

## **INFORMATION TO USERS**

**This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.**

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.**

**In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.**

**Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.**

**Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.**

# **UMI**

**A Bell & Howell Information Company  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA  
313/761-4700 800/521-0600**



UNIVERSITY OF CALIFORNIA  
SANTA CRUZ

**Amor ideal y realidad humana:  
la mujer en la novela pastoril española**

A dissertation submitted in partial satisfaction  
of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

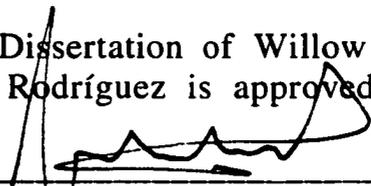
LITERATURE

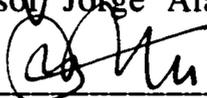
by

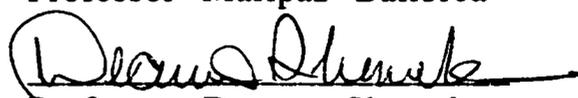
Willow Lisa Rodríguez

September 1998

The Dissertation of Willow  
Lisa Rodríguez is approved:

  
\_\_\_\_\_  
Professor Jorge Aladro, Chair

  
\_\_\_\_\_  
Professor Maripaz Balibrea

  
\_\_\_\_\_  
Professor Deanna Shemek

  
\_\_\_\_\_  
Dean of Graduate Studies

**UMI Number: 9904975**

---

**UMI Microform 9904975**  
**Copyright 1998, by UMI Company. All rights reserved.**

**This microform edition is protected against unauthorized  
copying under Title 17, United States Code.**

---

**UMI**  
**300 North Zeeb Road**  
**Ann Arbor, MI 48103**

**Copyright © by  
Willow Lisa Rodríguez  
1998**

**INDICE**

<b>Introducción</b> .....	1
<b>I. Un método y una definición de la Pastoral</b> .....	15
<b>II. Género y modalidad</b> .....	45
<b>III. La narrativa pastoral</b> .....	78
<b>IV. Amor ideal y realidad humana</b> .....	146
<b>V. Las pastoras de Cervantes desde <i>La Galatea</i> a <i>El Quijote</i> .....</b>	<b>199</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>250</b>

## ABSTRACT

“Amor ideal y realidad humana: la mujer en la novela pastoral española,” submitted by Willow Lisa Rodríguez, University of California at Santa Cruz, September 1998.

A contemporary rereading of the representation of women in the Golden Age pastoral novel, with special emphasis on Cervantes' pastoral works. Primary texts are Sannazaro's *Arcadia*, Montemayor's *La Diana*, Gil Polo's *Diana enamorada*, Cervantes' *La Galatea*, and pastoral episodes from the *Quijote*. My theoretical basis follows the work of William Empson, Kenneth Burke and Paul Alpers in identifying the pastoral character as universally representative of human lives and aspirations. Close comparative readings map out considerations of mode and genre, trace the emergence of female subjectivity, and illustrate how Cervantes reimagined and rewrote the genre. Also included is a survey of the origins of pastoral poetry in Theocritus, Virgil and Ovid, and an analysis of Renaissance theories about women and neoplatonic love (primarily Bembo, Castiglione, Ficino, Hebreo, Luis de León, Pico della Mirandola, y Vives) and their influence on the pastoral novel.

*Este trabajo no hubiera sido posible sin la ayuda de Jorge Aladro, Marisa García Verdugo, Maripaz Balibrea, y Deanna Shemek. Mis profundos agradecimientos por el apoyo de mis padres, la paciencia de mis hijos, y las habilidades domésticas de mi compañero JRS.*

## Introducción

Empecemos este trabajo preguntándonos si es necesario hacer una relectura de la novela pastoril. Y, en primer lugar, ¿qué es lo que puede decir un género en teoría tan arcaico y estilizado y de tan poca repercusión social (Fernández-Morera 114) en los lectores de fines del siglo XX? Hoy en día, la boga durante los siglos XVI y XVII del género pastoril sorprende a los herederos, que somos nosotros, de un siglo XIX que ha inventado la fotografía y erigido como ideal estético la representación (cuadro de costumbres) de la realidad y después su desconstrucción. Pero más allá de las convenciones que a menudo hacen el género insulso --eterna primavera, ausencia de toda coacción material, quejas del amante, indiferencia de la amada, paisaje estático--, el género pastoril, bajo unos ropajes tomados de la antigüedad greco-latina, expresa algunas de las aspiraciones comunes a todas las épocas: el sueño de la Edad de Oro, la vuelta a la naturaleza, la búsqueda de una imposible armonía de almas y cuerpos, la insensibilidad a la fuga del tiempo, prevenir los achaques de la vejez y el azote de la muerte.

Desde 1530, la España de Carlos V había creado a orillas del Tajo, el marco idílico de la *Arcadia* de Sannazaro, la música de los versos de Garcilaso, el *locus amoenus* de las églogas. Se diseña, en efecto, como el marco de un lirismo elegíaco que

inscribe la pena amorosa en el seno de la naturaleza idealizada. La generación de Felipe II va a recordar la lección; pero a partir de ahora la armonía natural contrastará con el desacuerdo de los corazones, al ritmo lento de una prosa entremezclada con versos, tejida con las melancolías y las lágrimas de los pastores recluidos en un mundo de inocencia y que no tienen más dios que Eros. Esta modulación particular de lo pastoril, inaugurada en España por Montemayor hacia mediados del siglo XVI, ha de conocer un éxito fulgurante: entre 1559 y 1600, de su novela *La Diana* aparecen 26 ediciones, sin contar las continuaciones (algunas excelentes como la *Diana enamorada* de Gil Polo), las imitaciones y las traducciones. Los motivos de semejante éxito son fáciles de comprender: vuelto de las grandes empresas de la época imperial, enfrentado a la crisis de crecimiento de una sociedad en mutación, testigo de una edad simbolizada por el triunfo del dinero y el abandono de ciertos valores morales, el público aristocrático y cortesano reclamaba una literatura de evasión de nuevo cuño. Con sus ingenuidades, sus osadías y sus incoherencias, las novelas de caballerías, tan caras a los contemporáneos de Carlos V, no podían responder ya a sus preocupaciones y a sus gustos. Y las tribulaciones de los pastores tenían exactamente el mismo sentido de sus deseos, abriéndoles los horizontes de la introspección amorosa, punteada por una apelación discreta a la complicidad del

lector.<sup>1</sup> Esa llamada será oída tanto mejor cuanto que el género pastoril expresa una concepción muy coherente del perfecto amor como principio universal de acción, concepción nutrida de las ideas neoplatónicas difundidas por Ficino, León Hebreo y Castiglione, y cuyas raíces, innegablemente profanas, le valdrán incurrir en las iras de moralistas puntillosos.<sup>2</sup> Trabajo perdido, a pesar de las censuras y de las advertencias, los jóvenes y, especialmente, las mujeres, otorgan su simpatía a *La Diana*, con una constancia que no quedará desmentida. En cuanto a la fabulación bucólica, acordaba también con el amor perfecto: así, para Fray Luis de León el pastor tiene mayor sensibilidad que los demás hombres, y su representación es la más apta para la expresión poética del amor:

no tenéis razón en pensar que para decir dél [amor] hay personas más a propósito que los pastores, ni en quien se represente mejor. Porque puede ser que en las ciudades se sepa mejor hablar, pero la fineza del santo es del campo y de la soledad. (*De los nombres de Cristo*, Tomo I : 128)

El pastor en la novela pastoril simboliza dos niveles de lectura: es un pastor auténtico que cuida a su manada a la vez que es poeta arquetipo que encarna las aspiraciones vitales del

---

<sup>1</sup>Don Quijote es un buen ejemplo de este cambio de sensibilidad. Recordemos que una vez fracasada su aventura caballeresca intentará hacerse pastor. Véase al respecto: Aladro, Jorge. "Ausencia y presencia de Garcilaso en el Quijote." *Cervantes* 16 (1996) : 89-106.

