

LA NOVELA PASTORIL

Carmen Parrilla
Universidade da Coruña

INTRODUCCIÓN

Con un concepto *sensu lato* de toda fórmula novelística emprendió Menéndez Pelayo el estudio de la novela pastoril en sus *Orígenes de la Novela*. Esta observación puede parecer una perogrullada, puesto que el estudio se contiene en un libro con tal título, y así no otra cosa habría de esperarse. Sin embargo, en lo que respecta a la adjetividad de la novela –y es a esto a lo que quiero y debo referirme–, Don Marcelino procedió con cierta flexibilidad, lo que no quiere decir, indefinición o postura ecléctica no comprometida, sino más bien, conciencia de la dimensión, del valor cualitativo y cuantitativo del bucolismo en la tradición literaria europea y de su inserción paulatina en la variedad narrativa del siglo XVI¹. La novela pastoril

¹ Si tomásemos un ejemplo extremo del concepto de novela que en ocasiones manifestó don Marcelino, y sin tener que invocar los conceptos de su tesis doctoral, podríamos acudir a la *Historia de las Ideas Estéticas*, I, p. 143, en donde en una relación de obras de la latinidad elementales para la transmisión del saber, menciona: «La extraña novela de Marciano Capela, *De Nuptiis Mercurii et Philologiae*». Sería injusto quedarse con esta difusa aplicación, por lo que más razonable es ilustrar con algo congruente con el tema de este trabajo, refiriendo la consideración que le merece *Menina e moça*

aparecía en un escenario literario muy variopinto, en una auténtica y exquisita olla podrida para los lectores quinientistas. Teniendo en cuenta ese escenario múltiple, MP enfoca el estudio de la novela pastoril como género producto de la invención renacentista, consecuencia de «la intención artística y deliberada de reproducir un cierto tipo de belleza antigua vista y admirada en los poetas griegos y latinos» (Menéndez Pelayo: 1943: II: 185). Con estas palabras está situando la producción literaria en un cauce estético y filosófico, sobre el fundamento del idealismo neoplatónico que se extiende con pujanza en la primera mitad del siglo XVI. La realidad entrevistada en las obras literarias dependientes de esta corriente filosófica se verá artificiosa, por depurada, como abstracción y evasión, aunque los rasgos constructivos sean comunes a otras formas novelescas: estructura episódica, brillantes descripciones, cuadros más o menos dramáticos, «discretas confidencias», esto es, aquellos discursos directos que se dirigen los personajes, discursos en los que aflora un dramático vivir centrado en el sentimiento amoroso.

La novela pastoril surge, pues, en España en la segunda mitad del siglo XVI, en los años en que las modernas teorías literarias –todavía incipientes las castizas– proclamaban que la mejor forma narrativa era el poema épico, una forma ambiciosa y camaleónica, y casi única forma que garantizaba una ficción verosímil. Más verosímil todavía de lo que los más finos preceptistas italianos comenzaban a admirar en las novelas bizantinas, rigurosas compañeras de la pastoril. Tengamos en cuenta que el poema épico era narrativa, pero en verso, que abarcaba un amplio plantel de héroes literarios, viejos y nuevos; estos últimos, los de más alto rango, fueron en la invención hispánica de esta forma literaria héroes de estirpe real². Don Marcelino conocía bien las poéticas del siglo XVI, a las que dedicó horas de lectura y estudio plasmadas en su *Historia de las ideas estéticas*. Bien sabía el ínfimo, el nulo lugar que la narrativa en prosa y verso pastoril –modalidad expresiva mixta– ocupaba o podía ocupar en la teoría literaria de las Poéticas de la

de Bernardim Ribeiro, de la que afirma que no es «el primer ensayo de novela pastoril, como generalmente se dice, sino una novela *sui generis* [...] en que el escenario es pastoril, aunque la mayor parte de las aventuras son caballerescas». (Menéndez Pelayo: 1943: II: 220).

² Representativos de ello son los poemas *La Carolea* de Jerónimo Sempere y *La Austriada* de Juan Rufo, obras recordadas por Cervantes en el escrutinio de la librería de Don Quijote.

época³. En ellas, la pastoral –en verso– iba a la cola de las explicaciones de las formas artísticas; y muy tardíamente se le concedió atención a las obras en verso y prosa, admitidas a la sombra de la autoridad de Boecio o de Marciano Capella⁴. Conviene observar que, a sabiendas del carácter advenedizo de la novela pastoral, MP en ningún momento enuncia aspecto alguno del grado *humilis* que le correspondería, según la antigua clasificación de la teoría elocutiva, pues tal apreciación estaba ya en desuso en las Retóricas y Poéticas del siglo XIX. Tampoco se consideraba en la Estética, en aras de otra concepción de lo sublime y de lo bello; la Estética, disciplina académica implantada en el siglo XIX y que MP hubo de cursar en Barcelona con su maestro Milá⁵. Creo que al soslayar el requisito o la marca de la teoría elocutiva medieval, Don Marcelino es consciente de la modernidad de la forma narrativa en prosa y verso, no sólo mixta por tal conjunción, sino también porque en la variedad de planos, asuntos y combinaciones métricas –de cambios de estilo, de mixtificación e hibridación– no podría ya reducirse a la rígida y antigua división que Jean de Garlande popularizó. Es un germen novelesco en la olla podrida del siglo, una forma literaria compleja cuya pertinencia, le guste o no, es ya indiscutible. Una forma novelesca que necesariamente exige un análisis de tipo comparativo, en continuo vaivén de idas y vueltas a las fuentes y a la tradición.

³ Véanse las conclusiones del trabajo de Francisco López Estrada (1974: 536-550). El libro de pastores representa «un neoclasicismo de escaso porte, de poca cuenta para ascender hasta la consideración de las Poéticas rigurosas» (543).

⁴ Así sucede en las poéticas de Trissino y de Minturno, mientras que en su comentario sobre la *Poética* de Aristóteles, Castelvetro justifica y clasifica la conjunción verso y prosa. Véase F. López Estrada, «La teoría literaria y los libros de pastores» (1974: 434-443).

⁵ Buen conocedor era don Marcelino de los nuevos rumbos de la instrucción retórica, como se desprende de su revisión de las doctrinas estéticas de los hombres del XVIII, en donde suscita de modo especial, y, en parte, censurable, la atención hacia Hugo Blair, cuya Retórica se vino utilizando en la Universidad española a lo largo del siglo XIX. Véase Menéndez Pelayo: 1940: III: 7-99 y 180-185. La antigua distinción de modos y usos en la oratoria se abrió paso en la Alta Edad Media hasta llegar a las primeras Poéticas medievales. En el siglo XII Jean de Garlande perfecciona la clasificación por medio de la tripartita *rota Virgiliti*, en la que las *Bucólicas* representaban el estilo humilde. No eluden algunos autores de libros de pastores la referencia al grado ínfimo de la materia, si bien se pone al servicio de la convención proemial del tópico de humildad. Así, Montemayor en *La Diana*, confiesa «el bajo estilo de la obra» (Montemayor: 1996: 3). Más concreto en el uso del recurso es Gil Polo en su *Diana enamorada*: «servicio de poca importancia», «miseria», con lo que espera el favor de su receptora, doña Jerónima de Castro y Bolea. (Gil Polo: 1987: 76-77).

El predominio de la actividad de MP como historiador y crítico literario está en la raíz de esta amplia reflexión sobre la novela pastoril, fracción del panorama de los orígenes de la forma novelística peninsular, en el que don Marcelino se empeñó estimulado por el imperativo académico formulado ya en la «Advertencia preliminar» de la *Historia de las ideas estéticas*, que fue concebida como una especie de propedéutica a la historia de la literatura española⁶. En esta faceta histórico-crítica de su actividad, conviene considerar de entrada –analizando nosotros, a la vez, su propio acercamiento histórico-crítico– la actitud analítica pero también valorativa, lo que hoy puede extrañar al lector moderno, acostumbrado a una aparente objetividad de la voz de quien orienta y aventura a su lector en un capítulo de la historiografía literaria. Las valoraciones de Menéndez Pelayo se manifiestan en expresiones agudas y muy personales que no ocultan, que son el vehículo de su propia estética realista sobre la narrativa del momento, proyectada inevitablemente sobre esta invención literaria pastoril de la segunda mitad del XVI. Pero también estos juicios dan cuenta de un factor vocacional en su inclinación natural y artística, si tomamos sus propias palabras en la citada Advertencia, señalando valientemente su propio método: «la exposición tiene que tomar forzosamente carácter más animado y crítico, y resolverse, al fin, en ideas propias» (6). Este es un proceder bastante común en el lenguaje crítico del tiempo vital de don Marcelino, y se comprueba en diversas manifestaciones entresacadas de historias de la literatura del tiempo de Menéndez Pelayo, tal y como se pronuncia Fitzmaurice-Kelly en trabajo, prologado precisamente

⁶ «Es al mismo tiempo esta obra una como introducción general a la historia de la literatura española, que es obligación mía escribir para uso de mis discípulos» (1940: I: 4). Salen al paso continuamente observaciones de esta índole en su epistolario. Así, en 1882 –siete años después de haber ganado la cátedra– abunda en esta idea en carta a Miguel Ángel Caro: «siempre me bulle en la cabeza el pensamiento de comenzar a trabajar seria y detenidamente en la historia de la literatura española. A ello estoy obligado en cierta manera por mi puesto oficial de catedrático. La historia de las ideas estéticas, que quizá habrá visto usted anunciada en las cubiertas de los Heterodoxos, va a ser la introducción natural a la historia de la literatura. Primero el examen de las teorías, luego el de los hechos». No oculta que una historia de la literatura habrá de ser «empresa de muchos años», cuyo resultado habría de ser un «libro conciso y nutrido, en el que domine el espíritu estético sobre el histórico, sin faltar rigor científico»; un trabajo «de general lectura». No se trata de una declaración reservada; Menéndez Pelayo deja ver en esta ocasión, y en otras, las instancias y sugerencias de quienes urgían al nuevo catedrático la tarea de historiar la literatura española. (Menéndez Pelayo: 1982: V: 415-417).

por don Marcelino, al tiempo de estudiar la novela pastoril: «Montemor no logra evitar la insipidez del *genre*» (1901: 282). Otro, ejemplo es el de Ticknor, en su juicio sobre el *Desengaño de celos* de López de Enciso: «sus ficciones, generalmente fundadas en ninfas y pastoras del Tajo, son de lo más confuso e insustancial que puede darse»; «absurdo plan», o cuando declara sobre *Los pastores de Iberia* de Bernardo de la Vega: «obra indigesta» (1854: 282).

MP disemina apreciaciones personales que no siempre van seguidas de una justificación inmediata. Así, destierra con el silencio a un autor, Antonio de Lofrasso, aplicándole un ostracismo del que tardaría en salir este autor de *Los diez libros de Fortuna de Amor*: «Del argumento de la obra no se hable, porque realmente no existe». (1943: II: 313). Sobre *La Diana* de Montemayor: «a mi juicio el defecto capital de la *Diana* es el abuso del sentimentalismo y de las lágrimas, la falta de virilidad poética, el tono afeminado y enervante de la narración». (1943: II: 278)⁷. A propósito de la historia de Selvagia, dice: «La de Ismenia empieza con una extravagante y monstruosa escena de amor entre dos mujeres que velan juntas en el templo de Minerva, y aunque todo ello se resuelve en una mera burla, el efecto es desagradable y recuerda los peores extravíos del arte pagano y del moderno decadente» (273). La novela pastoril es, pues, severamente enjuiciada: «forma novelística que es la insulsez misma [...] la mayor parte de esas llamadas novelas son realmente centones de versos líricos, buenos o malos [...]». Como remate, expresaba: «la fábula era lo de menos» (342). Esta aseveración habría que entenderla como un crimen de lesa poética, sobre todo, si Don Marcelino está utilizando «fábula» en el sentido aristotélico que enfatizará el Pinciano cuando ya la novela pastoril esté en pleno declive⁸.

Naturalmente que sería muy simplista pensar que estos ejemplos invalidan el claro, ordenado y bien documentado estudio sobre la novela pastoril que llevó a cabo don Marcelino, pero creo que deben recordarse, no

⁷ Otros juicios vierte don Marcelino en torno a la efusión lacrimógena que cautivó a escritores y críticos franceses del siglo XVIII. Refiriéndose al *Essai sur la pastorale* del caballero Florian: «¡Qué fáciles tenían las lágrimas los filántropos del siglo XVIII, aunque de las de Florián hay que desconfiar algo, puesto que sabemos por las memorias de su tiempo que se entretenía en dar de palos a sus queridas. El falso sentimentalismo oculta a veces mucha dureza y sequedad de corazón». (284-285).

