiostri,	Alma de buena ventura, que nos dexaste por prenda el cuerpo en la sepultura,
--	--

(*Arcadia* V, 1-3: 102 | *Libro*: 162)

Las ofrendas pastoriles que se enumeran en la segunda estrofa: “Unos, versos te ofreçemos; | otros, ramos de laurel; | otros, paneles de miel; | otros, de lo que traemos | en çurrone o fardel” (*Libro*: 163), proceden simultáneamente y por el procedimiento de la imitación compuesta de la canción de Andrógeo (vv. 53-65) y de las celebraciones funerales de de Massilia en el libro XI de la *Arcadia*. Tanto la enumeración de las ofrendas como la disposición anafórica remiten a ambos textos:

E i fauni similmente con le inghirlandate corna, e carichi di silvestri duoni, quel che ciascun può portano: de' campi le spiche, degli arbosti i racemi con tutti i pampini, e di ogni albero maturi fruti. (*Arcadia* V, 31: 101)

Intomo a la quale i pastori ancora collocarono i grandi rami che in mano teneano, e chiamando tutti ad alta voce la divina anima, fero no similmente i loro doni: chi uno agnello, chi uno favo di mele, chi latte, chi vino, e molti vi offresono incenso con mirra e altre erbe odorifere. (*Arcadia* XI, 17: 196)

El imperativo del que Sannazaro hizo uso en el verso 5 para dirigirse al alma de Eragasto: “ti godi insieme accolta” se convierte en “¡Gózate, gózate!, pues” en el verso duodécimo de las coplas y referido al alma de Leandra, que, como la del pastor italiano, recibirá sacrificios renovados anualmente: “de ver nuestro sacrificio, | que cada año en este mes, | a la par deste ciprés, | se hará por tu servicio” (*Libro*: 163)<sup>11</sup>. Incluso la esperanza final del reencuentro con la amada en una vida futura, que propone el pastor Pinardo como consuelo a su amigo Viraldo, procede de los versos iniciales de la canción de Ergasto, precisamente los que rescribió Garcilaso con similar intención al final de su primera égloga: “...¿qué mejor atajo de trabajos quieres que éste, ni qué mejor remediador de todas desesperaçiones que saber que la sirves aquí en cuerpo y que la as de ver presto

---

<sup>11</sup> Cf. *Arcadia* V, 56-58: p. 104.

para siempre en alma donde, con la voluntad de Dios, gozarás de verla en aquellos prazeres eternos y en aquellos deleites inconprehensibles, donde prega a Dios que todos nos veamos libres de los trabajos que se padeçen con el sayal desta mortalidad que nos cubre?” (*Libro*: 164).

Pero no sólo son los *Coloquios pastoriles* los que tienen una influencia directa de Sannazaro, también la segunda parte de la obra, titulada *Libro en que se quientan los amores de Laurina con Florindo* recibieron su impacto, especialmente el del capítulo VII de la *Arcadia* y con la intención de caracterizar los amores del protagonista. En efecto, los amores de Florindo se inician en la infancia: “...suçedió que un niño de la propia çibdad, vençido de la estrañeza que en ella avía, la començó a amar de un amor tan entrañable y bien fundado, que bastó a poner razón en quien por defeto de la edad no la tenía en otras cosas” (*Libro*: 170). No otra cosa le había ocurrido a Sincero, que se enamoró a los ocho años: “...apena aveva otto anni forniti che le forze di amore a sentire incominciai, e de la vaghezza di una picciola fanciulla, ma bella e leggiadria piú che altra che vedere mi paresse giamai, e da alto sangue discesa, innamorato, con piú diligenza che ai puerili anni non si conviene questo mio desiderio teneva ocolto” (*Arcadia* VII, 9: 119)<sup>12</sup>. También en el capítulo VII de la *Arcadia* se encarecen los esfuerzos del protagonista por mantener el secreto de sus sentimientos, que sólo deja escapar suspiros:

...in sí fiera malinconia e dolore intrai che, ‘l consueto cibo e ‘l sonno perdendone, piú a ombra di morte che a uom vivo assomigliava. De la qual cosa molte volte da lei domandato qual fusse la cagione, altro che un sospiro ardentissimo in risposta non gli rendrea” (*Arcadia* VII, 11-12: 120).

Es exactamente lo mismo que le ocurre a Florindo, que “pasava sus congoxas con otra disimulación y cordura que de tan poca edad se esperaba. Mas, como algunas vezes le fatigavan más de lo que podía çufrir, dava puerta a las lágrimas que en alguna manera aliviaban su pena, que, como fuesen munchas y con muncha tristeza, no se pudo dexar de mirar en ello” (*Libro*: 170). Florindo, como el Sincero de la

---

<sup>12</sup> El amor en la infancia es común tanto a la *Vida nueva* de Dante, que ve por vez primera a Beatriz a los nueve años, como al *Amadís*, cuyo protagonista se enamora de Oriana a los doce.

prosa VII en la *Arcadia*, abandona su ciudad para evitar el sufrimiento amoroso, aunque luego se sienta desesperanzado por su ausencia, y a la vez ambos personajes comparten un sueño premonitorio<sup>13</sup>.