<sup>2</sup>Véase como ejemplo este párrafo del famoso escritor y predicador agustino Pedro Malón de Echaide: "¿qué otra cosa son los libros de amores y las Dianas y Boscanes y Garcilasos, . . . puestos en manos de pocos años, sino un cuchillo en poder de hombre furioso?" (24).

Renacimiento. Tales pastores no nos convencen de su autenticidad campesina. Son gente disfrazada de rústicos; atractivos, literarios, músicos, eruditos, etc. Este contraste producido entre ficción y realidad sugiere al lector que hay un tema escondido: un discurso sobre el hombre y su relación con la naturaleza, el arte y el amor. Dicho contraste dialéctico es parte fundamental del juego, como manifestó Cervantes en el discurso de Don Quijote sobre la Edad de Oro en el capítulo XI de la primera parte. Señala Solé-Leris que aquel discurso:

addressed to an audience of uncomprehending goatherds... while pointing up the irrelevance of the Golden Age myths to the lives of actual shepherds. . . places that root element, the longing for the Golden Age, firmly before the reader, thus alerting him to the fact that there is a double frame of reference in operation: the immediate world of the goatherds. . . and the ideal world of pastoral. (92-93)

Aquella añoranza de la cual habla Cervantes es una búsqueda de la felicidad y la inocencia; según Poggioli, “the psychological root of the pastoral is a double longing after innocence and happiness, to be recovered not through conversion or regeneration but merely through a retreat” (1). La naturaleza es idealizada en lo pastoril y refleja una nostalgia de la vida retirada. Esta idealización de la naturaleza da un fuerte sentido espiritual al paisaje. El paisaje no es un mero fondo del cuadro, sino un ambiente artificioso que, en su belleza divina, es componente intrínseco del género.

Man longs for the countryside precisely because in the city he is deprived of its pleasures; man seeks an Earthly Paradise because he has been expelled from it; he seeks an innocence he has lost. [...] The pastoral takes its primary impulse from the contrast between the ideal world it purports to represent and the one in which man lives. Yet, when the pastoral world is but a passing retreat . . . it is a most poignant expression of man's unfulfilled desires. (Cascardi 120-21)

Superpuestos en este telón de fondo se encuentran los personajes de la novela pastoril (mejor dicho, de la proto-novela pastoril, como son considerados los textos prototipos de otros géneros nacientes: *La Celestina*, *Lazarillo de Tormes*, *El Abencerraje*, por ejemplo).

La novela pastoril lleva consigo una herencia antigua que nos ha dado toda la riqueza de una mitología en donde las diosas han sido siempre los sujetos activos de sus propios destinos. Estas raíces clásicas son recuperadas en el género pastoril, apropiadas y reubicadas con la nueva sensibilidad de la época, para dar forma a las creaciones literarias venideras. Según López Estrada, “la mitología quedará, de una vez para siempre, unida a la literatura pastoril; y aun convertida mucho después en un ornamento poético, será precisa para obtener el ambiente necesario del género” (*Libros de pastores* 62-63). Aunque la reconciliación de la teología pagana con la cristiana no está resuelta precisamente en la novela pastoril, se puede decir que los textos emplean la mitología griego-romana como

recurso interpretativo, así apropiando el mundo clásico como componente de la realidad contemporánea.

Ya en sus *Eglogas*, Virgilio enfatizaba la importancia del campesino, el hombre primitivo pero sabio, quien trabaja bajo la dirección de un Dios benévolo, y cuida al ambiente natural para el beneficio de los demás. “[Virgil does not] hesitate to make farmers the only ones among men in whom the goddess Astraea, departing from the earth, left a vestige of her rule” (Revard 261). El pastor, un campesino que es además poeta, representa el estado más avanzado alcanzable para el hombre porque, a través de la poesía, o sea, el arte, el hombre exalta sin corrupción el reflejo de lo divino sobre la tierra.

Esthetically, it seems that Virgil's positive conception of work enables him to avoid the paradox that often hindered the development of a feeling for nature in antiquity. On the one hand, there can be nothing superior to nature: hence the primacy accorded to its most spontaneous forms and most irrational elements, the grotto full of mysteries, the spring, the tangle of plants in the sacred enclosure where the tree has never known the pruner's hand. On the other hand, art is indispensable to nature's fulfillment. . . . The nature that Virgil's poems evoke is the joint work of man and the gods; far from refusing the imprint of man, it summons him to bring it to fulfillment. (Perret 35)

El tema de la relación entre el ser humano, la naturaleza y el arte es inherente al género pastoril. Relación que implica la añoranza de una Edad de Oro, o sea, el deseo de recobrar lo perdido: un estado de inocencia primordial donde el hombre

vive en armonía con la naturaleza y con lo divino. Las églogas de Virgilio son un homenaje a aquel período mítico. Revard manifiesta que Virgilio alaba la Edad de Oro por ser un tiempo anterior a las guerras y al homicidio, donde el hombre vivía en concordia con la tierra, y donde no era necesario violarla con el arado, porque ella daba gratuitamente gran abundancia de frutas y cereales. (260) Tal vez es este sentido de pérdida el resultado de este aire melancólico que permea en la novela pastoril. Aunque los acontecimientos pastoriles toman lugar en una Edad de Oro imaginaria y fuera del tiempo, la autorreflexión del poeta no puede dejar de reflejar una tensión entre la construcción de un mundo simbólico y sincrónico, y su existencia cotidiana, o sea, diacrónica. A la vez que el hombre añora un estado de inocencia y armonía natural, sabe que sus sueños nunca se transformarán en realidad. La autoconciencia del poeta, entonces, no puede dejar de reflejar un mundo ficticio insostenible.

La melancolía y el sufrimiento que trae el amor no correspondido casi nunca se convierte en tragedia en la novela pastoril. Un poco de vino, un poco de música, una agradable conversación amigable, resuelven dichos amores. El mundo puede ser melancólico, pero nunca morboso. Cervantes será, una vez más, la excepción que confirme la regla. Nadie muere en el mundo pastoril; si fuera así, la Arcadia no sería una ilusión. De hecho, el género glorifica la desesperación asociada

con el amor no correspondido y con la melancolía como actitud vital, aunque esta actitud será rechazada, en teoría, por la mayoría de los neoplatónicos.

Así, la relación entre la naturaleza y el pastor es sumamente importante en la novela pastoril. El pastor es el morador verdadero, a la vez que es proyección literaria, de este mundo. Hemos visto ya que la mitología también funciona como medio para vincular el pastor con la naturaleza. El ambiente creado por la presencia de los seres mitológicos añade otra dimensión al paisaje: la perspectiva más honda de un mundo fuera del tiempo. Virgilio, al rescatar la presencia de elementos y personajes de la literatura antigua (especialmente de Teócrito) establece, de una vez para siempre, la percepción literaria de la naturaleza. Según López Estrada, Virgilio estableció, además de la naturaleza, otro aspecto básico de la expresión pastoril: el amor (*Libros de pastores* 62). El sujeto de dicho amor es, por supuesto, la mujer.

El papel de la mujer en la novela pastoril parece objetivarla y tipificarla, subordinando así su participación a los límites proscritos de un mundo estático y ordenado. No obstante, veo en esos textos otro mundo, una temática paralela que reconoce el poder y la influencia del elemento femenino -- de la naturaleza abundante, del instinto, de la poesía-- un discurso en el cual los dones femeninos surgen del texto de manera irrefrenable, con voz propia. En este trabajo intentaré

demostrar como el papel de la mujer en la literatura pastoril es una "anécdota significativa" en términos de Burke, y significativa al propio género y al contexto que lo produce. Esa relectura da nueva vida a lo que fue reprimido, no vocalizado, acurrucado bajo la tierra como un río subterráneo que brota de vez en cuando, donde la voz de la mujer no se esconde.