⁸ Véanse los juicios entresacados de la *Philosophia antiqua poetica* en Menéndez Pelayo: 1940: II: capítulo 10.

sólo porque son notas personales y toma de posición que un maestro –que todo maestro– puede permitirse en el largo y ancho discurso de su fecundidad investigadora, sino para ver su congruencia con el dictamen final de MP sobre el grupo pastoril en esa especie de coda agrídulce con que concluye su trabajo. Como bien se sabe, toma como respaldo de la conclusión el complejo juicio de un Cervantes creador y crítico, al que interpreta como cultivador de un bucolismo evasivo y de ocasión en *La Galatea*. Sin embargo, no parece que Cervantes haya dicho nunca la última palabra sobre la poética pastoril, de acuerdo con la locuacidad y la ambivalencia de sus portavoces y con la reiterada intención de recrear la polarización de la historia y el mito o la Vida y la Literatura, como tan agudamente ha expuesto Avalu-Arce (1974). Sin embargo, MP prescinde de los juicios benévolos del escrutinio de la librería de don Quijote y se sirve de la aparente censura del canino Berganza oyente de novelas pastoriles, aquellas «que la dama de mi amo leía», lo que toma como crítica «punzante y despiadada» *ad peddem litterae*. Esto garantiza, a su juicio, el coeficiente estético que él mismo aplica a la novela pastoril; es su postura, y debemos aceptarla, siempre que no disociemos este juicio personal con otro elemento de juicio más objetivo, como es el sentimiento estético que nunca faltó a Don Marcelino. Entendiendo este término «sentimiento», como tecnicismo propio de la disciplina de la Estética.

Otra cuestión previa a modo de advertencia se refiere a la estrategia, al modo vinculante y coordinante que ha de seguir el lector de esta sección sobre la novela pastoril en los *Orígenes de la Novela*. Quedaríamos faltos de la propia visión del maestro si hubiéramos de limitarnos hoy, pero también en el ayer de la primera veintena del siglo XX, a leer el panorama de MP sobre la novela pastoril sin el conocimiento de otro tipo de trabajos en los que el crítico traza el entramado del ideario y la estética que fundamentan en buena medida tal creación literaria. Esto es indispensable, al menos, por dos razones. La primera está determinada por el carácter del método de trabajo en general de don Marcelino en todos los campos: «enemigo de las enciclopedias cerradas» (Carballo Picazo: 1957: 207). La segunda razón porque, en ocasiones, este panorama sobre la novela pastoril quedaría desprovisto de otros fundamentos teóricos y críticos aportados por MP en otros lugares, y que están prácticamente ausentes en el análisis. Es indispensable el manejo de algunos datos complementarios dispersos en la obra total de don Marcelino. Crucial es, en este sentido, el ejemplo que voy a poner pues corresponde a la historia del pensamiento amoroso que, al fin, desemboca en la novela pastoril, aunque no de manera homogénea. En la *Historia de las Ideas Estéticas* (1940: I: 430-442), la influencia de Ausias

March sirve como guía para elaborar el fondo filosófico –no homogéneo, indudablemente– pero sobre el que se trazará el pensamiento amoroso con sus matices y sus contrastes en las tres *Dianas*. Por tanto, conviene acudir para proveer bien la lectura del análisis de la pastoril en Don Marcelino a la larga nota –modestamente expresada como «sucinta noticia»– que nos brinda sobre las obras doctrinales de índole escolástica de los siglos XIV-XV, obras psicologistas y naturalistas en torno a los afectos, toda esa tratadística que hoy aceptamos, como respaldo teórico de la ficción sentimental⁹. En el discurso histórico-crítico de MP este eslabón medieval de la tratadística, aducido solamente como excursus y, ciertamente, preterido por el crítico santanderino a causa de sus características medievalizantes, es antecedente cronológico del pensamiento moderno que le interesa, y que le lleva a la sublimación de lo que llama el *neo-platonismo italo-hispano*, uniendo un poco forzosamente acaso obras con diferente impronta original. Para enlazar en este punto el rumbo de don Marcelino, conviene ir en la propia *Historia de las Ideas Estéticas*, II, capítulo 6, a las páginas sobre la *philographia*, indispensables como guía, como trasfondo temático del análisis de la novela pastoril y de la articulación sutil y compleja del tema amoroso. Allí hallaremos cumplida información sobre Leon Hebreo y Castiglione, con alusión a Bembo también. Las traducciones de estas dos obras *Il cortigiano* (la de Boscán, 1534, pero 1539) e *I asolani* (1555) son anteriores a la primera novela pastoril (Jorge de Montemayor, *La Diana*, Valencia, Joan Mey, 1558-1559). El influjo de la obra de Hebreo, todavía en lengua italiana, es indudable ya en esos años. Conviene por todo ello atender en esas páginas a la observación de MP sobre la expansión «de estos libros italianos que difundían hasta en el vulgo y entre las mujeres los principios de la filosofía del amor» (1940: II: 50). Si tomo este ejemplo es, precisamente, porque en el análisis del período primero de la serie pastoril: la *Diana* y sus continuaciones, está prácticamente ausente la referencia a las fuentes y la proyección y adaptación de este contenido doctrinal, lo que podría resultar una visión parcial de don Marcelino sobre las obras más representativas del género.

El estudio de la novela pastoril en una perspectiva histórico-crítica se divide en dos partes claramente diferenciadas: el recorrido por la tradición –clásica grecolatina, mayoritariamente, e italiana–, que ha hecho posible el

⁹ Una de las obras citadas, el *Tratado del amor*, que todavía atribuye, no sin alguna duda, a Alfonso de Madrigal, el Tostado, se encuentra en los fondos de su propia biblioteca (Ms. M-1000B). Don Marcelino informa de su adquisición.

género, y el análisis más o menos pormenorizado –en alguna ocasión, se trata de una mera noticia erudita– de ocho novelas, siete escritas en la Península Ibérica y una probablemente en Cerdeña, publicadas todas ellas en la segunda mitad del siglo XVI. El plan previsto por Menéndez Pelayo, pero truncado fatalmente, era un estudio del grupo en su totalidad. Lo que dejó Don Marcelino comprende una parte muy exigua, aunque sí representativa del *corpus* hoy aceptado. Al detenerse antes de *La Galatea*, pero prometiendo una continuación, debemos admitir que, por mucho que MP haya anticipado su juicio sobre la novela pastoril, evidentemente carecemos de un criterio cabal y total al no llegar a abarcar la revisión de todo el género. Con todo, en la formulación del proyecto ya se barruntaba una postura flexible en la fijación de sus límites, en su alusión a ciertos epígonos, a aquellas obras dependientes de la línea evolutiva del todo género y que, a su juicio, serían «imitación rezagada».

Hoy conocemos un corpus de la novela pastoril, un conjunto básico para la investigación, que, como todo corpus, reúne obras afines en su articulación temática y argumentativa y en su funcionalidad, con rasgos constitutivos que denotan una poética, al menos, implícita¹⁰. Comienza con *La Diana* de Jorge de Montemayor (1558 o 1559) y concluye con la obra póstuma de Gonzalo de Saavedra, *Los pastores del Betis* (1633). Es un tiempo considerable, casi un siglo, en que estos libros de entretenimiento se mantienen en el panorama literario. Cien años después el corpus se ha ensanchado por la inclusión moderada de obras entendidas, unas como tanteos; otras, como epígonos, así como el hallazgo de alguna obra desconocida. En este tiempo el grupo genérico recibe otra denominación generalmente aceptada en nuestros días, una afortunada etiqueta que se debe a Francisco López Estrada, quien propuso la denominación «libros de pastores», basándose en una referencia de Lope de Vega en su obra *Las Fortunas de Diana*¹¹. No es esta la ocasión para revisar exhaustivamente la

¹⁰ Véase López Estrada, Huerta Calvo, Infantes de Miguel: 1984.

¹¹ Las razones para imponer esta afortunada etiqueta se hallan en la citada *Bibliografía de los libros de pastores en la literatura española* (1984: 18-19). Lope de Vega precisa a Marcia Leonarda la sustanciosa realidad de la vida pastoril en dos de sus novelas. En *Las Fortunas de Diana*: «Entonces sacó Filis de su zurrón lo que vuestra merced habrá oído que suelen traer en los libros de pastores; y esforzándose Diana a comer, a su ruego, fortificó la flaqueza con templanza, y sintió el desmayado cuerpo algún alivio». En *La prudente venganza*: «Ya se llegaba la hora del comer y ponían las mesas –para que sepa vuestra merced que no es esta novela libro de pastores, sino que han de comer y cenar todas las veces que se ofreciere ocasión–» (Lope de Vega: 1968: 46 y 112).

relación oficial de los libros de pastores, pero sí destacar el carácter precursor de algunas obras que son eslabón entre los relatos sentimentales y los de pastores, como señala López Estrada (1949) a propósito de la obra del portugués Antonio de Villegas, *Ausencia y soledad de amor*, probablemente escrita antes de 1551, e incluida en una miscelánea que se publica en Medina del Campo en 1565. Ahora es necesario incluir en el género pastoril el anónimo *Libro en que se quientan los amores de Viraldo y Florindo* obra compuesta en 1541 en el reino de Nápoles, dieciocho años antes de la salida de *La Diana* (Gómez Canseco: 2005)¹².

LA TRADICIÓN

El marco introductorio al estudio comprende una cuarta parte de la extensión total que Don Marcelino dedicó a su trabajo. En esta sección expone con claridad un amplio panorama que tiene como fondo la unidad europea desde las raíces clásicas, facilitando a quien lee la posibilidad de sentirse en un «presente intemporal» (Robert Curtius: 1976: 33) al hacer discurrir en sucesión más o menos trabada los eslabones de la tradición literaria. Todo el trabajo, en sus diferentes secciones, denota un método de tipo comparatista, un análisis en continuo vaivén de idas y vueltas a la tradición europea.

El carácter idealizante y libresco, aunque aparentemente ingenuo¹³, de la influencia de la tradición grecolatina preside la sección dedicada a la proyección remota pero firme del bucolismo clásico; en la consideración de la preeminencia de Teócrito y de sus discípulos, no duda en ensanchar el modelo pastoril con el concurso de otro género de obras del escritor siciliano. Así, mimos y poemas de tipo palaciego configuran el ámbito de la variada tradición bucólica que define con amplitud: «Teócrito es ante todo el inventor, el padre de todas las maneras de la égloga, no solamente la de pastores de bueyes y cabras, sino la de segadores, la de pescadores, la de caminantes» (Menéndez Pelayo: 1943: II: 189). En Teócrito vio

¹² Hay edición de esta obra por Luis Gómez Canseco y Bernardo Perea, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003.

¹³ Así, declara: «Quien no conozca el desarrollo anterior de la literatura griega, y no se fije mucho en el sabio y elegante artificio de la dicción, puede creer a veces que lee a un poeta primitivo» (Menéndez Pelayo: 1943: II: 188).

Menéndez Pelayo los elementos compositivos temáticos y estructurales que se proyectarían después en la narrativa bucólica, fundamentalmente el paisaje, el coloquio de tema amoroso, los rasgos dramáticos. En esta consideración de la antigua bucólica se echa en falta referencias y datos precisos de cómo pudo ser conocida la obra de Teócrito por los hombres del siglo XVI, en qué lengua pudo hacerse notar su influencia, desde qué ámbitos pudo proyectarse en los primeros escritores de novela pastoril el influjo de la tradición helenística representada por Teócrito y sus seguidores. No vio necesario en este punto Don Marcelino asegurar tales datos, a pesar de que indagaciones sobre los rumbos del helenismo en España, en la primera mitad del siglo XVI, se encuentran en el material que hubo de manejar para su *Historia de los heterodoxos* así como en su *Biblioteca de Traductores*. Así, en distintos lugares de sus trabajos MP ofrece noticias sustanciosas de la labor de Francisco de Vergara, catedrático de griego en Alcalá desde 1521 hasta 1541, quien hubo de facilitar a sus alumnos lecturas fragmentarias de autores griegos, algunas veces socorridas con las traducciones latinas más seguras para la enseñanza de la lengua griega¹⁴. La parquedad de las referencias eruditas parece omisión calculada, por una consideración de la influencia de Teócrito como lejano e indirecto precedente del bucolismo de la novela pastoril¹⁵.

En la consideración de Virgilio como imitador de Teócrito, MP sitúa al poeta mantuano en un lugar secundario en el cultivo de la bucólica, señalando que las nociones de Virgilio sobre el escenario natural y campestre distan de las de Teócrito, no sólo por estar ambas enraizadas en contextos geográficos y culturales distintos. Según MP, el bucolismo de Virgilio se caracteriza más cumplidamente en las *Geórgicas* «al modo romano [...] No era el poeta de las muelles canciones pastoriles, sino de la ruda y áspera labor de los agricultores del antiguo Lacio» (190). En Virgilio el bucolismo

¹⁴ De la precariedad de textos profanos en lengua griega en la Universidad de Alcalá, da cuenta Marcel Bataillon, citando precisamente entre otros testimonios, el caso de Francisco de Vergara, que edita a su costa una pequeña crestomatía en las prensas de Miguel Eguía. (Bataillon: 1966: 159).