La solución final que encuentran Florindo –el Pinardo pastoril– y Viraldo –el Grisalte cortesano– es la misma que Sannazaro le da a Selvaggio en la *Arcadia*: el retiro en el *ocio atento*. Selvaggio, como consecuencia del despecho amoroso, decide iniciar su aprendizaje en la Academia napolitana y allí encuentra refugio en el conocimiento:

Amor, che mai dal cor mio non disgiungesi,  
mi fe' cercare un tempo strane fiumora,  
ove l'alma, pensando, ancor compungesi.  
E s'io passai per pruni, urtiche e dumora,  
le gambe il sanno; e se timor mi pusero  
crudi orsi, dure genti, aspre costumora!  
Al fin le dubbie sòrti mi rispusero:  
– Cerca l'alta cittade ove i Calcidici  
sopra 'l vecchio sepolcro si confusero. –  
Questo non intens'io; ma quei fatidici  
pastor mel fer poi chiaro e mel mostrarono,  
tal ch'io gli vidi nel mio ben veridici.  
Indi incantar la luna m'insegnarono,  
e ciò che in arte maga al tempo nobile  
Alfesibeo e Meri si vantaron.  
Né nasce erbetta sì silvestra ignobile,  
che 'n quelle dotte selve non conoscasi;  
e quale stella è fissa, e quale è mobile.  
Quivi la sera, poi che 'l ciel rinfoscasi,  
certa l'arte febea con la palladia,  
che non c'altri, ma Fauno a udir rimboscasi.  
Ma a guisa d'un bel sol fra tutti radia  
Caracciol, che 'n sonar sampogne o cetere  
non troverebbe il pari in tutta Arcadia.

(*Arcadia* X, 19-42: 182-184)

Por su parte, Florindo decide, “para descargarse de sus cuidados, ponerlos en el ejercicio de las letras en un valle donde se leen en aquella provincia las Artes

---

<sup>13</sup> Cfr. *Libro*: 214 y *Arcadia* VII, 16-17: pp. 120-121.

Liberales, esperando gastar aí su vida en contemplançiones y leturas sabrosas para sus males” (*Libro*: 225). Ese valle es el de las Musas, donde pastores y cortesanos convergen y donde Florindo se identifica como Pinardo y Viraldo como Grisalte. Ambos personajes coinciden a la hora de intentar paliar su calvario sentimental con el retiro y abren un debate insoluble sobre sus sufrimientos amatorios, paralelo, como se vio en principio, al de Sincero y Carino. El valle de las Musas se convierte así en *locus amoenus* y en *lacrimarum valle*, que ofrece el *studium* como vía de escape filosófico. Al mismo tiempo, la literatura deviene en sucedáneo y testimonio eterno del amor. A eso se refiere Selvaggio en los últimos versos de la décima égloga: “Beata terra che ‘l produsse a scrivere, | e i boschi, ai quai sì spesso è dato intendere | rime, a chi ‘l ciel non pòte il fin prescrivere!” (*Arcadia* X, 198-200: 192); y ésa es también la razón por la que el anónimo autor del *Libro* confiesa haber iniciado su composición:

Yo escreví estos versos o coplas, que Vuestra Merced verá aquí, por parecerme que, pues se avían hecho a propósito de cosas que se pasaron entre Viraldo y Leandra, era razón que Vuestra Merced las viese, y también porque yo fui tan aficionado a este cavallero, y lo soy, que deseo aya sienpre memoria de sus cosas. (*Libro*: 253)

Tras este breve cotejo, puede afirmarse que, por el momento, el *Libro en que se quientan los amores de Viraldo y Florindo* es el primer intento de adaptación de la *Arcadia* de Sannazaro en prosa castellana, que se adelanta en seis años a la traducción de 1547. Queda, por último, determinar cuáles pudieron ser las vías por las que el autor del *Libro* llegó al modelo italiano, y aquí entramos en el terreno de las conjeturas. Aun a sabiendas de que las referencias históricas incluidas en el *Libro de los amores de Laurina y Florindo* pueden no ser autobiográficas, la importancia que en él tienen los personajes italianos y el patente conocimiento de la campaña que Carlos I desarrolló en 1535 en las costas del norte de África indican la posibilidad de que el autor hubiera participado en estas campañas e hiciera jornada en Italia. Aún más, a lo largo del *Libro* pueden seguirse un buen rastro de textos que coinciden temática, formal e incluso literalmente con la obra de Garcilaso de la Vega, a pesar de que el manuscrito está

fechado en 1541 y el primer Garcilaso impreso no salió hasta 1543<sup>14</sup>. Este hecho pudiera favorecer la hipótesis no sólo de que el autor anónimo hubiera leído un Garcilaso manuscrito, sino la posibilidad de que se tratara de un personaje próximo al poeta toledano, que compartió con él la campaña africana y que afrontó el reto de adaptar en prosa los modelos y temas que el poeta había introducido en el verso castellano.

---

<sup>14</sup> Cfr. “Introducción”, en *Libro*, pp. 79-80.