La fémina en el idilio bucólico suele ser una ninfa o pastora con cabellos dorados, pálida, esbelta y, muy importante, pasiva ante su destino. Ella habla muy poco, aunque, como veremos, hay excepciones notables. La descripción de la mujer puede ser comparada a la caracterización del ambiente natural: ambos son estereotipos del mismo concepto. Aquí hay varias clases de féminas que caben dentro de las categorías míticas: la ninfa, la diosa (entre las cuales predomina Diana, casta diosa de la caza, reina de tropas de ninfas con arco y flecha), la hechicera (la Felicia de Montemayor, por ejemplo), la musa, y la mujer mortal. Con la excepción de ésta última, las féminas míticas tienen poderes y atributos sobrehumanos, y son los agentes activos de sus propios destinos inmortales. Pero no olvidemos que son papeles irreales, mágicos. Por contraste, la mujer mortal en las primeras representaciones literarias, con muy pocas excepciones, es pasiva y plana, carece de profundidad psicológica.

La mujer en la poesía virgiliana no tiene un papel sobresaliente. Es mencionada como junto a las flores, frutas y

otros productos naturales. También las pastoras en Virgilio son vinculadas a las cabras y ovejas jóvenes, símbolos de la reproducción en el mundo pastoral. En la Egloga segunda Corydon dice que iba a regalar dos venaditos a la pastora Thestylis, porque su otro amado, el joven pastor Alexis, no le devuelve su amor. Hay una vena de misoginia en la poesía virgiliana y teocritana que se puede ver en las relaciones anti-naturales entre mujeres míticas y animales: Pasiphaë y su toro blanco; Scylla, la mujer que es ninfa-monstruo del mar y come los navegantes; Circe, la hechicera que transforma los hombres de Ulises en cerdos. Medea es invocada como quintaesencia de la poderosa mujer anti-natural. Resaltemos también a la mujer ingrata cuyo amor no corresponde al amado, principalmente, Galatea y Amaryllis.

En suma, la mujer mortal en Virgilio corresponde materialmente a la fertilidad y abundancia terrenal, mientras la mujer mítica refleja una serie de ansias y problemas entre los géneros. No intentaré aquí un análisis psicológico, pero la evidencia muestra, en Virgilio, la influencia de la literatura griega en cuanto a la concepción del carácter equívoco del amor. Esta actitud virgiliana será apropiada por la novela pastoril. Vamos a ver que la actividad básica de la mujer en estos textos, que son leídos, en todo caso, desde un punto de vista neoplatónico o moderno, tiene que ver con la resolución del deseo erótico masculino. Este deseo puede ser sublimado

hacia la búsqueda del inefable místico, o difundido a través de un discurso afanoso --lo que Kristeva llama la “jouissance” implícita en el acto de cantar (281-82)-- sobre la índole del amor, del arte, de la naturaleza y de su relación con el ser humano.

El tema del amor es fundamental en la novela pastoril. El amor pastoril, así como la naturaleza, es completamente idealizado y estereotipado. A la vez, la pastora simboliza, en sentido neoplatónico, la encarnación del bien divino. Su belleza es una manifestación de la hermosura divina y un paso hacia su origen maravilloso. Así la realización de sus sentimientos es una fuerza poderosa que motiva, en gran parte, la narrativa.

Los antepasados del pastor lírico --el pastor que canta y toca un instrumento-- se encuentran antes de Homero en los tiempos míticos, a los que Ovidio llamó la Edad de Oro (1:19). Dice Ovidio que en aquella época:

La tierra, sin necesidad de que el arado la rompiese, daba toda suerte de frutos. Todo el año era primavera. Céfiros y rosas pugnaban ante los ojos; y se sucedían las estaciones sin sembrar y sin trabajar. Se deslizaba un río divino de leche y de néctar y en los troncos de los árboles se recogían panales de miel. (1:19)

La visión de Ovidio abarca un paisaje completamente natural, o sea, como Dios --o la diosa-- lo hizo. La mano del hombre no se hacía evidente en los tiempos primordiales. La influencia de la diosa, aunque disminuida, nunca ha sido eliminada, ni puede serlo. En efecto,

[m]ost ancient and early modern utopias depict Nature as a caring organic whole. . . . Contemporary feminist philosophy of science has shown that this gendered conception of the Earth is the underlying principle of western science and metaphysics. (Klarer 3)

No es mi meta hablar aquí de la ciencia occidental, sino de la conexión entre la mujer y la tierra. Existe algo en la fémina que está enraizado, compartido, con la tierra. La mujer no tiene que buscar fuera de sí para encontrar la conexión telúrica entre ella y los aspectos femeninos de la tierra. Por una parte, entonces, la mujer es y siempre ha sido vinculada con el mundo natural: es vista como un ser pasivo, receptivo, fecundo. Pero la fémina también tiene su lado activo, que suele ser metaforizado por las fuerzas naturales y sobrenaturales: la violencia de la tormenta, el caos, la hechicería.

No obstante, el poder de la diosa mítica no nos presenta un conflicto evidente en el idilio bucólico. De hecho, el poeta se apropia de, y transforma, el poder femenino amenazante de la musa inspiradora. Diotima, por ejemplo, diosa mencionada en el *Symposium*, le enseña a Platón sobre el amor ideal, que no subvierte el orden social (como lo hace la pasión irrefrenable de una Medea) sino que lo sostiene con leyes morales y cívicas, incluso con la institución del matrimonio. Ella alcanza el objeto del amor por vía de la unidad ontológica, mientras los dioses patriarcales dominan el amado en un juego de poder entre dueño y esclavo. Según Kristeva, el poder fálico, en sentido

simbólico, siempre empieza apropiándose del poder maternal arcaico. Además, dice Kristeva que el hombre:

. . . as he displaces his desires onto the field of knowledge, finally works out the recipes of a Diotima who relieves him of the deadly unleashing of his erotic passion and holds up to him the enthusiastic vision of an immortal, unalterable object. (75)

El amor platónico, entonces, no rechaza lo femenino sino se lo apropia y lo transforma, fusionando el masculino con el femenino de manera trascendente que, siglos después, Ficino redescubriría y lo ubicaría como base de la filosofía neoplatónica. El poder mítico femenino atraviesa las novelas pastoriles encarnado en las figuras de la diosa, la ninfa, la hechicera y la musa. En la novela pastoril la estación es siempre verano, y la diosa que gobierna esta tierra mítica es sumamente benévola.

Creo que podemos ver, leer e interpretar la novela pastoril renacentista como espejo y evolución de la historia de la mujer. En otras palabras, intentaré demostrar como la mujer mítica --ninfas, diosas, hechiceras y musas-- es desplazada paulatinamente por una representación de un personaje verosímil. Además, la novela pastoril del Siglo de Oro español es un paso importante en la dicotomía estereotipada del papel de la mujer. La imagen de la mujer medieval, un ser bidimensional y estático, desaparece y en su lugar aparece la representación de una nueva figura dinámica, la mujer de

carne y hueso. Ya vislumbramos en la mujer del Renacimiento, ya personaje (ficticia), ya real (lectora), una sensibilidad moderna. De esta manera se explica la gran aceptación que tuvo este género entre el público femenino, ya no sólo debido a una identificación con la mujer idealizada, sino con la mujer que ejerce y decide, dentro de un escenario que incluye las limitaciones sociales de la lectora, ser la protagonista de su historia.

## I: Un método y una definición de la Pastoral

### I

La idea de la pastoral es tema bien conocido por académicos y lectores de la literatura europea. Parece ser un concepto familiar y accesible, aunque la mayoría de los críticos y lectores no siempre están de acuerdo en la definición de la pastoral. “Pero en su comienzo el género nace, como Atena de la cabeza de Zeus, armado de punta en blanco, con toda la perfección de la madurez, y así nos aparece en la *Diana* de Montemayor” (Avalle-Arce, *NPE* 13). Después de la publicación de la *Diana*, en 1559, siguió medio siglo de hegemonía de la pastoral, donde el pastor llega a ser figura tan vital en las letras hispanas que don Quijote, al ver cerradas las puertas al mundo caballeresco después de la derrota sufrida frente al Caballero de la Blanca Luna, decide hacerse pastor, la otra avenida de escape que le permite seguir viviendo el ideal.