¹⁵ Además de las investigaciones de Bataillon sobre el escenario de la tradición helenística en la peninsular, debe contarse con el documentado trabajo de José López Rueda, (1973). López Estrada abordó esta cuestión en su estudio *Los libros de pastores en la literatura española* (1974: 59-60), precisando la aparición en varios puntos de Europa de la literatura de idilios en lengua griega y en lengua latina en los últimos años del siglo XV, pero circunscrita al ámbito reducido de los humanistas eruditos en su actividad académica.

está mitigado por su caracterización formal en temas alejados de lo propiamente pastoril, al reproducir situaciones anecdóticas de su propio círculo social. Este procedimiento lo verá reflejado don Marcelino en el cultivo de la bucólica de autores medievales como Dante, Petrarca y Boccaccio, quienes, en general, disfrazan la sátira personal y política con el modo alegórico que les brinda el género bucólico que adoptan como corteza de sus invenciones, como «imitación externa de las formas de Virgilio» (198). No olvida señalar una vía similar y la capacidad del disfraz poético pastoril en las coplas satíricas cancioneriles castellanas, como las *Coplas de Mingo Revulgo*, en donde señala el alcance de sátira política que cumple la función pastoril. Como en otras ocasiones, hay que seguir aquí el pensamiento de Don Marcelino por otros derroteros, pero afines, de su historización literaria, recurriendo a la *Antología de poetas líricos castellanos*, en las jugosas páginas que dedica a esta sátira pastoril poética, «esta Bucólica» (p. 297), que interesó a Hernando del Pulgar, lo que prueba que el patrón clásico bucólico, al amparo de la alegoría política –procedimiento típicamente virgiliano– estaba arraigando en la península en el siglo XV.

Con todo, no se extiende MP sobre la línea continua de un bucolismo de cuño escolar, aunque lo enuncie: «el hilo de la tradición clásica [...] en rigor no se interrumpió nunca en Occidente [...] las églogas de Virgilio continuaban siendo leídas en las escuelas» (198). La transmisión virgiliana de las *Bucólicas* tuvo una línea continua de difusión escolar por la técnica de la *enarratio*, a lo que se suma la modalidad traductora así como la edición con comentarios¹⁶. No hay duda de los eruditos y vastos conocimientos de MP sobre tal materia, que se acredita en el material acopiado en un instrumento como su *Bibliografía Hispano-Latina Clásica* o como, cuando en este análisis no olvida señalar el concurso de Calpurnio y Nemesiano, como modelos de los bucólicos italianos y españoles del siglo XVI, pues todo ello da cuenta de un uso preferentemente didáctico de los *auctores* que, no obstante, no limitó la libertad expresiva, como acredita la presencia de las traducciones y adaptaciones casi todas comentadas o de fragmentos con glosas explicativas¹⁷. Por ello, sorprende la parquedad de

¹⁶ Véase sobre esto, Lawrance (1999). Informa de la utilización de la *Egloga Theoduli* (siglo X) entre los textos de enseñanza primaria del latín en el ámbito salmantino, adjuntando las noticias de la impresión de esta obra en prensas zamoranas y vallisoletanas. Eugenia Fosalba (2002) considera el dato como sugerencia no del todo demostrada.

¹⁷ López Estrada en *Los libros de pastores*, «Las *Bucólicas* y los comentarios oídos en las aulas, el conocimiento de las elegantes églogas latinas, a medida que el estudiante iba

datos, la rapidez con que MP despacha el concurso de Juan del Encina como traductor de las *Bucólicas* de Virgilio; no parece ver al poeta como un elemento en la cadena transmisora, limitándose a señalar su influencia en las obras dramáticas de primera hora. Una mayor atención a Encina se halla en la *Antología*, III, en donde, aun cuando valora que la adaptación de Virgilio se haga en verso: «coplas de arte menor muy anacrónicas ciertamente», sin embargo no enlaza este trabajo, probablemente pionero en Castilla, con otros posteriores¹⁸. Se maneja hoy día una bibliografía muy abundante sobre el peso de Virgilio en la pastoral peninsular, pero conviene apuntar que un buen caudal de datos se hallan recogidos en la *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*¹⁹.

Un interesante excursus justifica la supuesta laguna de la tradición bucólica en los siglos medievales²⁰, con la defensa de lo que llama lirismo bucólico de «carácter más realista». Con ello acude MP al lenguaje y las imágenes rústicas de la poesía de tipo tradicional, subrayando su carácter autóctono, como fondo lírico y precedente de la poesía artística poético-musical recogida en los cancioneros medievales. Éstas para Don Marcelino inequívocas «letras vulgares», preferentemente de la tradición galaico-portuguesa, prestarían incluso tema, modalidades, léxico y recursos a los trovadores. En este excursus en pro de un «fondo popular preexistente» que inspiraría las «cantigas de amigo y de ledino», no olvida referencias a las modernas tesis decimonónicas que debatían la originalidad de su carácter culto o popular, el fenómeno transmisor

dominando esta lengua, y la moda de las églogas garcilasescas, resultaban tentadores cauces genéricos que podían desembocar en el intento de escribir uno de estos libros pastoriles» (1974: 544-545). Aunque Aurora Egido (1985: 51) indica que, ante el empuje de Garcilaso, que se impone como modelo, «el campo de las traducciones queda yermo [...] hasta la década de 1570-1580 no se ofrece un panorama rico en traducciones de las *Bucólicas*».

¹⁸ La opinión personal de don Marcelino sobre Encina se trasluce más cumplidamente en la *Antología*: su obra poética es una «vasta selva» (1940: III: 243); su ingenio desigual (247) «no llegó nunca a las alturas de la gran poesía» (250); y, siguiendo a Valdés: «escribió demasiado» (249), lo que, afortunadamente no impidió que diese a conocer su *Arte de poesía*.

¹⁹ Entresaco, Marcial J. Bayo (1959), M. Morreale (1989). Es conveniente la lectura de las páginas dedicadas al análisis temático de las *Bucólicas* en Francisco López Estrada, (1974: 57-121). Juan Carlos Temprano (1975). Vicente Cristóbal (2002) y Francisco Javier Escobar Borrego (2002).

²⁰ MP apoya la ausencia en la autoridad de Fernando de Herrera.

y la integración literaria en los trabajos de Diez y de Jeanroy²¹. Sin embargo, don Marcelino, apostando en este momento por el credo romántico alemán de la superioridad natural sobre la artística, no tiene empacho en declarar:

Todo parece darnos la certidumbre de que nos hallamos en presencia de verdaderas *letras* vulgares, que los trovadores y los juglares explotaban como un fondo lírico anterior a todos ellos, acomodándolas a diversos sonos (1943: II: 192).

Como en otras ocasiones, en el propio excurso, aminora la postura, al tratar de la materia de los grandes *cancioneiros* portugueses:

No sostendré que sea realmente indígena todo lo que con trazas de popular se nos presenta en los dos *Cancioneros* de Roma (193).

En su atención a estas formas poéticas peninsulares, ensancha el «lirismo bucólico» al apuntar el cultivo de temas de tipo marítimo que podrían insertarse en la tradición de las églogas piscatorias de Teócrito. Es muy breve el espacio dedicado a esta materia en la sección del discurso sobre la tradición clásica; el tema había sido objeto de mayor dedicación en la *Antología de poetas líricos castellanos*, I en donde recordaba el influjo del «primitivo fondo lírico» sobre buena parte de la poesía áurea, cuando la transformación artística hizo que las poesías «populares» corriesen paralelas a producciones de cuño clásico de temática parecida, en distancia más o menos directa del bucolismo clásico. En los *Orígenes de la Novela* destaca en este excurso el entusiasmo por la creación autóctona, en tono fervoroso con el que se subraya que la «novela pastoril, con ser género tan artificioso, debe a este primitivo fondo poético más de lo que comúnmente se cree» (197).

Se prosigue el acceso a la novela pastoril española, recuperando la vía de la influencia clásica latina con la consideración de un par de obras de Boccaccio en vulgar, que MP denomina «novelas pastoriles», ajenas al modelo bucólico de Teócrito y sus seguidores, pero capaces de dar forma narrativa en verso a argumentos amorosos afines a la tradición ovi-

²¹ Aproximado al concepto actual de *performance* en los estudios actuales sobre los orígenes de la lírica.

diana (*Ninfale Fiesolano*) o construir en el *prosimetrum* un relato de episodios del mundo cinegético y pastoril, con el que en modo alegórico se supera la sensualidad, trascendiendo a realidades morales (*Ninfal de Ameto*). MP no descuida precisar el influjo que esta obra tuvo sobre lectores refinados, incluyendo el elogio del marqués de Santillana en su *Prohemio e Carta*, por razón del aspecto formal del verso, o los comentarios de Fernando de Herrera. Para don Marcelino: «todavía nuestros poetas del siglo XVI leían y estudiaban el *Ameto*» (204). Con todo, aunque Boccaccio señala con estas obras una continuidad con la tradición clásica, no es para MP el modelo que informa el origen y los rumbos de la novela pastoril.

LA ARCADIA DE JACOPPO SANNAZARO

Es muy amplio el espacio que concede a *La Arcadia* de Sannazaro, distribuido muy desigualmente, pues se detiene principalmente en el análisis de esta obra, suministrando con pormenor los datos relativos a su composición, más bien a las fechas de impresión –502, sin permiso del autor, y 1504, corregida y completada–, relacionados con el evidente influjo de la tradición virgiliana, lo que atestigua con las referencias precisas y bien documentadas de la difusión de las *Bucólicas* en los 20 últimos años del siglo XV. Ahora ha podido precisarse la fecha de composición –antes de 1480–, así como algunas circunstancias de su éxito e influencia posterior en la sociedad española afincada en Nápoles²². En su análisis MP incorpora los trabajos más modernos sobre la obra –los de Torraca y de Scherillo, ambos de 1888–, a la vez que disemina en su discurso algunas apreciaciones sobre el influjo del napolitano en la literatura española de

²² Véase, Antonio Gargano (2002), con acopio de datos sobre los primeros años del escritor e informaciones renovadas sobre la existencia de un bucolismo vulgar previo a Sannazaro. La crítica sobre la obra de Sannazaro es inmensa; sólo remitiré a trabajos relacionados con su influjo en España. Para las circunstancias que rodean en Nápoles el éxito de la obra, véase Mía L. Gerhardt, (1950: 105-107). Entre los numerosos trabajos sobre Sannazaro y, por el evidente interés sobre su influencia en España, es todavía irremplazable el trabajo de Rogelio Reyes Cano, *La Arcadia de Sannazaro en España* (1973), muy nutrido en informaciones sobre el círculo cultural del escritor y sobre la acogida que tuvo en España su obra latina, pero, sobre todo porque se centra en la traducción al castellano de la *Arcadia* en 1547.

la primera mitad del siglo XVI²³. MP declara con cierta prevención la influencia sobre Garcilaso, procurando que no se entienda la huella de Sannazaro sobre el toledano como una imitación servil; pero no oculta el uso que de Sannazaro hace en la *Égloga II*. En este sentido, vale la pena recordar la apología de MP:

Garci Laso, que hacía elegantísimos versos latinos, y que por ellos mereció alto elogio del Bembo, no necesitaba del intermedio de Sannazaro ni de nadie para apropiarse las bellezas de los bucólicos antiguos; pero es cierto que algunas veces, cediendo a la fascinación que todas las cosas de Italia ejercían sobre los españoles del Renacimiento, se valió de los centones ya hechos, y entretejió en sus poesías imágenes, conceptos y versos enteros de la *Arcadia* y aun versificó trozos no breves de su prosa. (1943: II, p. 215)²⁴.

La influencia de Sannazaro sobre la novela pastoril europea se enuncia de modo general, destacando la designación antonomástica que sobrevivió en el título de ciertas obras²⁵, sin llegar a precisar qué elementos compositivos, salvo algunos aspectos de la versificación, pudieron proyectarse en las escritas en la Península Ibérica que, como señala, influyen a su vez en las europeas²⁶. Con todo, esta actitud deja ver la novedad del napolitano: «la *Arcadia* fue la primera obra de prosador no toscano que alcanzase en toda Italia reputación clásica» (210), a la vez que sitúa a Sannazaro como un hito en la transmisión de la tradición bucólica grecolatina, no dejando de consignar que el proceso de adaptación, camino de la narrativa pastoril es prueba de la aplicación

²³ En su investigación sobre la literatura pastoril, López Estrada (1974: 135-137) amplía la información de MP, al dar cuenta detallada de la polémica surgida en Italia a propósito de la monografía de Francesco Torraca y de la edición y estudio de Michele Scherillo, con lo que se puede comprobar el estado de la crítica en torno a la obra de Sannazaro en los años precedentes al trabajo de don Marcelino.

²⁴ Rafael Lapesa (1985: 93) indica el peso de la influencia de Sannazaro sobre el poeta toledano. En general, la bibliografía sobre Garcilaso abunda sobre este asunto.

²⁵ En España, *La Arcadia* de Lope de Vega y la *Fingida Arcadia* de Tirso de Molina. En Inglaterra, *The Arcade*, de Sidney.

²⁶ Matiza la influencia en lo que respecta a Italia, en donde la bucólica es más dramática que narrativa. Con posterioridad a MP, algunos estudiosos defienden la originalidad de la novela pastoril respecto a *La Arcadia*. Así, Michele Ricciardelli (1966).

de la *imitatio* renacentista²⁷. Porque de la obra de Sannazaro, MP pone de manifiesto las razones de su éxito como la combinación de un caudal de material literario procedente de la tradición bucólica grecolatina y su aplicación en un relato que contenía alusiones al mundo contemporáneo del autor y de su círculo, resultando de ello una interesante amalgama constructiva al gusto de sus lectores, pero inferior a la organización novelesca de los modelos bucólicos que había proporcionado Boccaccio²⁸.

La carencia de información sobre la influencia directa o no de los elementos compositivos de la obra de Sannazaro se compensa con la noticia prolija de la traducción de *La Arcadia* realizada en 1547 y dedicada al padre del secretario Antonio Pérez, no sólo en lo tocante a sus tres traductores –Diego López de Toledo, Diego de Salazar y Blasco de Garay–, sino en la peculiaridad versificatoria, apartada de la métrica del napolitano, con comentarios negativos sobre tal proceder, ya que prácticamente toda la poesía allí contenida se había trasladado en versos de arte menor:

Los versos son todos de arte menor, excepto un breve trozo traducido en endecasílabos con la rima en medio. La mala elección del metro deslustra enteramente el carácter clásico de la poesía original, que apenas puede reconocerse en aquellas coplas triviales y pedestres (214).

Como en otras ocasiones, la urgencia con que parece despachar el molde métrico adoptado puede ocultar a un lector profano el concepto de don Marcelino sobre la simultánea difusión de corrientes poéticas en el siglo XVI. Por obvio que esto parezca remito, con todo, a *Historia de las Ideas Estéticas*, II, en donde al tratar de las poéticas de los siglos XVI y XVII, deja constancia de la coexistencia pacífica de los cultivadores de las dos tendencias, quienes adoptaron generalmente una postura ecléctica, al

²⁷ Sobre la *imitatio* se extendió don Marcelino en otros lugares, por ejemplo, en la *Historia de las Ideas Estéticas*, II, en donde acredita el valor de la emulación, al ocuparse de los comentarios del Brocense a la poesía de Garcilaso.

²⁸ Ahora se destaca como deuda del napolitano y anterior a la aparición de *La Diana*, el ya citado *Libro de los amores de Viraldo y Florindo*, «primer intento de adaptación de la *Arcadia* de Sannazaro en prosa castellana», por la mezcla de prosa y verso, la inclusión de diálogos y debates en torno al amor, y la presentación antitética de los casos de amor. Véase para ello el trabajo de Luis Gómez Canseco (2005).

componer tanto en el verso italianizante como en el cancioneril y tradicional. Es una práctica respaldada, en parte, por la teoría de los primeros autores de Poéticas en el siglo XVI, Sánchez de Lima, Mondragón, Díaz Rengifo y Luis Alonso de Carvallo. La noticia sobre otras dos traducciones –de Juan Sedeño y de Jerónimo de Urrea– completa la información sobre la traslación de Sannazaro en la lengua castellana. Lamentablemente don Marcelino no se detuvo a comentar los efectos posibles de las traducciones sobre los autores de novelas pastoriles, acaso no familiarizados todos ellos con la lengua italiana, por lo que no se posee ningún concepto de MP sobre esta materia²⁹.

Sobre la actividad y, a la vez, dificultad técnica de la traducción de obras del italiano en la primera mitad del XVI, parte el valioso trabajo de Reyes Cano (1973) sobre la versión de *La Arcadia*, en donde el estudio de la traducción de 1547 se acompaña de información sobre otras tres traducciones inéditas que corrieron manuscritas, la del Licenciado Viana, la de Juan y la de Jerónimo Ximénez de Urrea. El estudio de Reyes Cano dio buena cuenta de esta difusión de la obra de Sannazaro en la Península, aporta datos sobre el círculo cultural de los autores, principalmente sobre la actividad de Blasco de Garay y se ocupa de cuestiones léxicas y sintácticas. Sobre todo, confirma y completa el parecer de don Marcelino en cuanto a la versificación, producto de un «hibridismo estético y lingüístico» (Reyes Cano: 1973: 96), que se enmarca en la tradición bucólica anterior a la aparición de las primeras novelas pastoriles y, por tanto, manifiesta el cultivo de la lírica tradicional a lo largo de todo el siglo XVI, no tanto contrapuesta como emparejada con la corriente poética clásica e italianizante.

CAMINO HACIA LA NOVELA PASTORIL

La creación poética de Garcilaso y la autoridad de Fernando de Herrera encabezan la influencia de la égloga lírica y dramática en el análisis de don

²⁹ En este sentido es interesante la intervención de López Estrada (1974: 145-146), partidario de que el italiano era conocido en grado suficiente al menos para la minoría que había residido en Italia, y aporta la noticia de la existencia de un ejemplar de *La Arcadia* (Milán, 1509) en la biblioteca de Hernando Colón. Al tiempo, comenta la referencia de Blasco de Garay, uno de los traductores, sobre el supuesto conocimiento que los lectores ya tendrían de la obra de Sannazaro, lo que parece dar cuenta de una, al menos, discreta difusión.

Marcelino, pero aun con tan digno respaldo, MP pasa casi como por ascuas sobre este punto, pues disuelve y reduce la presencia de la forma culta de la égloga en la creación de la novela pastoril, al declarar que los rasgos señalados por Herrera, apenas se cumplen en el género y, aunque MP señala el cultivo de la égloga lírico-dramática durante «más de una centuria», expone su juicio peyorativo, en consonancia con el utilizado en más de una ocasión para la novela pastoril: «no puede menos de deplorarse aquella moda y convención literaria que por tanto tiempo encadenó a tan excelentes poetas al cultivo de un género artificial y amanerado, en que rara vez podían explayarse libremente la imaginación y el sentimiento» (1943: II: 217). Añadiendo, en lo que respecta a la novela un juicio acaso tampoco benévolo: «La pastoral lírica por una parte, y por otra la égloga dramática de tono y sabor más indígena (hasta frisar a veces en grosero realismo), que tantos cultivadores tuvo desde Juan del Encina hasta Lope de Rueda, no podían menos de trascender al campo de la novela» (217). No se ocupa en este punto don Marcelino de considerar el aporte métrico de las églogas en su aspecto más formal, cuando en el análisis de las novelas pastoriles va a disertar ampliamente sobre la versificación. (217). La incorporación de églogas lírico-dramáticas en algunas novelas pastoriles es dato que explica la funcionalidad multigenérica de la antigua composición, como declaran los estudiosos³⁰.

Unas pocas líneas dedica don Marcelino a un asunto que después ha ocupado la atención de tantos investigadores, al constatar la presencia de elementos pastoriles en formas novelescas anteriores a la novela pastoril, como se produce en los libros de caballerías y en la tradición celestinesca, lo que conceptúa como un tímido tanteo que aparece únicamente de forma episódica, por lo que no llegaría a alterar la unidad artística de la obra en cuestión. Sin embargo, apunta la impertinencia, como desliza, al tratar de la intervención bucólica de Feliciano de Silva en su *Amadís de Grecia* y en el *Florisel de Niquea*, así como en la *Segunda Celestina*³¹. En la sección de los

³⁰ Con todo, nuestros cancioneros y cartapacios del siglo XVI contienen testimonios de la ejercitación en la métrica introducida por Boscán y Garcilaso en intentos lírico-narrativos que dan cuenta de la virtualidad de la égloga a mediados del siglo XVI y su influjo en la novela pastoril. Véase para ello la poco conocida de Juan de Tovar en *Cancionero de poesías varias*. *Manuscrito N° 617 de la Biblioteca Real de Madrid*, (1986). Ahora, Juan Montero (2002) así como el indispensable trabajo de Eugenia Fosalba (2002).

³¹ Reputa como «dudosa gloria» en general, por «grotesco e inoportuno», el procedimiento de Feliciano de Silva y juzga «estrambótica» la intercalación de un episodio pastoril en la *Segunda Celestina*.

«Libros de caballerías indígenas» en los *Orígenes de la Novela*, vierte parecidos juicios negativos sobre Silva, poniendo en duda su autoría del *Amadís de Grecia*, con prudencia que señala el rigor del historiador, y que resuelve escrupulosamente en la sección de Adiciones y Rectificaciones³², mientras que, al tratar del *Florisel de Niquea*, no ahorra en el comentario el concurso de la ironía cervantina en *El Quijote*, sobre la vena poética de Feliciano de Silva, convertido como ha declarado en nuestros días Fernando Arrabal en «el chivo expiatorio mejor apuntillado que ha dado la historia de nuestra brillante literatura»³³.

En los trabajos posteriores a don Marcelino es obligada la referencia a las páginas de Avalle Arce (1975: 33-55) principalmente, donde analiza elementos característicos de algunos pasajes de las obras de las obras de Feliciano de Silva, en donde aunque el elemento pastoril «está un poco informe, esquematizado» (42), será fuente en ocasiones de otros elementos precursores pastoriles que aparecen en la variedad narrativa de la novela bizantina en fusión con los elementos caballerescos³⁴. López Estrada ha revisado el procedimiento integrador de lo pastoril como elemento disperso en un plantel de obras, entre las que se encuentra la del portugués Ribeiro, en la que fundamentalmente coincide con el criterio de Don Marcelino en la apreciación del ingrediente pastoril. Otros investigadores tienen contribuciones indispensables, como Sydney Cravens y Consolación Baranda, centradas en la labor de Silva, con argumentaciones interesantes que conforman muy acertadamente el análisis lite-

³² Sin pronunciarse, sujetándose al dictamen de Pascual de Gayangos. Véase Menéndez Pelayo: 1943: I: 410. En II: 632: «Tengo que rectificar lo que dije del *Amadís de Grecia*, fiándome de un ejemplar incompleto. Esta obra es indisputablemente de Feliciano de Silva, de 1549 (segunda de las existentes en la Biblioteca Nacional), que describo a continuación por no estar incluida en el índice de Gayangos».

³³ Véase su Prólogo a la edición de Consolación Baranda de Feliciano de Silva (1988: 9). Con todo, Don Marcelino no descuidó señalar la posible impronta de Feliciano de Silva en alguna comedia del Siglo de Oro, al tiempo que recoge noticias, no comprobadas por su parte, de la influencia de Silva en algunas obras de Shakespeare. Hoy día, en la línea de los defensores de Feliciano de Silva, véase Daniel Eisenberg (1992).

³⁴ Muy gráficamente expresa Avalle Arce el sentido de la incorporación de asuntos bucólicos por la constitución del tipo pastor en obras diversas: «Después de Silva los pastores siguen su errabundo viaje en busca de una forma que los cobije. Están en la misma situación que la novela de estos años, que anda a la deriva, sin acertar con el material o la forma que la cristalice». (42).

rario de las obras que contienen en ciernes un germen de la novela pastoril³⁵. Son abundantes los trabajos en este campo³⁶.

LA NOVELA DE BERNARDIM RIBEIRO

MP dedica una amplia sección a la obra de Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*, así intitulada en la edición de Ferrara, 1554 y con el título de *Saudades* en Evora, 1557-58, «novela *sui generis*, llena de subjetivismo romántico, en que el escenario es pastoril, aunque la mayor parte de las aventuras son caballerescas» (220). Aparición solitaria en la literatura portuguesa, ya que, según Don Marcelino, las tardías novelas pastoriles portuguesas siguieron la tradición de *La Diana* de Montemayor.

En lo que respecta a la vida de Ribeiro, en principio, MP muestra algún escepticismo acerca de las noticias legendarias que muy pronto circularon, expresando: «casi todo lo que de él se ha escrito son fábulas sin fundamento alguno» (220). Por ello, remite a las proporcionadas por Teófilo Braga, Castello Branco y, con mayor seguridad, las de Carolina Michaelis, desechando antiguas noticias del siglo XVIII, recogidas en la *Bibliotheca Lusitana* de Diego Barbosa Machado y extraídas en parte de la *Europa portuguesa* de Faria e Sousa. Ribeiro habría nacido en el último cuarto del siglo XV; desarrolla actividad literaria –versos y prosa– en la primera mitad del siglo XVI. Tiene obra poética en el *Cancioneiro de Resende* y, según Michaelis, mantiene contacto continuo con una autoridad literaria indiscutible como Sá de Miranda. No hay certeza para determinar otros datos sobre los últimos años de la vida de Ribeiro³⁷.

Da cuenta de la rareza de las primeras ediciones y muy sucintamente de los problemas presentados en torno a la autoría de Ribeiro para las versiones que amplían el contenido de la materia de la edición de Ferrara 1554, inclinándose débilmente hacia la postura de quienes consideran que, la segunda edición conocida (Evora, 1557), es de otro autor. Así,

³⁵ Sydney P. Cravens (1976), Consolación Baranda, (1987). Véase ahora, Alberto del Río (2002), Emilio J. Salés Dasí (2004-2005) y Ana C. Bueno Serrano, (2005).