Todo momento histórico se ve señalado por las representaciones ideales de sus aspiraciones, expresadas en el arte y la literatura. El pastor literario lleva en sí unas cualidades arquetípicas que le permiten reformarse, sin esfuerzo, a la cambiante sensibilidad europea. Muestra una capacidad de renacer de nuevo al tono y estilo de la época, de poder ser reinterpretado por cada generación venidera, y así

mantiene y aún aumenta su naturalidad y humanidad viviente. Por eso Sannazaro, en su *Arcadia*, le hace al pastor objeto de una idealización --dictada en parte por el naturismo renacentista, y en parte por la imitación del bucolismo clásico-- que lo apropria a la vida en un marco natural no menos idealizado. De esta manera el siglo XVI, y parte del XVII, no hallaron obstáculos para convertirlo en símbolo de sus aspiraciones.

Hay muchos ejemplos de textos pastoriles, que han recibido numerosos escritos teóricos y críticos, y cada uno arguye su propia versión de lo que constituye la pastoral. Y además de esta confusión crítica, nadie ha podido señalar, de forma precisa, cuales rasgos pertenecen justamente al texto pastoril, ni si el pastoril es género limitado, en sentido histórico, o género literario invariable. Tal vez todo esto forma parte del mismo problema. A mi me parece que, al menos, el lector debe saber a qué género pertenece la literatura pastoral.

La literatura antigua pastoral apareció por primera vez, como hemos visto en la introducción, en los tiempos clásicos precristianos, y estuvo muy de moda durante el Renacimiento. Un teórico moderno de la pastoral tiene que empezar su discurso con la crítica literaria clásica y renacentista. Pero, desafortunadamente, no hay textos críticos que traten de la poesía pastoral en aquella época. Aristóteles no escribió sobre la poesía bucólica porque no fue una forma clásica griega; y

Horacio, quien debe de haber leído a Teócrito y por seguro leyó a Virgilio, no dice nada en su *Ars Poética* (Nichols 95-114). En el Renacimiento, la tradición horaciana de examinar obras de poesía conocida dio vida a varios discursos y *trattati* como *An Apology for Poetry* de Sidney y Puttenham's *The Arte of English Poesie*.<sup>1</sup> El esquema crítico para ubicar el género tomó en cuenta los estilos de poesía alto, mediano y bajo, o sea, del más culto hasta el más popular, como correspondían las tres obras mayores de Virgilio. Este esquema había sido utilizado por los críticos desde la antigüedad. El pensar en la poesía pastoral como el estilo más humilde de esta tríada estilística sin duda afectó a los escritores de la época, al menos como parte de una crianza académica renacentista. Sin embargo, de aquellas escrituras críticas no se puede formar un modelo teórico, ni un punto de partida crítico. Esto es cierto aún en los casos raros donde la pastoral tuvo un "rol" significativo en una poética sistemática. Julius Caesar Scaliger, en su libro *Poetices libri septem* (1561), escribe sobre la poesía pastoral, y trata de la forma y los temas, aunque muy en general. Pero no habla de la cuestión de cómo la pastoral cumple con la meta poética de deleitar y enseñar, y el capítulo sobre la pastoral termina en retratos casi etnográficos de sujetos pastoriles, además de una historia de los orígenes de la poesía pastoral. En 1579, salió

---

<sup>1</sup>Véase J.E. Conington, Theories of Pastoral Poetry in England, 1684 - 1798 (Gainesville: U. of Florida Press, 1952) and Sir Phillip Sidney, An Apology for Poetry, ed. Geoffrey Shepherd (London: Nelson, 1965), ch. 1-2.

una obra más analítica, *De Poetica Libri Tres* de Antonio Viperano, que es quizás el primer ejemplo de una posición teórica crítica sobre la poesía pastoral. Viperano trata todos los géneros desde una perspectiva que se enfoque en la alabanza o la culpa, y se pregunta específicamente por qué ningún otro tratadista había echado un vistazo a la poética pastoral hasta la fecha. Desgraciadamente, Viperano no cumple con su meta tampoco, y por fin su análisis se hunde en la historia de los orígenes de la pastoral, y en la cuenta de varias reglas y observaciones prácticas. Tales discursos ayudan al lector a acumular opiniones y a iluminar un poema o tema, pero aún en su totalidad no tienen un poder o coherencia crítica.

La poética renacentista no nos dice mucho sobre la pastoral, por el mero hecho de que cualquier esquema o examinación de la poesía en su totalidad iba a examinar, inevitablemente, las formas y géneros que se considerara los mayores. Dada esta preferencia, no es sorprendente que la mayor parte de la crítica renacentista de la pastoral toma lugar en los prólogos y prefacios de las obras pastorales -- donde, en efecto, se introduce al lector a una obra "ingenua," y le pide que tome en serio este texto humilde. Algunas de las obras sobresalientes de la pastoral renacentista tienen prólogos críticos significativos, por ejemplo, la *Arcadia* de Sannazaro, *La Galatea* de Cervantes, *The Shepherdes Calender* de Spenser, y la *Astrée* de d'Urfé. Sidney no tiene un discurso mayor sobre la

poética pastoral en su *Apology for Poetry*, --es solamente un párrafo-- sino en su introducción del narrador de las primeras églogas del Pembroke's *Arcadia* (Robertson 56). La crítica seria de la pastoral empezó en estos prefacios; la introducción, por ejemplo, de René Rapin de su *Eglogae Sacrae* (1659), muy distinta a los prólogos breves de Sannazaro, Cervantes y d'Urfé. El largo prefacio de Rapin pronto se hizo independiente de los poemas que introducía, y apareció aisladamente como un tratado sobre la poesía pastoral, llevando el discurso hacia unos nuevos límites. Una generación más tarde, Fontenelle escribió "Discours sur la nature de l'églogue," el cual, como el "Dissertatio" de Rapin, al fin de cuentas salió como tratado individual sobre su propia poesía pastoral, y cobró fama como ensayo destacante (277-95).

En su sentido moderno, la crítica literaria en España nace en el siglo XVIII. "En el siglo anterior el bullicio y trajín del quehacer literario impiden la visión reposada y a distancia que demanda la crítica. Desprenderse del presente es el primer paso hacia la actitud crítica, y pocos españoles estaban preparados a dar tal paso en el siglo XVII" (Avalle-Arce, *NPE* 26). En aquel ambiente la crítica queda bajo el yugo temporal, y de allí gran parte de las obras que pasan por críticas solamente expresan las momentáneas simpatías o antipatías personales. Pero el culto de lo formal, además del triunfo del racionalismo cartesiano, abren paso al distanciamiento necesario

para la verdadera expresión crítica. Dicho culto, derivado de la antigüedad clásica, en el siglo XVIII adquiere una vigencia tan absoluta que Avalle-Arce lo llama seudoclásico.

La apreciación de las formas --que en el siglo XVIII llega a su endiosamiento-- requiere una perspectiva adecuada. La razón cartesiana, por su parte, sólo se puede concebir entronizada en lo más alto del Olimpo metafísico. Ambas causas predicán, pues, el distanciamiento, ese alejarse que impone el ejercicio de la crítica. . . . El alejamiento produce la crítica, y la crítica, el alejamiento, en este caso al menos, en acto simultáneo y recíproco. . . . Decir que el siglo XVIII es el siglo de la crítica es repetir lo sabido por todos. (*NPE* 27)

El primer estudio español sobre la pastoril es el prólogo, realizado por Juan Antonio Mayáns y Sísca, de la reedición del *Pastor de Fílida*, de Gálvez de Montalvo (1792). Con actitud muy propia de su época, el interés principal del editor se enfoca más bien en el acopio de datos que en la interpretación; sin embargo, fue el primero en intentar un análisis del problema. Acercándonos a nuestro tiempo, los estudios de Menéndez Pelayo sobre el género pastoril y sus antecedentes (*Orígenes de la novela*, 1925), y los trabajos de Américo Castro (*El pensamiento de Cervantes*, 1925) y Marcel Bataillon (*Erasmo y España*, 1950) dieron forma a la crítica moderna española.