³⁶ E.C. Riley (1982); Isabel Muguruza (1995); Juan Ramón Muñoz Sánchez (2004).

³⁷ Posteriormente a la información proporcionada por Don Marcelino, véase Eugenio Asensio (1957); Antonio Gallego Morell (1960). Otros datos en las ediciones modernas de *Menina e Moça*, especialmente, véase el estudio introductorio de José Vitorino de Pina Martins a la reproducción en facsimil de Ferrara, 1554, (2002).

declara sobre «la diferencia de carácter, imaginación y estilo entre ambos libros³⁸. El primero es una novela subjetiva, un análisis de pasión; el segundo, una novela enteramente externa y de aventuras, que no sale del tipo general de las de su clase, y parece fabricada no con sentimientos personales, sino con reminiscencias literarias» (236)³⁹.

En cuanto al análisis literario, se limita a transcribir en lengua castellana extensos fragmentos de la primera parte, representativos de ciertos rasgos, como el discurso del proceso amoroso, el tono elegíaco, los elementos trágicos, la descripción paisajística, rasgos que remiten a la influencia de la novela sentimental castellana del siglo XVI⁴⁰.

En la conclusión de su examen sobre Ribeiro y su obra, haciéndose eco de la biografía legendaria del escritor, considera *Menina e Moça* novela de clave, por lo que proporciona ordenadamente la trasmisión de la novelesca biografía del autor –enamorado que llega a morir de amores–, remontándose a los primeros testimonios del siglo XVII y persiguiendo su fama y fortuna hasta el siglo XIX, cuando Almeida Garret lleva sus infortunados amores a las tablas en su *Un auto de Gil Vicente*. Con ello, MP complementa la información que, en principio, desechaba. No olvida apuntar la posibilidad de que la leyenda amorosa de Ribeiro hubiese entrado prontamente en Castilla, por la introducción del romance «Ya piensa don Bernaldino», en el *Cancionero de Amberes*⁴¹. En conclusión, MP, que no dio especial importancia a la aparición episódica de elementos pastoriles en los libros de caballerías, sí considerará un eslabón notable su tratamiento en la obra de Bernardim Ribeiro, que no considera propiamente novela pastoril, pero sí le concede un carácter mixto –pastoril-caballeresco– que da buena cuenta de la paulatina construcción de la narrativa pastoril en la Península.

³⁸ Es decir, las ediciones sucesivas.

³⁹ Las ediciones modernas de *Menina e Moça* dan cumplida información sobre la transmisión textual. Entre otras, la de Grokenberger, Lisboa, 1947; Aquilino Ribeiro y M. Marqués Braga, Lisboa: Livraria da Costa, 1982; ptras, Hélder Macedo, *Menina e Moça*, Lisboa: Dom Quixote, 1990.

⁴⁰ La crítica sobre *Menina e Moça* depara ahora interesantes trabajos. Como muestras, Hélder Macedo (1977), pero véanse las observaciones de Eugenio Asensio (1978); Paulo Meneses (1998); Leonor C. Neves (2001). Sobre relación con novelas pastoriles españolas, Michele Ricciardelli (1965); Rachel Bromberg (1970). En algunos trabajos se especula con la vinculación a las obras sentimentales. Véanse, Erasmo Buceta (1933); António Salgado Junior (1940); A. Deyermond (1985).

⁴¹ Editado en el *Romancero* de Durán, quien sostiene que se trata del mismo escritor.

LA NOVELA PASTORIL ESPAÑOLA

Cinco son las novelas que MP examina con detenimiento, mientras que algunas otras que conforman el corpus, nacidas al calor de la fama de las *Dianas*, no han merecido la misma atención del crítico, limitándose en tales casos a proporcionar mera noticia de su existencia. Así, informa del «rarísimo libro» del cisterciense Bartolomé Ponce, en donde sirviéndose de los elementos profanos y propios de la poética pastoril: personajes, paisaje, elementos artísticos, versificación, se traza un programa de vida ascético-místico para edificación de quienes quieran precaverse de los peligros de la pasión amorosa expresada en las novelas pastoriles. Por ello, la *Clara Diana a lo divino*, publicada en 1582, representa en la segunda mitad del siglo XVI la reacción de los moralistas ante la atracción de las nuevas formas novelescas⁴².

Se ocupa muy brevemente de un caso de piratería literaria, como es la obra de Jerónimo de Tejada, *Diana enamorada*, que se limita a ser un plagio de la obra de Gil Polo. Tejada, residente en París, publica allí la obra en 1627. MP prescinde de comentario alguno sobre la obra del que llama «aventurero famélico» y remite al estudio de Rennert, muy completo, sobre esta falsa *Diana*.

Con rigurosa documentación que dice deber a Cristóbal Pérez Pastor, da noticia de un privilegio de impresión concedido a Gabriel Hernández para sacar a la luz *una tercera parte de la Diana* que nunca llegó a publicarse. En *Adiciones y Rectificaciones* (1943: II), amplía los datos, transcribiendo las escrituras pertinentes al proceso editorial.

En este acercamiento histórico-literario a la novela pastoril el común denominador del enfoque es la aplicación de una división tripartita: estudio biográfico, bibliográfico y crítico. El detallismo biográfico, como práctica positivista, cobra relevancia y es adecuado en este tipo de novela, en que la clave y el autobiografismo, la anécdota aparentemente vivida son, en ocasiones, motivos estructurantes en el relato. En el estudio crítico la utilización de fragmentos ilustrativos de la obra analizada es común en el curso de la exposición. Obedece a dos razones principalmente: la primera consis-

⁴² MP remite en este punto al juicio severo de Malón de Chaide en su *Libro de la Conversión de la Magdalena*, un prueba evidente del recelo y la animosidad de algunos religiosos. La edición de la *Clara Diana a lo divino* citada por MP no se ha localizado; la primera que se conoce es de 1599.

te en ofrecer básica información de obras inéditas o raras; también de aquellas otras de difícil adquisición. La segunda razón de este despliegue antológico es de valor modélico, por selectivo, y concierne a la constitución del canon literario, a la vez que se contrapone o se compensa con el juicio estético de MP, que ya en su *Historia de las ideas estéticas* diseñaba los niveles de su discurso en sabia combinatoria. Primero, dejar hablar a los autores; después «la exposición tiene que tomar forzosamente carácter más animado y crítico, y resolverse, al fin en ideas propias» (1940: I: 6).

La delimitación geográfico-lingüística de las obras que estudia, responde a la indicación preliminar al comienzo de su estudio donde deja constancia de su criterio: esta forma literaria es una manifestación del «arte idealista en la literatura española del siglo XVI». La lengua es aquí el elemento determinante, por lo que en el estudio se incluye una obra escrita en Cerdeña, por autor italiano, «español a medias», pero en lengua castellana. El modelo de corrección que representa esta lengua es para MP un patrón de estilo que filtra los rasgos de la variedad idiomática de sus autores, variedad que, en ocasiones, desdice en el conjunto por sus peculiaridades léxicas, sintácticas y prosódicas. Montemayor descuella en esto, entre otros: «La dicción de Montemayor es purísima, sin rastros de provincialismo, sin que en parte alguna se trasluzca que el autor no hubiese tenido por lengua familiar la castellana desde la cuna» (1943: II: 276).

Por otra parte, destaca en algunos autores el carácter localista, como dato positivo, en lo que corresponde a la representación del paisaje natural y urbano. Por ejemplo, en el valenciano Gil Polo: «este amor regional, que es el alma escondida del libro»; «la mayor originalidad» (296). Pero no procede de igual modo en lo que respecta a la incorporación de lenguas y dialectos peninsulares o no, en las manifestaciones en prosa y verso de estas obras. Esta es una postura que parece desviarse del criterio integrador que casi veinte años antes diseñaba para su *Historia de la literatura*, en donde pensaba abarcar la literatura hispano-latina y la de las dos literaturas semíticas cultivadas en la Península Ibérica, antes del nacimiento de las lenguas vulgares. Luego, las tres lenguas literarias de la península⁴³. Es un criterio en el que está latente la política de centralización y de unificación lingüística desarrollada a partir del XVIII y mantenida en la primera parte del XIX⁴⁴.

⁴³ Véase Menéndez Pelayo: 1982: V: 415-417, en carta a Miguel Caro, en 1882.

⁴⁴ Véase ahora para el concepto de nacionalidad literaria, Xoa González Millán (2006).

En lo que se refiere solamente a la novela pastoril española, Don Marcelino manejó estudios históricos, críticos y bibliográficos de autores de los siglos XVIII y XIX. Historias de la Literatura Española al uso (Simonde de Sismondi, Fitz-Maurice Kelly, Dunlop, Ticknor); monografías dedicadas al género bucólico (Schörrer, Rennert), sin olvidar ediciones antiguas (la de *El Pastor de Fílida* de Juan Antonio Mayáns) y un buen número de artículos y notas. A todo ello habrá de sumarse el concurso de su propia investigación y los recursos de su bien nutrida biblioteca.

LA DIANA DE JORGE DE MONTEMAYOR

Una clara exposición de los procedimientos del método histórico-filológico preside el estudio de *La Diana* de Jorge de Montemayor. Los datos biográficos sobre el escritor se disponen en relación con noticias o alusiones introducidas en el conjunto de su propia obra literaria y que MP acompaña de documentación de archivo correspondiente a investigaciones modernas –así, las de Sousa Viterbo– y otras noticias entresacadas de fuentes históricas y literarias. Con todo ello, intenta fechar los años en que Montemayor alternaba estancias entre Portugal y Castilla, al servicio de las damas de la familia real, como músico de capilla y como aposentador, datos todos que le ayudan a trazar el círculo literario en el que se mueve. Prueba así la amistad con el portugués Sá de Miranda, sus relaciones epistolares e intercambios poéticos; igualmente da cuenta de los posibles vínculos con autores castellanos, al remitir a las referencias extraídas de su propia obra poética, principalmente de su *Cancionero*. En busca de alguna proyección personal en la ficción de *La Diana*, si «poetizó amores propios o ajenos» (1943: II: 248), resucita la tradicional creencia de que Diana fue un personaje histórico, como tan gallardamente declara Dorotea en la obra del mismo nombre de Lope de Vega; MP no olvida otras tradiciones sobre la identidad histórica del personaje, con el apoyo de Faria y Sousa, y el P. Sepúlveda (248-249). Es más cauto en la atribución de otros datos biográficos de Montemayor, como la estancia en Inglaterra con motivo del matrimonio del príncipe Felipe, la sospecha de criptojudasismo, por la inclusión de su *Cancionero* en el Índice inquisitorial y las noticias acerca de las causas de su muerte. Si no llega a conclusiones propias sobre estos tres datos, sí remite con escurpulosidad a las fuentes de estas noticias, añadiendo un dato apreciable, producto de su infatigable indagación en bibliotecas y archivos, como es el breve apunte encontrado durante su estancia en la Universidad de Leyden,

relativo al debate poético que mantuvo con Juan de Alcalá, en defensa de su supuesta actividad judaizante⁴⁵.

Escasas son las modificaciones o adiciones que después de don Marcelino hayan podido hacerse hasta nuestros días a la biografía de Montemayor. Más información sobre sus viajes por algunos puntos de Europa; más precisión en torno a círculos culturales portugueses o castellanos, de los que pueden extraerse jugosas noticias sobre personalidades y grupos literarios⁴⁶. Respecto a su espiritualidad así como a la posible ascendencia judía, dato este último todavía no comprobado, se siguieron atractivas hipótesis por parte de Americo Castro y Marcel Bataillon, pero que no tuvieron una general acogida; el primero señaló su inclinación a la corriente filoerasmista; el segundo, interpretaba el sentimiento melancólico de la poesía y la prosa de Montemayor como rasgo propio de la marginación y de la diáspora de las comunidades hebreas en la Península⁴⁷. Este último planteamiento no fue acogido de manera general, pues parece desvirtuar básicamente los conceptos de la tradición literaria bucólica, ampliamente cultivada por una generación de escritores en la etapa vital de Montemayor⁴⁸, quien, por añadidura estaba bien integrado socialmente y, salvo la censura inquisitorial para una parte de su poesía religiosa, disfrutó del éxito por la temprana impresión de su obra literaria.

En la amplia reseña sobre la producción de Montemayor, MP da cuenta de la variedad: poesía religiosa y profana en la constitución de sus cancioneros; composiciones poéticas ocasionales con motivo de acontecimientos cortesanos; la *Glosa de diez coplas de don Jorge Manrique*; la traducción de la obra poética de Ausias March⁴⁹. Solamente escapó a la relación una

⁴⁵ Se trataba de un testimonio más en la tradición de la supuesta herejía de Montemayor, pues el altercado poético había sido ya publicado por Luis Zapata en su *Miscelánea*, según rigurosamente señala MP.

⁴⁶ Destacan Marcel Bataillon (1957); Eugenio Asensio (1972).

⁴⁷ A. Castro (1970); Marcel Bataillon (1964).

⁴⁸ Véase para ello, Juan Bautista Avalle-Arce, (1975). Igualmente, Enrique Moreno Báez en su introducción a Jorge de Montemayor (1976).

⁴⁹ Es prácticamente exhaustivo en los datos que ofrece tanto sobre las glosas como sobre la traducción. Respecto a las glosas sobre las *Coplas* da cuenta de la pieza recogida en su *Cancionero*, así como de otra glosa independiente conservada en un pliego suelto y que compone con ocasión de la muerte de María, hija de Juan III de Portugal. Se ocupa también de notificar la atribución de otra glosa anónima, que Sousa Viterbo cree de la autoría de Montemayor. Informa de la presencia de tres composiciones no incluidas en su *Cancionero* y que aparecen en la primera edición de su traducción al castellano de la obra poética de Ausias March.

obra inédita, considerada además como su primer trabajo, un *Diálogo espiritual*, escrito antes de 1548⁵⁰.

La información bibliográfica que don Marcelino suministró sobre las ediciones de *La Diana*, procedente de catálogos y repertorios, es muy completa y precisa, desechando algún dato erróneo para la primera edición. Su lista comprende veintisiete a partir de catálogos y repertorios; los modernos editores y bliógrafos de la obra relacionan cerca de cuarenta ediciones –de alguna no ha podido ser comprobada la existencia– entre los siglos XVI y XVII, salidas de las prensas españolas, así como de Amberes, Basilea, Colonia, Lisboa, Milán, París y Venecia⁵¹.

El análisis literario está centrado en la influencia general de otras obras y autores sobre la novela y en las fuentes de determinados episodios y pasajes. Se trata de una caracterización de la obra «en muy breves rasgos», puesto que elude la sinopsis de su trama argumental, remitiendo a los trabajos más recientes sobre novelística pastoril y, concretamente, sobre la obra de Montemayor⁵². Don Marcelino declara que la proyección de Sannazaro es superficial, pues se plasma más en el aspecto formal del prosimetro, en el paisaje, la nomenclatura pastoril y algunas muestras de la versificación, quedando fuera de esta imitación a distancia el caudal erudito y mostrenco de la tradición bucólica, que Montemayor toma aisladamente. A su juicio, *La Diana* carece del «perfume de antigüedad clásica que se desprende de la *Arcadia*, el talento de adaptación o aclimatación feliz, la docta y paciente industria que Sannazaro tuvo en tanto grado y que hace de su libro un compendio de la bucólica antigua» (1943: II: 270)⁵³. Conviene preci-

⁵⁰ Mario Martins (1946). Don Marcelino daba como primera obra el «opusculo rarísimo», anotado por Salvá, *Exposición moral sobre el psalmo LXXXVI*, (Alcalá, Juan Brocar, 1548). La crítica posterior a don Marcelino no se pone de acuerdo en la atribución de una serie de obras de distinto género con las que se ha tratado de redondear el corpus: el poema mitológico *Historia de Píramo y Tisbe*, la novela morisca *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa*, una epístola de tono satírico: *Los trabajos de los reyes*. Algunas de estas obras se añadieron como apéndice en ediciones de *La Diana* que, normalmente iban acompañadas de otros materiales, un proceder común que señala la competencia entre los impresores. Véase Juan Montero, en su prólogo a la edición de Jorge de Montemayor (1996). No sostuvo MP la autoría de Montemayor para la novela morisca: «Prescindimos, por supuesto, de la de Abindarraez y Jarifa, que no es de Montemayor, y sólo después de su muerte fue interpolada en la *Diana*» (1943: II: 273). Véase ahora Eugenia Fosalba (1990).

⁵¹ Véase López Estrada *et al* (1984). Ahora, Eugenia Fosalba (1994).

⁵² Fundamentalmente, Johann Georg Schönherr (1886) y Hugo A. Rennert (1892).

⁵³ En «Adiciones y rectificaciones» (1943: II: 365-366), concede la dependencia de Sannazaro a propósito del agua mágica de la sabia Felicia.

sar que la postura de MP sobre la reducida influencia de Sannazaro discrepa de otros estudiosos, fundamentalmente especialistas de Sannazaro⁵⁴, pero con don Marcelino concuerdan generalmente, al matizar la influencia, los estudiosos de la obra a lo largo de todo el siglo XX. Los trabajos, muy numerosos, ponen precisamente de relieve la originalidad de Montemayor⁵⁵.

Atenua igualmente la posible huella de la obra portuguesa *Menina e moça* que no debió de ser desconocida para Montemayor, pero advierte del diferente tratamiento del afecto en una y otra; más poderoso el sentimiento en la obra de Ribeiro. Así, en otro lugar de su análisis, expresará: «a mi juicio, el defecto capital de la *Diana* es el abuso del sentimentalismo y de las lágrimas, la falta de virilidad poética, el tono afeminado y enervante de la narración» (278).

A pesar de la declaración: «La *Diana*, sin ser una novela de mucho artificio y complicación de lances, es más novela que la *Arcadia*» (270), concede escasísima atención al conjunto de las historias intercaladas que, al fin muestran una organización novelesca, limitándose en este punto a señalar su procedencia. Con todo, en algún momento resaltó la unidad de acción del determinante esquema novelesco, justificada plenamente por un común desenlace «fácil e ingenioso», con el que parece suavizar el reproche cervantino a la intervención mágica de la sabia Felicia⁵⁶.

Si MP no realizó un exhaustivo análisis literario, sus juicios acaso apresurados sobre la construcción de *La Diana* ponen de manifiesto su concepto de la ficción novelesca en la actitud intransigente que manifiesta ante la gravitación del idealismo renacentista en la invención de Montemayor, con reticencias sobre la fusión de lo histórico y lo sobrenatural o propiamente literario, un rasgo que, al fin, articula el hibridismo constitutivo de casi todas las obras del género y que representa una realidad idealizante. En descargo de esta visión de rechazo, ha de señalarse un aspecto muy productivo del análisis de don Marcelino por su interpre-

⁵⁴ Así se pronunciaban Torraca y Carrara; incluso el propio Rennert.

⁵⁵ Jorge de Montemayor, *Los siete libros de La Diana*, edición de Francisco López Estrada (1946); Marcel Bataillon (1964); Mía I. Gerhardt (1950); Rafael Ferreres (1953); Juan Bautista Avallé-Arce (1975); Michele Ricciardelli (1965a); Rogelio Reyes Cano (1973); Bruni M. Damián (1989); Jorge de Montemayor, *La Diana*, edición de Juan Montero (1996).

⁵⁶ Este juicio favorable a la unidad lo expresa MP en su análisis de la *Diana enamorada* de Gil Polo (292), oponiendo a la organización estructural de la obra del valenciano, la supremacía de Montemayor.

tación del conjunto artificioso, el «falso bucolismo» como pura ficción, a la vez que esta «intención artística y deliberada» de la trama argumental, representa un manual de cortesanía para la sociedad del siglo XVI. «Su psicología galante es elemental, pero ingeniosa», por lo que *La Diana*

reflejaba el mejor tono de la sociedad de su tiempo, era la novela elegante por excelencia, el manual de la conversación culta y atildada entre damas y galanes [...] que se perecían por la metafísica amorosa y por los ingeniosos conceptos de los petrarquistas. Montemayor los transportó de la poesía lírica a la novela, y realizó con arte y fortuna lo que prematuramente habían intentado los autores de narraciones sentimentales; es decir, la creación de un tipo de novela cuya única inspiración fuese el amor o lo que por tal se tenía entre los cortesanos (267).

Estas observaciones de don Marcelino orientaron posiblemente los trabajos en torno al ideario de *La Diana*, pero no deja de sorprender la concisión con que en estos puntos se expresa MP, buen conocedor del sistema filosófico que respalda esta narrativa, así como del ideario amoroso de la primera mitad del XVI, apoyado por una filografía que impulsará el bucolismo renacentista⁵⁷. Es esta una ocasión para remitir a la lectura de la *Historia de las Ideas Estéticas*, II, donde en su capítulo VI sobre «Los platónicos del siglo XVI», revisa, entre otros, a León Hebreo, del que Montemayor incluye un extenso fragmento de los *Diálogos de amor* en el Libro IV, en el coloquio entre Sireno y Felicia. En este mismo capítulo de la *Historia de las ideas estéticas* MP resaltó la influencia de Castiglione con su *Cortesano* y, al tiempo señaló la pronta traducción de estas obras en la Península, sosteniendo la popularidad de estos libros italianos «que difundían hasta en el vulgo y entre las mujeres los principios de la filosofía del amor»⁵⁸.

⁵⁷ Véase en este mismo trabajo, p. 6.

⁵⁸ Menéndez Pelayo: 1940: II: 50. Es de justicia señalar por añadidura el conocimiento que MP tenía sobre la tratadística amorosa anterior, característicamente medieval que respaldó en buena medida la ficción sentimental. Opúsculos de los que se ocupa igualmente en su *Historia de las Ideas Estéticas* y que, por tanto, si hubiese querido detenerse en la significación particular o conjunta de la casuística amorosa de *La Diana*, habría establecido la diferencia profunda del sentimiento amoroso entre la novela sentimental y la novela pastoril.

En lo que corresponde a la adopción del verso MP señala en Montemayor una postura ecléctica bastante común en el siglo XVI, con la salvedad, no obstante de hacerle heredero de la tradición castellana (Encina, Castillejo), pero también portuguesa (Gil Vicente), por lo que advierte un mayor valor artístico en su uso del verso corto: «lo castizo vale más que lo importado», que en el cultivo de la ya adaptada tradición italianizante, rechazando en este punto la censura cervantina en el escrutinio de la librería quijotesca, cuando el cura es partidario de suprimir «los versos mayores». Señala la huella de Petrarca y de Ribeiro en algunas composiciones y, sobre todo, elogia la fluidez y el talento musical de Montemayor en la recreación de las formas cancioneriles. Los elogios de don Marcelino van decididamente a la prosa de Montemayor, en la que ve una tendencia a la sencillez en la construcción sintáctica, no moldeada por esquemas latinos o italianos, sino adaptada a la peculiaridad de la lengua castellana en una puridad que refleja un patrón estilístico. Se balancea MP en el reconocimiento de la aplicación de pautas y nociones retóricas adecuadas a la época, con estas valoraciones de la prosa: «No es excesivamente periódica ni acentuadamente rítmica, pero se desenvuelve con dignidad y número», a la vez que otras apreciaciones: «lenta, algo muelle», «tersa, suave, melódica, expresiva» remiten a una concepción del estilo prosístico afín a los caracteres generales del estilo suministrados por las retóricas decimonónicas. El entusiasmo no impide a don Marcelino, como era habitual, la manifestación de su propio juicio, siempre negativo para la novela bucólica: «prosa mucho más novelesca que la prosa poética y archilatinizada de Sannazaro y muy digna de haber sido empleada en materia menos insulsa que las cuitas de soñados pastores, que así podían ser de las riberas del Ezla como de los montes de la Luna» (276).

Dedica MP una amplia sección al concienzudo examen de la repercusión de la obra en las literaturas europeas y del éxito de su recepción que, en buena medida ya había considerado en su información sobre el nutrido número de ediciones que *La Diana* había conocido. Señala las traducciones al francés realizadas ya en el último cuarto del siglo XVI, pero se detiene en un amplio examen de la obra trascendental de comienzos del siglo XVII, la voluminosa *L'Astrée* de Honorato d'Urfé (1610), prototipo de la novela sentimental y cortesana, para precisar que ya antes de esta fecha Urfé había compuesto el poema *Départ de Sireine*, en imitación de *La Diana*⁵⁹. El examen de *L'Astrée* parte, pues, de los estudios histórico-críticos contemporá-

⁵⁹ Sus juicios sobre *L'Astrée*, el renombre que alcanzó y el influjo en los círculos sociales de su tiempo –la alemana *Academia de los verdaderos amantes*– recogen las observaciones

neos a don Marcelino en tal materia, entresacando los aspectos que señalan hasta qué punto surtió efecto en este escritor la obra de Montemayor, por lo que anota la consideración favorable de Brunetière, y excluyendo aquellos juicios que aminoran el directo influjo español en beneficio de la herencia de la pastoral italiana que, por supuesto, se proyectaba en Montemayor. No excluye Don Marcelino la referencia a la utilización en el teatro francés del siglo XVII de algunos episodios de *La Diana*, aptos para conformar situaciones dramáticas en las piezas teatrales, así como a la perdurable presencia del componente novelesco pastoril a lo largo del XVIII francés. Menos atención presta a la reducida influencia en Alemania, pero recuerda la pronta adaptación en Inglaterra –solamente tres o cuatro años después de la composición de *La Diana*–, de versificaciones en lengua inglesa de pasajes en prosa, extraídos de la traducción en 1583 de las tres *Dianas* (Montemayor, Pérez y Gil Polo), y de la aparición de *La Arcadia* de Sidney en 1598. En la posible influencia sobre motivos y escenas en algunas obras de Shakespeare, don Marcelino se muestra precavido en general, aduciendo lógicamente el uso de fuentes comunes, salvo en la influencia de la historia de Felismena en *Los amantes de Verona*, por haber circulado previamente la versificación del episodio y porque se conserva noticia de que antes de la obra de Shakespeare, se había representado en Greenwich, en 1585, una pieza denominada *History of Felix and Philomena*.