Al igual que los ensayos de Rapin y Fontenelle, los estudios modernos definen la pastoral declarando lo que es -- y lo que parece ser. Nos dicen que la pastoral es “a double

longing after innocence and happiness” (Poggioli 1); que está basado en la doble oposición del Arte y Naturaleza (Kermode 37); que su idea universal es la Edad de Oro (Greg 5); que su motivo fundamental es el desprecio de la corte y la alabanza del pueblo (Gransden 103-21); que su tema central es “the pathetic fallacy” (Taylor 154); que expresa el ideal de *otium* (Smith 2), que nos viene de los Epicúreas (Rosenmeyer 42-44); y que durante el Renacimiento fue, o la expresión poética *par excellence* del culto del Platonismo estético (Cody 6), o de la filosofía de la *vida contemplativa* (Bernard 10). En sentido literario, tales definiciones son heteróneas. Después de una examinación minuciosa, Halperin dice:

Critics are justifiably unsure whether to locate the identity of pastoral in certain enduring literary norms and conventions, or in a specific (if perennial) subject, or in some continuity of feeling, attitude, “philosophical conception,” or mode of consciousness which informs the literary imagination but originates outside it. (76)

Entonces, no es sorprendente que el libro más reciente e importante sobre la pastoral (Annabel Patterson, *Pastoral and Ideology: Virgil to Valery*) trata de dar otra definición sobre la pastoral:

Nor will this book launch another attempt to define the nature of pastoral -- a cause lost as early as the sixteenth century, when the genre began to manifest the tendency of most strong literary forms to propagate by miscegenation, and a cause reduced to

total confusion by modern criticism's search for "versions of pastoral" in the most unlikely places. . . . Perhaps now is the time for the central question to be restated. It is not what pastoral *is* that should matter to us. (7)

La obra de Patterson trata de la supravida cultural e ideológica de un sólo texto, las *Eglogas* de Virgilio. Por eso, ella puede evitar cuestiones de definición. Pero si pensamos más ampliamente en su recomendación de ponderar la cuestión de lo que se puede hacer con el género, o sea, cómo escritores, artistas, y *conogscenti* han utilizado la pastoral para la extensión y amplitud que articuló, en un principio, las *Eglogas*, nos hace falta tener una idea de lo que constituye la literatura pastoral.

Como sugiere Patterson, la definición, en el sentido literal de fijar límites, trata de la extensión y amplitud de textos pastoriles presentados históricamente. Desde una perspectiva de la historia de la literatura formalista, la cuestión central tiene que ver con la relación entre una obra literaria y sus antecedentes. Fredric Jameson, en un ensayo sobre la teoría de géneros literarios, nos da dos modelos históricos distintos: uno basado en la identidad a través de sus etapas diferentes, y otro basado en la diferencia y discontinuidad. Tal división total entre la identidad y la discontinuidad no me parece del todo válida, porque la historia literaria la contradice. De su primer modelo histórico, dice Jameson que "its ideological function lies in its apparent reinforcement of the notion of a tradition, of

some deep and unbroken continuity between the mythic imagination of primitive man and the sophisticated products of the modern societies” (156). Pero uno puede sostener la convicción de que ciertas formas, modas y convenciones literarias hacen posible las expresiones nuevas, sin estar alabando excesivamente a la literatura. Estas expresiones nuevas son derivaciones de, a la vez que son distintas de, sus antecedentes. A mí me parece que la palabra “continuidad,” sin ser modificada por la frase “deep and unbroken,” conviene muy bien con este concepto, porque no predispone las cuestiones como lo hace la palabra “tradición,” que tiene un peso ideológico, ni como hace la palabra “desarrollo,” que no puede evitar las implicaciones del progreso, del crecimiento natural, y/o de la inevitabilidad. Presumir la continuidad de las formas y expresiones literarias es decir sencillamente que la literatura y el lenguaje son fenómenos sociales, y que cualquier actividad verbal no ocurre de nuevo sino dentro de un contexto institucional, más bien dicho, un juego del lenguaje. La expresión literaria, desde este punto de vista, es una actividad formalizada o institucionalizada, y dicha continuidad entre poemas antiguos y modernos no más son una parte de la naturaleza poética (Alpers 12).

Sin embargo, se puede contradecir este punto de vista, o sea, que no obstante los hechos institucionales del lenguaje y de la literatura, el *valor* literario está precisamente en este

desplazamiento de los patrones y modelos pasados, o sea, el violar las formas, expresiones y convenciones literarias. Creo que todos estamos de acuerdo que un poema bueno agranda las posibilidades de expresión, o de alguna manera da nueva vida a las capacidades de las formas y al lenguaje literario. Pero queda la cuestión, el poema actual ¿es un producto de las formas y modas precedentes? --la realización o extensión de algo implícito en las formas anteriores-- o ¿es el resultado de la resistencia o subversión o desplazamiento de tales formas? Para hablar de la continuidad entre textos literarios, entonces, hay que examinarlos en términos de su individualidad y su novedad. El rechazo de este punto de vista, en cuanto a la poesía pastoral --la cual es ejemplo de la continuidad además del acto de mitificarla como la historia de la poesía-- es verla (la poesía pastoral) como algo insignificante. Pero el ver la continuidad como factor importante en la poesía, dada la autoconciencia con que trata este problema el género pastoril, lo destaca como forma literaria ejemplar.

## II

Una definición de la pastoral debe primero tomar en cuenta, de manera razonable, sus rasgos diferenciales, sean formales, expresivos o temáticos. Segundo, debe explicar su continuidad histórica, o sea, la variedad y cambios dentro de la

forma. Para mi definición utilizaré lo que llama Kenneth Burke “una anécdota representativa.” Burke propone este término en su libro *A Grammar Of Motives*, al principio del capítulo sobre “Scope and Reduction”:

Men seek for vocabularies that will be faithful *reflections* of reality. To this end, they must develop vocabularies that are selections of reality. And any selection of reality must, in certain circumstances, function as a *deflection* of reality. Insofar as the vocabulary meets the needs of reflection, we can say that it has the necessary scope. In its selectivity, it is a reduction. Its scope and reduction become a deflection when the given terminology, or calculus, is not suited to the subject matter which it is designed to calculate. Dramatism suggests a procedure to be followed in the development of a given calculus, or terminology. It involves the search for a “representative anecdote,” to be used as a form in conformity with which the vocabulary is constructed. (59)

Burke, al elegir la palabra “anécdota” en vez de un término quizás más de moda, como, por ejemplo, “paradigma,” hace resaltar las varias opciones y las distinciones sutiles inherentes en tales elecciones. La palabra “anécdota” implica algo inseparable de la realidad de que se trata, y que su selección no evita las condiciones de los cuentos ordinarios de nuestras vidas. A la vez, el término no tiene las implicaciones normales de un cuento, como muestran los ejemplos siguientes. “Representativa,” como lo emplea Burke aquí, tiene doble sentido. Una anécdota es representativa cuando (1) es un

instante típico de un aspecto de la realidad; y (2) por ser típico, engendra descripciones específicas, o representativas, de aquella realidad.

La anécdota representativa propia de Burke es el drama, del cual derivan los términos (acto, escena, agente, medio, motivo) que son un léxico de motivos humanos. Pero también echa un vistazo hacia otras anécdotas como medio para analizar las relaciones humanas: ritos tribales y la comunión católica, los cuales rechaza como no representativos de la sociedad moderna; la guerra, que rechaza por ser más confusión que forma; la Constitución de los Estados Unidos, que es la anécdota representativa para la última parte del libro; y una estación de trenes, una metáfora apta pero rechazada también, al final, por ser una representación tan física que las realidades y conexiones representadas no podían ser ubicadas en el lenguaje de la anécdota (323-30). Se puede ver que todos los ejemplos son de veras "anécdotas" --resumen concisamente algún fenómeno específico del mundo o de la vida diaria-- y son representativos: abarcan campos enteros de estudios o de discursos, los cuales podemos generar en la búsqueda de detalles, o sea, escribiéndolos, palabra por palabra. Dice Burke que en una anécdota representativa está el fundamento de cualquier discurso teórico, pero si esto es cierto o no --claro que es una manera distinta de proponer que no hay teoría libre de las condiciones del discurso-- seguro que lleva a cabo un

análisis de la teoría y crítica literaria. Por basar la estructura informativa de un discurso en la realidad de que se trata, la idea de la anécdota representativa reconoce el vínculo entre la forma y el contenido en el texto literario, y además reconoce el hecho de que el campo del conocimiento humano se constituye solamente en seguir su desarrollo y manifestaciones históricas. La anécdota representativa anda bien al lado de la realidad histórica, porque es concebida no como paradigma ni ejemplo autoritario, en contra de los cuales otros ejemplos son medidos, sino porque es un resumen que tiene poderes generativos. En palabras de Burke, “it contains *in nuce* the terminological structure that is evolved in conformity with it” (60). El discurso crítico así concebido conviene muy bien con el trabajo de relatar el curso de un género literario, especialmente un género como la pastoral, que empieza con un sólo ejemplo histórico y evoluciona por medio de una transformación de estructura y convenciones proporcionadas por sus antecedentes más cercanos.