DIANA DE ALONSO PÉREZ

Imitación y continuación de la obra de Montemayor fue la *Diana* del médico Alonso Pérez, al que MP reputa como salmantino y corresponsal de Montemayor en aficiones literarias, por lo que, conocedor del proyecto de éste para elaborar una segunda parte de *La Diana*, y aprovechando su marcha a Italia, emprende por su cuenta la continuación, que sale a la luz en 1564. El juicio de MP sobre Alonso Pérez es demoledor⁶⁰, limitándose a señalar en su *Diana* el carácter de centón de la literatura latina y de la italiana rena-

de la crítica contemporánea, pues don Marcelino declara paladinamente no haber leído la obra de Urfé: «confieso que no he tenido tiempo ni valor para leer la *Astrea*, cuyas proporciones son verdaderamente formidables. En materia de novelas pastoriles tiene uno suficiente ración con las de casa, que a lo menos poseen el mérito de la brevedad relativa» (282).

⁶⁰ Tanto Ticknor como, más tarde, Rennert emitieron juicios desfavorables sobre la obra.

centista, proceso imitador que toma en este caso como un alarde seudoeudito que afea y trastorna el correcto entendimiento de la trama argumental: «El interés de la fábula se pierde enteramente en estos ocho farraginosos libros, donde apenas intervienen Diana ni Sireno, ni la mayor parte de los personajes que hemos conocido en la primera parte y que han llegado a interesarnos con sus aventuras» (289). Parece un tanto a favor de Montemayor, al que Pérez achacaba su desconocimiento de las letras latinas. Juzga MP a esta obra merecedora de la condena del cura en el famoso escrutinio, pero informa de su relativa fortuna editorial, incluidas las traducciones a algunas lenguas europeas, no sin manifestar justicieramente: «la novela de Alonso Pérez fue un caso de industria literaria, que prueba el prestigio de un título célebre» (289).

Posteriormente a don Marcelino, Avalle-Arce ha reconsiderado algunos aspectos de la novela de Alonso Pérez, entre ellos destaca la actitud negativa ante el neoplatonismo que presidía en general conceptualmente la obra de Montemayor, proponiendo una visión más sensorial del afecto amoroso que denota el apoyo de una filosofía naturalista, en consonancia con la profesión de Alonso Pérez. En lo que respecta a la identidad de Pérez, Avalle-Arce ofrece algunos datos sobre su procedencia pacense y aventura la paternidad de un par de obras de carácter científico que señalan su escolasticismo. Al proporcionar noticias sobre las ediciones de esta segunda *Diana*, se anticipa en un año la primera edición (Valencia, 1563), que encabeza cerca de una veintena⁶¹.

DIANA ENAMORADA DE GIL POLO

«Exquisita obra de arte» es la expresión que merece para MP la obra del valenciano Gil Polo, *Diana enamorada*, publicada por primera vez en Valencia, imprenta de la viuda de Joan Mey, en 1564. Para la información de los datos biográficos de este escritor remite a las indagaciones del editor Cerdá y Rico y otros bibliógrafos valencianos que han precisado la profesionalidad del autor en tareas de tipo administrativo principalmente. Muy poco es lo que se ha podido añadir a la divulgación puntual de estos

⁶¹ Véase Avalle-Arce: 1975: 105-116 y 136-137. Con rigor, Avalle-Arce remite en la cuestión bibliográfica a su comunicación con Florian Smieja, cuyas referencias se hallan recogidas hoy en López Estrada *et al.* (1984: 116-117).

datos por MP, así como de la fecha de su fallecimiento en 1591⁶². MP da noticia de un par de sonetos laudatorios en libros de otros autores y de una canción glosada, así como del testimonio de Juan de Timoneda en su *Sarao de Amor*, donde aparece en la nómina de poetas valencianos. Amparado por el elogio cervantino en el famoso escrutinio, el análisis de MP se centra en la calidad constructiva de esta continuación de la obra de Montemayor y de la difusión impresa en su lengua original, así como de las traducciones. El cambio trascendental es el presentar a Diana enamorada de Sireno, de modo que la mediación de Felicia tiene aquí un diferente resultado y «altera la concepción primitiva y el carácter de la protagonista» (293). La unidad de acción conseguida en Montemayor queda aquí desvaída, pues las historias insertadas son en el conjunto algo inconexas. La mayoría responden a la organización y tema de la novela bizantina, por lo que MP señala algunas fuentes inequívocas. Por estas razones, *La Diana enamorada* ofrece, a su juicio, un «pobrísimos cuadro novelesco», pero que resulta oportuno pretexto para introducir el escritor un conjunto de versos de gran calidad. Algunos de los estudios posteriores sobre la estructura de la novela de Gil Polo convienen, en principio con esta postura de don Marcelino⁶³.

Dedica MP una extensa sección a la poesía en la *Diana enamorada*, que considera la evidencia de su «exquisita cultura clásica». Buen imitador de la tradición bucólica virgiliana, introduce composiciones en versos octosílabos, como la *Canción de Nerea*, que MP bautiza como égloga piscatoria⁶⁴ y el *Canto de Turia*, inspirado acaso en el *Canto de Orfeo* de *La Diana* de Montemayor y antecedente, a su vez, del *Canto de Caliope* en *La Galatea* de Cervantes. No deja de consignar en este punto el valor histórico y lingüístico de la anotación del *Canto de Turia* en la edición realizada por Francisco Cerdá y Rico (Madrid, Antonio de Sancha, 1778), que conceptúa como «primer ensayo histórico sobre una parte de la poesía catalana, llamada enton-

⁶² Se han publicado documentos acreditativos. María Dolores Mateu Ibars, (1973); Francisco de B. San Román (1937).

⁶³ Con todo, para Avallé-Arce el esquema narrativo de la *Diana enamorada* es similar y, aunque carente de la distribución simétrica de la *Diana*, la organización de la obra de Gil Polo consagra la técnica narrativa de Montemayor, aunque con una cierta voluntad de aligerar el contenido.

⁶⁴ Para MP es superior a toda otra composición inserta en las novelas pastoriles. Así, cuando acometa el análisis de la obra de Gálvez de Montalvo, a quien alaba como poeta: «aventajó a Montemayor y rivalizó con Gregorio Silvestre», precisará, sin embargo: «*La Canción de Nerea* no entra en cuenta, como cosa divina» (335).

ces impropriamente lemosina» (297-298)⁶⁵. MP señala a Gil Polo como el seguidor principal de Garcilaso en lo que respecta a las composiciones bucólicas; en cuanto al conjunto poético lo reputa como ejecución muy lograda de la combinaciones métricas del verso corto y largo, en las que Gil Polo hizo innovaciones: «continuando la obra de Boscán y Garcilaso, intentó añadir nuevas cuerdas a la lírica castellana» (*ON*, p. 300). MP ofrece numerosos fragmentos de la versificación de la *Diana enamorada* para mejor exponer las calidades de la innovación de dos tipos de estrofas líricas que han tenido pocos imitadores. De estas rimas *provenzales* y de los *versos franceses*, según el propio Gil Polo bautizó estas formas, no olvida registrar la presencia aislada de los primeros en la poesía catalana del siglo XV. Por otra parte el alejandrino –tal es el *verso francés* que maneja Gil Polo– recibe el elogio de MP por su peculiar combinatoria, libre y musical «no dispuestos en la horrible forma de pareados, ni en el tetrásforo monorrimo alejandrino que nuestros poetas de *clerecía* usaban en los siglos medios» (302). No iba descaminado MP cuando valoraba como excelentes los versos de Gil Polo. Para López Estrada «la opinión de Menéndez Pelayo ha resultado decisiva y no se ha rebatido»⁶⁶.

La prosa recibe un elogio muy general de don Marcelino: «muy culta, amena y limada» pero siguiendo un criterio similar al empleado en el estilo prosístico de Montemayor, advierte que la utilización de léxico y giros de la lengua nativa valenciana y algún italianismo «desdican de la pureza» del castellano. Esta actitud puede parecer extraña en nuestros días si reparamos en que uno de los elogios que MP realiza sobre el conjunto de la obra del valenciano es precisamente el vestir del aparato de la bucólica culta la tierra natal, lo que hace Gil Polo en el tratamiento del paisaje, encarceniendo la costa de Valencia, pero también el territorio interior y elevándolo a una condición y nobleza arcádicas. Para MP, Gil Polo es uno de los «poetas más valencianos que han existido», y ve en ello su originalidad.

Relaciona catorce ediciones desde su salida en 1564, hasta los últimos años del XIX, consignando que la obra de Gil Polo tuvo una difusión más abundante que la de Montemayor a lo largo del siglo XVIII⁶⁷. Cierra su análisis de la obra con la cumplida noticia de la versión latina que en 1625 realizó el erudito alemán Gaspar von Barth, intitulada *Erotodidasculus sive*

⁶⁵ Esta anotación, según MP, prepara en buena medida el bagaje de la *Biblioteca valentina*, comenzada por Ximeno en el siglo XVIII.

⁶⁶ Véase Gil Polo: 1987: 46.

⁶⁷ Sobrepasa la veintena ahora el número de ediciones conocidas.

Nemoralium libri V, precisando el cuidado del traductor en la adecuación del verso.

El análisis de la *Diana enamorada* no ofrece contraste con la obra modelo de Montemayor. Don Marcelino analiza el verso como construcción independiente de la ficción en prosa, sin percibir la bien trabada relación entre una y otra forma, más lograda que la que ofrecía Montemayor, según recuerda Aurora Egido (1987).

LOS DIEZ LIBROS DE LA FORTUNA DE AMOR DE ANTONIO DE LOFRASSO

Con un juicio poco favorable se enfrenta MP con el análisis de la obra del militar sardo Antonio Lofrasso, *Los diez libros de la fortuna de amor*: «obra de las más raras y de las más absurdas de nuestra literatura que salió de las prensas de Barcelona en 1573» (1943: II: 311). A su entender, un libro más disparatado que gracioso, aunque el juicio benévolo del cura en el escrutinio cervantino, equilibre estas dos calidades. Como libro de burlas, de escaso valor literario, no estuvo ajeno probablemente a la ironía cervantina, por lo que MP proporciona las referencias que Cervantes da de Lofrasso en su *Viaje del Parnaso*⁶⁸. En su poco aprecio a esta obra, MP no se ocupa de aspectos generales de la trama argumental: «Del argumento de la obra no se hable, porque no existe»; únicamente da cuenta de algunos elementos compositivos comunes al género: la descripción de la isla de Cerdeña y de lugares de la ciudad de Barcelona, espectáculos de tipo caballeresco y el catálogo laudatorio a las damas catalanas, en la línea del *Canto de Orfeo* de Montemayor. Para MP la invención de Lofrasso es ruda y sus versos muy defectuosos, descuidados en la medida. El castellano de este «bárbaro *grafónomo*» está lleno de solecismos y la sintaxis, muy deficiente, da cuenta de poca habilidad en la organización de los períodos. En su descargo señala que, aunque escri-

⁶⁸ *Viaje del Parnaso*, III, vv. 244-273; VII, 130-132. Es interesante la anotación de Tamayo en su *Junta de libros, la maior que España ha visto en su lengua*, BNM, Ms. 9752-53, f.69, al citar la obra de Lofrasso en la edición de Barcelona, Pedro Malo, 1573: «materia de perpetua risa». MP apunta la posibilidad de que Cervantes haya tomado el nombre de Dulcinea de los pastores Dulcineo y Dulcina, de la obra de Lofrasso. Sobre esto, véanse Rafael Lapesa (1971), así como el trabajo de Hermann Iventosch (1963-1964).

bió en castellano, su lengua nativa era el catalán y señala la introducción en la obra de un par de poesías en sardo y una en catalán, así como en esta misma lengua un acróstico con el que da cuenta de su autoría y otras circunstancias de la publicación. MP da cuenta del interés que despertó la obra en Inglaterra en el siglo XVIII, en que fue editada en Londres en 1740, costeada por Pedro Pineda, autor de un diccionario inglés-español y corrector de la edición londinense del *Quijote* de 1738. MP juzga extravagante el proceder de Pineda, interpretando la aventura editorial como reflejo del influjo que en Inglaterra cobra en el siglo XVIII la obra de Cervantes, por lo que probablemente el escrutinio de la librería de Don Quijote impulsó la edición de la obra de Lofrasso.