Antes de apropiarme de la idea de Burke, quisiera decir algo sobre como se emplea. Burke está buscando algo semejante, o sea, a la par con un contrato social o el estado de la naturaleza --no *una* anécdota particular sino *la* anécdota que será ejemplar de todos los motivos humanos. Esta es una concepción global de la anécdota. ¿Cómo puede una anécdota representativa, concebida como tal, ser reducida a escala, o sea,

delimitada para la tarea de definir un género o forma literaria? Creo que es posible, porque Burke ha mostrado donde descubrir, en los procesos y estructuras literarias, un entendimiento de la sociedad y la mente humana. Creo, además, que el reducirla a escala muestra una verdad central de la idea de una anécdota representativa. Una de las observaciones más importantes de la idea y del término (las sugerencias de lo particular y lo casual en “anécdota,” chocando provocativamente con las afirmaciones general y centrada en “representativa”) es el reconocimiento que cualquier concepto o representación, por medio de su propia formulación, genera sus propias limitaciones. O sea, la extensión y la reducción, invocando otra vez el título del capítulo del libro de Burke, están implicados mutuamente en los mitos y conceptos humanos. Parece ser, entonces, que la búsqueda de una anécdota representativa sea una contradicción de términos. Si las anécdotas representativas, justamente concebidas, constituyen el corazón de nuestras concepciones, debe ser parte de la naturaleza del caso, entonces, que habría un sinnúmero de tales concepciones, dado que ninguna puede abarcar toda la realidad. Eso lo sabe muy bien Burke. Al principio de *A Grammar of Motives* dice él que “el paradigma edénico” sería “applicable if we were capable of total acts that produce total transformations. In reality, we are capable of but partial acts, acts that but partially represent us and that produce but

partial transformations” (19). Pero los reconocimientos dramáticos de Burke no pueden ser separados de una veta totalizante que busca lo que llama “God-terms.” Este lado de su carácter intelectual lo lleva a transformar su capítulo sobre la extensión y la reducción hacía una historia de la creación divina como el acto de actos; en su trabajo más reciente lo había hecho al dejar el dramatismo por una teología transformada que se llama Logología (Lentricchia 119-49).

Estos desplazamientos pueden ser vistos como una señal de desorden y confusión, o como placer estético. Aquí, solo quiero demostrar lo que a mí me parece válido y útil en la idea de la anécdota representativa: la que reconoce que la amplitud de representación no puede evitar las reducciones del lenguaje. La anécdota representativa, como proverbios y títulos (de los cuales también trata Burke), contienen *multum in parvo* pero no *omnia in parvo*. Tiene valor como método de análisis cuando reconoce su propia parcialidad y selectividad. La tendencia de Burke de hablar en absolutismos no niega su validez crítica. En efecto, nos ayuda a entender cómo el concepto de la anécdota representativa se hace útil en un análisis de la literatura pastoral. La pastoral hace hincapié en un cierto desplazamiento entre sus ficciones y los significados que contienen o implican. Siempre sugiere que el lector busque otro nivel de entendimiento. En la pastoral, dice Empson, “you take a limited life and pretend it is the full and normal one”

(110). Consecuentemente, las ficciones pastorales pueden ser los instantes representativos de la anécdota representativa.

Desde su principio, la crítica contemporánea de la pastoral se ha basado en la anécdota representativa. La primera parte del tratado de Rapin, sobre la antigüedad y los orígenes de la poesía pastoral, es semejante al capítulo de Scaliger sobre la pastoral, y a la introducción de Guillaume Colletet llamado *Discours de Poeme Bucolique* (1657), que salió dos años antes del trabajo de Rapin y del primer texto dedicado enteramente a la pastoral (Congleton 31). Sin embargo, el tratamiento de Rapin es algo nuevo. Después de una examinación de las fuentes antiguas, concluye que disponían de muy poco conocimiento fidedigno:

Yet what beginning that kind of Poetry had, I think I can pretty well conjecture: for tis likely that first Shepherds us'd Songs to recreate themselves in their leisure hours whilst they fed their Sheep; and that each man, as his wit served, accomodated his Songs to his present Circumstances: to this Solitude invited, and the extream leisure that attends that employment absolutely requir'd it: For as their retirement gave them leisure, and Solitude a fit place for Meditation, Meditation and Invention produc'd a Verse. (Rapin 13-14)

Esta narración breve es, en todo rigor, una anécdota representativa. Según el informe de Foucault sobre la representación "clásica," la narración trata de significar una realidad que le es distinta (pasando por alto, entonces, la cuestión del origen histórico) pero que la permite una

comprensión clara y totalizante. Rapin sigue dándole forma a su anécdota representativa, o sea, a su título, como diría Burke:

Pastorals were the invention of the simplicity and innocence of the Golden Age, if there was ever any such, or certainly of that time which succeeded the beginning of the World: For tho the Golden Age must be acknowledged to be only in the fabulous times, yet 'tis certain that the Manners of the first Men were so plain and simple, that we may easily derive both the innocent employment of Shepherds, and Pastorals from them. (14-15)

Tomando la representación como un modo de entendimiento, Rapin transforma las escrituras de Colletet, que andaban sin rumbo fijo, en lo que podemos llamar un discurso crítico. La anécdota de la Edad de Oro le hace posible resolver unos problemas tradicionales sobre la pastoral. Sobre los tratamientos apropiados, dice: "All things must appear delightful and easy, nothing vitious and rough. . . . Every part must be full of the simplicity of the *Golden Age*, and of that Candor which was then eminent" (Rapin 25). Esto es una observación crítica, porque es aplicable a un texto literario y es bastante coherente para ser discutible: tomando en serio la implicación de "every part must be full," Rapin iba a extender sus principios y terminología a otros aspectos de la pastoral. La imagen de la vida de la Edad de Oro --libre y recatada, honesta e ingenua-- le ayuda a tratar los problemas descubiertos cuando enfoque su análisis aristotélico en otras áreas. Relatando las costumbres de los pastores, uno debe evitar los

extremos rústicos (Teócrito) y la cortesanía extremada (*Il Pastor Fido*). “[The] mean may be easily observed if the manners of our Shepherds be represented according to the *Genius of the Golden Age*” (Rapin 33). La palabra “genio” muestra que la preocupación de Rapin no es la imitación de la realidad externa (la cual sabe que no existe) sino una idea informante que produce los fenómenos y detalles que componen una poética verdadera. Entonces, cuando trata del pensamiento pastoril, sigue hablando de la Edad de Oro, y sugiere que uno debe buscar un punto medio, evitando “too scrupulous a Curiosity in Ornament” (34) por un lado, y una sencillez insípida por otro.

El texto de Rapin no sería considerado una obra crítica hoy día, no obstante, se puede ver que es un tratado crítico. Y es así porque su idea central toma la forma de una anécdota representativa. Aún cuando Rapin no se refiere explícitamente a la Edad de Oro, se siente su presencia como idea informante. De hecho, la palabra importante del ensayo, “sencillez,” cobra forma específica, y fuerza generativa de los informes críticos sobre la Edad de Oro: un ejemplo de terminología creada por anécdota. Del mismo modo, Rapin apoya sus sugerencias estilísticas --brevedad, delicadeza, dulzura-- con imágenes que derivan su fuerza crítica de la imagen central de la vida de la Edad de Oro. Estas imágenes incluyen doncellas hermosas, jardines de Adonis, guisados rústicos, y las frutas de la tierra.

La historia de la crítica pastoral puede ser descrita como una serie de anécdotas representativas. Vamos a ver algunos de los más apropiados a la literatura española: el paisaje idílico de Sannazaro, Montemayor, el amor en Garcilaso, el neoplatonismo de León Hebreo y Castiglione, la bondad natural del pastor en Fray Luis de León, los discursos sobre La Edad de Oro en *El Quijote*, etc.<sup>2</sup>

### III

Nuestra idea de pastoral será determinada por lo que consideramos su anécdota representativa. Para ver los puntos y cuestiones determinantes, vamos a examinar el primer idilio de Teócrito, que constituye el principio de la poesía pastoral:

*Thyrsis.* Sweet is the whispering music of yonder pine that  
sings  
Over the water-brooks, and sweet the melody of  
your pipe,  
Dear goatherd. After Pan, the second prize you'll  
bear away.  
If he should take the horned goat, the she-goat  
shall you win:  
But if he choose the she-goat for his meed, to you  
shall fall

---

<sup>2</sup>En literatura no española destaquemos: la Edad de Oro de Rapín y el amor inocente de Fontenelle; y, en nuestra época, la infancia y madurez en Schiller (On Naïve and Sentimental Poetry); la pastoral inocente y feliz de Poggioli, y el encuentro social del rústico y cortesano de Empson. Quizás el ejemplo más notable ocurre en Libro VIII del Prelude, que escribe Wordsworth, y en el cual, en cierto sentido, él descarta el pastoril tradicional. En la edición de 1805, empezando con la frase, "And shepherds were the men that pleased me first, . . ."

The kid; and dainty is kid's flesh, till you begin to  
milk them.

*Goatherd.* Sweeter, O shepherd, is your song than the  
melodious fall  
Of yonder stream that from on high gushes down  
the rock.  
If it chance that the Muses take the young ewe for  
their gift,  
Then your reward will be the stall-fed lamb; but  
should they choose  
To take the lamb, then yours shall be the sheep  
for second prize. (1:1-11)

Estos versos ya muestran varios temas que serán  
característicos de la pastoral: el paisaje bucólico; la naturaleza  
como telón de fondo de la música; una atmósfera de *otium*; una  
atención consciente del arte y la naturaleza; el pastor como  
poeta y como campesino también. La multiplicidad de aspectos  
sugiere que debemos considerar estos versos como anécdota, o  
sea, como un vistazo comprensivo de una situación o manera de  
vida. Viéndolos así, no trataremos de escoger uno o dos rasgos  
definitivos. Más bien, podemos ver que todos forman una  
ficción central y que se puede enfatizar y desarrollar varios  
aspectos así como la ficción central en sí se desarrolla y se  
transforma, en este y en otros poemas.

Pero si esta selección nos da la anécdota informante  
pastoral, ¿qué representa? Hay dos formas, por lo general, de  
contestar esta pregunta, las cuales dan a entender dos  
explicaciones de pastoral. Para muchos críticos, estos versos  
representan un paisaje, mientras para otros son dos pastores en

una situación característica. En cualquier caso, hay que tener en cuenta el doble sentido de la palabra “representativo.” Quiere decir que la anécdota informante es un medio de representación, y también que la cosa descrita es representante, es un ejemplo o resumen característico, o sea, que tiene una relación sinécdocal a otra cosa, de la cual es ejemplo o forma parte del conjunto implícito. Por lo tanto, hay una respuesta doble a la cuestión: ¿qué representan estas representaciones? La crítica del siglo XIX vio a Teócrito como realista; sus versos describen el pastor en el campo Siciliano. Nosotros, aunque reconocemos los aspectos realistas en el habla, podríamos enfatizar el cantar, diciendo que estos pastores son poetas. La cuestión se hace más elusiva si consideramos el paisaje como punto clave. En este caso, la mayoría de críticas y lectores lo ven como representativo de un estado de ánimo --o una actitud moral, o la añoranza psicológica, o una región de la imaginación. Las críticas más tempranas tal vez pensaban que el paisaje representa la Edad de Oro, pero hoy en día vemos esta ficción como un estado de ánimo. Este paisaje nos da a conocer la idea más verdadera de la pastoral si tomamos, para su anécdota representativa, el pastor y su vida, en vez del paisaje o la naturaleza idealizada. La distinción entre estas dos anécdotas puede ser vista por la manera que representan las estrofas primeras de la primera égloga de Virgilio:

*Meliboeus.* You, Tityrus, under the spreading, sheltering  
 beech,  
 Tune woodland musings on a delicate reed;  
 We flee our country's borders, our sweet fields,  
 Abandon home; you, lazing in the shade,  
 Make woods resound with lovely Amaryllis.

*Tityrus.* O Meliboeus, a god grants us this peace--  
 Ever a god to me, upon whose altar  
 A young lamb from our folds will often bleed.  
 He has allowed, you see, my herds to wander  
 And me to play as I will on a rustic pipe. (1:1-10)

Vemos en estos versos un intercambio sobre la canción pastoral al principio de una colección bucólica, como una versión de las estrofas primeras de Teócrito. Nuestro entendimiento del carácter de los dos pasajes, y la relación entre ellos, determina y es determinado por nuestra idea de pastoral.

El poema de Teócrito está lleno de simetrías bellas. Cada discurso empieza con dos versos que comparan la música del otro pastor con la naturaleza, y concluye con tres versos que prometen un premio en honor de la canción ganadora. Estas simetrías están en armonía con la atmósfera de la reunión y con la actitud de los pastores. No se reflejan como espejo el uno al otro, sino que se entienden entre sí y sus circunstancias, y por eso pueden intercambiar discursos, así como canciones y regalos. Igualmente, los pastores tienen una relación armoniosa con el ambiente natural que comparten. La primera frase sugiere la armonía entre el ser humano y la música natural, que tiene una construcción doble: "sweet is. . . the

music. . . and sweet the melody. . . .” La música natural y la música humana están en concordia, entonces, pero son distintas. El paisaje es dibujado con lucidez en la frase “over the water-brooks” (1.2). La naturaleza no domina los pastores, tampoco es inerte hacia ellos, sino que, en su actividad paralela, es ambiente digno de la canción humana.

En la égloga primera de Virgilio, nos encontramos con dos pastores que han compartido una vida semejante, pero que ahora se enfrentan a dos situaciones opuestas. Mientras Tityrus sigue gozando del estilo de vida anterior, a Melibeeo le han echado de su tierra y va forzosamente al exilio. Ahora, si tomamos el paisaje como la anécdota representativa, estos versos parecen criticar y subvertir la idea de la pastoral: el paisaje idílico representa una fantasía que anda desvaneciéndose cuando reconoce las realidades políticas y sociales. El resto de la égloga parece confirmar tal suposición. No hay más canciones, el resto se refiere explícitamente a la Roma actual, un país deshecho por una guerra civil. Mas, si tomamos las vidas actuales de los pastores como la anécdota representativa, podemos ver que Virgilio está reescribiendo a Teócrito. La situación que presenta no niega categóricamente sino que cuestiona y hace explícitas las condiciones bajo las que, en el mundo romano, el principio del Idilio I puede ser representativo de la canción humana y de una manera de vivir. Al fin y al cabo, no hay nada sorprendente en la representación

pastoral de la situación en la primera égloga. Con su sencillez y vulnerabilidad, el pastor representa el hombre cuya vida es determinada por las acciones de los más poderosos y quien vive bajo circunstancias y sucesos fuera de su control. Y aunque el pastor es el miembro más débil de la sociedad, está lejos de estar solo en el sentimiento de dependencia y marginalización que presenta esta égloga. En este sentido, la posición de Melibeo y Tityrus, aunque no describe necesariamente la condición universal del hombre, es bastante común para ejemplificar el dicho de Empson: “you can say everything about complex people by a complete consideration of simple people” (131).