Es posible que el concepto de disparate que MP ha visto y censurado en la obra de Lofrasso provenga de la variedad que el autor aplicó a su compleja composición de diez libros, en los que se dispone la ficción pastoril en los cinco primeros, situada en el territorio sardo; la cortesana, cuyo escenario es la ciudad de Barcelona, en los cuatro siguientes, para concluir con el último libro que puede considerarse independiente, como cancionero que va dirigido a una dama. La crítica posterior a Don Marcelino ha subrayado esta variedad compositiva de Lofrasso, como síntesis de «casi toda la materia novelable y poetizable de su tiempo. Novela pastoril, cortesana, de aventuras, bizantina, autobiográfica, pastoril rústica y estilizada, poesía de cancionero, poesía popular y poesía italianizante, Medioevo y Renacimiento», enumeraba Avallé-Arce en su estudio (1975: 182)⁶⁹.

Joaquín Arce (1956) se había ocupado de la obra de Lofrasso como un exponente de la literatura sarda en lengua castellana. En el último cuarto del siglo XX se ha profundizado en la vida y obra del escritor. En cuanto a *Los diez libros de Fortuna de Amor* han recibido una atención preferente en lo que corresponde principalmente a la sección en la que el relato da cuenta de la sociedad catalana⁷⁰.

⁶⁹ De modo que las unidades narrativas se adscriben en su invención y desarrollo a los condicionamientos y a la poética de las narraciones pastoriles y bizantinas. En la formulación del cuestionamiento amoroso apenas se muestra el ideario contenido en las obras pioneras, pues lo que predomina es el tratamiento medieval en este tema, a la medida de algunas ficciones sentimentales castellanas y catalanas. Para Avallé-Arce esta obra de Lofrasso es un buen ejemplo que deja percibir la evolución interna de la novela española.

⁷⁰ Para los datos biográficos, María A. Roca Mussons (1992). De la misma autora (1987-1988). Eulàlia Duran (1997); Pilar Manero Sorolla (1985); Begoña Souviron López (1995).

EL PASTOR DE FÍLIDA DE LUIS GÁLVEZ DE MONTALVO

Con estimación elogiosa y señalando su condición mixta de novela pastoril y cortesana, enfoca MP su visión de la obra de Gálvez de Montalvo, *El Pastor de Fílida*. La información biográfica sobre este autor alcarreño, «poeta de salón» y de quien sugiere que debió de ser cortesano y gentil-hombre, descansa en los datos suministrados por Juan Catalina (1899), con lo que sitúa a Gálvez de Montalvo en el ámbito familiar de los duques del Infantado. Una prolija información acompañada de fragmentos bien escogidos se acomoda en el curso de la revisión del crítico; con tales ejemplos extraídos de la trama argumental se da cuenta de la «historia anovelada» (320) que se aceptaba entre los contemporáneos del autor como una novela de clave. MP resalta el valor autobiográfico, a la vez que discute la identificación de algunas personalidades aludidas que se esconden en este literario grupo de pastores y que tienen una mayor o menor función en el relato⁷¹. Atento al curso de informaciones de última hora, anuncia la investigación en curso de Francisco Rodríguez Marín, que se vería plasmada poco después en su discurso de entrada a la Academia de la Historia⁷². Por otra parte, los trabajos de Juan Catalina y las informaciones de Juan Antonio Mayans en su introducción a la edición de *El Pastor de Fílida*, Valencia, Salvado Fauli, 1792 completan los datos sobre el autor y su obra. De entre estos datos, MP proporciona la fecha de su muerte en Italia, antes de 1599, tomando como evidencia la noticia que Lope de Vega proporciona sobre la «muerte súbita» del escritor en su *Isidro*, y recoge los sucesivos elogios del Fénix de los ingenios al poeta ya desaparecido. Incluye noticia sobre su traducción de las *Lágrimas de San Pedro* de Tansillo en coplas reales y menciona dos obras perdidas, una traducción de la *Jerusalem* de Tasso y un *Libro de la Pasión*, como noticia inserta en el *Cancionero* de López Maldonado. MP da cuenta de cinco ediciones de *El Pastor de Fílida* anteriores de la edición de 1792 realizada por Mayáns y Siscar. Hasta la fecha no se ha podido sumar alguna más a las relacionadas por don Marcelino.

Muy poco es lo que la crítica posterior a MP ha podido añadir a los datos biográficos del escritor. La mejor fuente es Rodríguez Marín, discuti-

⁷¹ No acepta en su totalidad las identificaciones propuestas por Juan Antonio Mayans y Siscars, algunas de las cuales habían sido asumidas por Ticknor (1854: II: 61).

⁷² Se halla en Francisco Rodríguez Marín (1927).

ble en algunos puntos, por su empeño en elaborar las hipótesis partiendo únicamente de la obra literaria. Alguna de sus conjeturas fue refutada y, por otra parte, una biografía moderna de Gálvez de Montalvo se limita a recoger y ordenar los datos conocidos, añadiendo alguna otra contribución que, con todo, no alcanza a alterar el estado de la cuestión⁷³. Tampoco han podido establecerse nuevas hipótesis sobre la identificación de los personajes.

MP barruntó en *El Pastor de Filida* la recreación y reformulación del tipo literario, ahora pastor-cortesano, una variedad humana acaso más verosímil. Pastores-cortesianos que hacen resonar sus cantos, acampados a las orillas de un Tajo que tiene ya categoría literaria en la poesía del XVI. El «ligero disfraz» de estas figuras se identifica con un contexto muy concreto, la corte alcarreña de los Mendoza o sus aldeaños, en donde el autor, bajo el disfraz del galante pastor Sirdo, dice estar en puesto de «honrosa domesticidad». Si en *La Diana de Montemayor* no se inclinaba MP a verla como novela de clave⁷⁴, aquí destaca ese procedimiento; novela, pues, de clave en la que adoptan el disfraz pastoril caballeros y damas de la nobleza, así como poetas coetáneos de Gálvez de Montalvo⁷⁵.

MP destaca la influencia de Sannazaro, en lo relativo a la creación de paisaje arcádico, con lugares refinados y paganos, pero no precisa si se trata de influencia directa o en la línea de la tradición bucólica ya enraizada en la novelística cuando Gálvez de Montalvo escribe⁷⁶. Señala MP varias muestras de la convención pastoril, como el canto amebico de la Parte II, el *Canto de Erión* de la VI, homenaje a las damas de la corte y equivalente al *Canto de Orfeo* de *La Diana*, así como una larga égloga escenifi-

⁷³ En la identificación de Filida Gregorio Marañón (1962) objeta alguna de las propuestas de Rodríguez Marín. A José María Alonso Gamo (1987) se le debe la única biografía moderna.

⁷⁴ Aunque Montemayor decía que iba a tratar de «casos que verdaderamente han sucedido».

⁷⁵ El carácter cortesano de *El Pastor de Filida* se ha estudiado recientemente en la línea de influencia de los tratados amorosos difundidos en el siglo XVI, prestando especial atención a *El Cortesano* de Castiglione. Véase, Luis Gálvez de Montalvo (2003) Ahora, otra edición (2006).

⁷⁶ Enlazaría así con una ortodoxa constitución en vulgar del género. Pero la expresión que emplea: «Como los demás autores de pastorales, Gálvez de Montalvo aparece dominado por el prestigio de Sannazaro» (333), puede entenderse como referencia a la adaptación de Sannazaro en formas como la égloga, ya que don Marcelino no era partidario de considerar la influencia en las novelas pastoriles hasta ahora analizadas. Corroboran la influencia de Sannazaro, Joseph G. Fucilla (1953); Avallé-Arce (1975: 149-152). Rogelio Reyes Cano (1973: 31) considera que la inspiración de Gálvez de Montalvo en el bucolismo italiano señala el comienzo de una nueva etapa en el desarrollo del género pastoril.

cada en la Parte IV, con lenguaje y formas de rusticidad que remiten a la pastoril autóctona.

MP dirige su atención a la poesía muy abundante de *El Pastor de Fílida* que considera de gran valor, preferentemente en el cultivo del verso corto, en el que dice que aventajó a Montemayor. MP lo sitúa en paridad con Gregorio Silvestre, reputándolo además, indiscutible seguidor de Castillejo. Solamente reprocha su tendencia al conceptismo, que interpreta como sutileza propia del ambiente palaciego en el que se movía. MP ofrece fragmentos variados de la poesía, con la que justifica los valores métricos y artísticos. Recoge los testimonios de otros poetas, Lope de Vega, entre ellos, alabando el arte del escritor⁷⁷.

Considera de gran interés la pendencia poética entre dos pastores sostenida en el Libro VI, enfrentando Batto y Siralvo las calidades del verso tradicional y del italianizante. MP, que bien sabía que los adversarios de las novedades métricas mantenían una oposición «más festiva que doctrinal»⁷⁸, no deja, sin embargo de citar literalmente los términos en que irónicamente Gálvez de Montalvo deja la disputa, sin inclinarse a uno u otro bando, aunque se diría que se inclina por la práctica del verso tradicional castellano. Con esta «curiosa página de crítica literaria» (340-42), que fue adversamente juzgada por Ticknor (1954: 281), como «disertación crítica, por cierto bien inoportuna» concluye MP su examen de *El Pastor de Fílida* con un juicio positivo hacia la labor del escritor; juicio que va pertrechado, no obstante, del peculiar enojo que producían a MP los libros de pastores: «Un hombre de ingenio saca partido hasta del género más falso, y este fue el caso de Gil Polo, de Gálvez Montalvo, de Bernardo de Balbuena, cuyos libros merecen vivir, no por ser de pastores, sino a pesar de serlo» (342). El hecho de que MP haya destacado estos rasgos en la obra de Gálvez de Montalvo significa una visión flexible y, a la vez, certera, de la expansión de la forma narrativa pastoril, de su carácter evolutivo, de su pluralidad, de la modificación y reinención en la serie y, por supuesto, de la influencia sobre el público lector.

⁷⁷ Avalle-Arce (1975: 144-145 y en la misma obra, en adiciones de 1974, pp. 173) amplió los testimonios que dan cuenta de su fama entre sus coetáneos. Entre otros, la inclusión de unos versos de Montalvo en *La moza de cántaro*. El recuerdo elogioso en *La viuda valenciana*, que ofrece como novedad, había sido ya utilizado por MP. Véase 1943: II: 331. Con estos ejemplos Lope de Vega testimoniaba su admiración por el escritor.

⁷⁸ Recoge información sobre las posturas de Cristóbal de Castillejo y Gregorio Silvestre en el amplio estudio sobre Boscán en 1944: X: 337.

Aunque no se cuenta con muchos trabajos sobre la obra de Gálvez de Montalvo, los pocos que se le han dedicado han estudiado las constantes genéricas en su obra, principalmente revisándolas a la luz de la tradición italiana que, brevemente, consideró MP. A valle-Arce reflexionó sobre la complejidad constructiva del mundo pastoril en el subyacente escenario fundamentalmente cortesano en el que se proyecta la ficción autobiográfica. Sus referencias a los motivos y situaciones que tienen como modelo la obra de Montemayor no han sobrepasado las observaciones de don Marcelino. Con todo, A valle-Arce señala ciertos rasgos diferenciales respecto a la tradición, que se manifiestan en una diferente adaptación de los temas de la Naturaleza y el Amor, al desaparecer el neoplatonismo informador en los razonamientos de la casuística amorosa. En contraposición pasan a primer plano los elementos de índole estética, por lo que las unidades descriptivas alcanzan un mayor peso en el relato. Esta preferencia por realzar una visión plástica denota la huella de Sannazaro que ya don Marcelino había sugerido.

CONCLUSIÓN

Cabe preguntarse hasta qué punto tiene hoy vigencia, en el siglo XXI, el estudio de la novela pastoril en los *Orígenes de la Novela*. Sólo víctimas de un grave desconocimiento de la historiografía literaria del siglo XIX, podríamos trivializar la cuestión o, simplemente, obviarla. Desde nuestra posición privilegiada, cien años después del ejercicio de don Marcelino, el nuestro ha de ser un doble ejercicio de modestia que atañe a varias generaciones, de gente madura y de los que no lo son tanto. Ejercicio de modestia que estimula la memoria histórica individual y la colectiva. Por una parte, porque hemos de ajustar nuestra óptica a una realidad que representa el positivismo historicista decimonónico; por otra, –y aquí la memoria podría ser lacerante– porque serán muy pocos los investigadores de la universidad española que, al emprender cualquier trabajo literario de envergadura no se toparan con el precedente de don Marcelino.

El panorama ofrecido por MP sobre la novela pastoril no prescribe todavía; no lleva una arbitraria fecha de caducidad. Por supuesto que en este mundo nada es definitivo, pero sería exagerado decir que los planteamientos de don Marcelino sobre esta forma narrativa han sido desechados por la crítica actual; más bien debe reconocerse que, por el contrario, han sido numerosas veces transitados, en pro o en contra, con muy lúcidas interpretaciones, como puede apreciarse en la abundante bibliografía del género.