La nueva representación virgiliana del pastor modifica la canción pastoral. La homogeneidad de los versos primeros de Teócrito se divide aquí en dos versiones de la pastoral. El discurso de Tityrus hace sobresalir los aspectos realistas, y presenta el *otium* in términos circunstanciales. Tityrus es pastor auténtico; el Dios que alaba es un joven poderoso de Roma, supuestamente, Octaviano; y los sacrificios que promete eran comunes en la vida doméstica rural romana (Alpers 24). El indicio de acontecimientos actuales conlleva un sentido temporal actual e histórico: Tityrus promete hechos futuros debido a acciones pasadas. El discurso de Melibeo, por otro lado, destaca e intensifica el sentido idílico, en términos modernos, de Teócrito. Se representa a Tityrus existiendo en

un tiempo atemporal, su *otium* un momento inefable en vez de una manera de vivir. Su canción se representa, no como la música de la naturaleza bucólica, sino como, en palabras de Marvell, un “echoing song” que llena el espacio circundante. Del mismo modo, se encuentra en cada discurso un informe característico de la relación entre el canto humano y la naturaleza. El paisaje natural, con su manada vagando, es el telón de fondo de la libertad de Tityrus, pero no es central a su representación. El enfoque tiene lugar en las condiciones humanas de su *otium*. “He has allowed me to play as I will on a rustic pipe” indica su dependencia al patrón y, a la vez, destaca las relaciones problemáticas entre la dependencia (“he has allowed”) y la libertad: (“what I will”).

El verso final del discurso de Melibeeo da una versión distinta a la canción pastoral: “you teach the woods to resound lovely Amaryllis.” Aquí el hombre y el paisaje están vinculados íntimamente. El cantor enseña al bosque como repetir (el eco) el nombre de la amada: el pastor no canta el nombre, sino que lo oye. Entonces el efecto del eco, especialmente en el latín donde las sílabas “-il” reciben el énfasis (*Amaryllida silvas*), y dan el sentido general de una sensibilidad íntima. El amor del pastor, que incita su canción, tiene un aspecto doble, activo y receptivo a la vez. Su canción ¿es debida a la amada que le inspira? o ¿es qué el pastor, alabándola, le hace *formosam*, hermosa?

Virgilio hace arte dramático de los intercambios verbales de Teócrito. Por eso algunos académicos han llamado la primera égloga de Virgilio un “rustic mime” (Alpers 25), otros críticos la ven como una confrontación entre el mito pastoril y la realidad contemporánea. Pero este efecto dramático no viene de un profundo conflicto o confrontación, lo cual realmente no hay, sino de las posiciones separadas de las personas que hablan. Al comienzo del primer idilio acerca de la contienda formal de cantores pastoriles, el intercambio virgiliano produce dos versiones de la pastoral: la de Melibeo, idílica por la sensibilidad de separación; y la de Tityrus, pragmática y auténticamente rústica. El *calamo agresti* (rustic pipe) de Tityrus (el adjetivo *agrestis* viene de *ager*, campo) contesta las palabras *silvestrem. . . musam* (woodland muse) del verso segundo de Melibeo.

La primera égloga nos muestra como la pastoral se transforma y diversifica históricamente en sí misma. Virgilio no hubiera podido escribir sus églogas si no hubiera tomado a Teócrito como modelo; sin embargo, reinterpreta y reescribe profundamente la bucólica del poeta griego. Su propósito de representar la canción pastoral y las condiciones que la influyen --del mundo literario, social, y político romano-- le llevó a desarrollar, en ésta égloga, dos versiones de pastoral. Este poema señala las futuras características de la poesía pastoral, tradición que tomará Montemayor, embellecerá Gil

Polo y que Cervantes renovará, y que tienen su más cercano antecesor en la *Arcadia* de Sannazaro, fuente de la pastoral renacentista, que une la poesía amorosa de Petrarca con la pastoral virgiliana; también se dirige a la existencia social de obras literarias, que muchas veces responde a las exigencias de las cortes reales; y a la trayectoria histórica que, en ciertos países y épocas, como la última mitad del siglo XVI en España, y la primera mitad del siglo XVII en Inglaterra, (*The Faerie Queene*) veía florecer la poesía pastoral. Sobre todo, lo que tienen en común estos textos pastoriles, lo que les convierte en género literario, es la manera en que cada cual trata, con sus sucesos y motivos, la anécdota representativa del pastor y su vida.

Varios escritores, en varias épocas, cambian la descripción del pastor, basado en su creencia de que, o no es una verdadera representación, o que subvierte su fuerza representativa. Aunque en Montemayor y Cervantes el pastor es dibujado del modo que conviene con las verdades de su vida, como lo veían ellos, la mayoría de tales modificaciones tiene que ver con su fuerza representativa. Por eso, se introduce la metáfora bíblica del pastor bueno y, tomando otra rama de la pastoral renacentista, los pastores literarios también son amantes porque piensan que sus vidas representan algunos (no todos) aspectos del amor como experiencia humana. Del mismo modo, el pastor viejo, muy poco visto en Teócrito y Virgilio,

llega a ser un tipo conocido en el Renacimiento, porque da consejos morales, implícitos en la buena acogida de la vida del pastor literario como representativa de la vida humana. Así también, el carácter pastoril se extiende a otros rústicos o personas marginadas, por el hecho de que comparten una posición social equivalente al pastor, o porque comparten aún más verdaderamente el estado representativo del pastor tradicional literario.<sup>3</sup>

Una explicación semejante, basada también en Burke, nos da a entender la posición del paisaje en la pastoral. A pesar de las posiciones críticas que declaran que la poética romántica ha llevado a un estado exagerado la importancia de la naturaleza idealizada, todavía es cierto que algunas representaciones del paisaje siempre han sido características de la pastoral. La naturaleza no es más ya la deidad inmanente, o poco menos, que era para el hombre del renacimiento. Se ha humanizado en cierta medida, pero polariza todavía una gran zona de los anhelos humanos. Hombre y naturaleza se hallan ahora en el mismo plano, lo que permite la actuación de ésta como reflejo del yo romántico, juego de espejos que complementa la personalidad de aquél. ¿No es ésta la misma situación del pastor renacentista, que para plasmar su yo necesita imperativamente del paisaje y ambiente natural?

---

<sup>3</sup>Por ejemplo, Marvell fue el primer poeta que hizo del segador un amante pastoral representativo, pero el personaje de Marvell es nuevo por las razones propias que tienen que ver con el punto de vista de Marvell sobre las realidades del amor y de la imaginación.

La cuestión es si podemos tomar en cuenta el paisaje pastoril en términos de la anécdota representativa. Creo que sí se puede. Al fin y al cabo, o en vida o en literatura, algunos paisajes forman el telón de fondo para las vidas reales de los pastores. El modelo aquí es lo que llama Burke “the scene-agent ratio,” o sea, la relación sinécdoical entre persona y lugar (7). La presencia, surgimiento, en la historia del paisaje pastoril no es una poética de la naturaleza ni una proyección visionaria o psicológica, sino una interpretación, un énfasis selectivo determinado por motivos individuales y/o culturales, de la ficción central de las vidas de pastores como representación de las vidas humanas. Esta concepción nos ayuda a entender la historia de la pastoral --que es susceptible de mostrar diferentes narradores de la naturaleza como escenario de las vidas de pastores (como en los distintos paisajes de las *Eglogas* de Garcilaso), o en variar el peso dado al ambiente natural (por ejemplo, el escenario de *Los siete libros de la Diana* es más importante que el de *El Persiles*).

No obstante los rasgos y énfasis específicos, es la anécdota representativa de las vidas de pastores lo que hace que un paisaje sea pastoril: podemos decir que un paisaje es pastoril cuando se concibe como lugar apropiado para los pastores o sus equivalentes, como el paisaje mágico alrededor del cual surge el niño de la cuarta égloga de Virgilio. Y hay que tener en cuenta que la interpretación del “pastor o su equivalente”

cambia históricamente. En la obra de Virgilio, las pastorales y las geórgicas son distintas: en estas últimas, las vicisitudes y asperezas son más sobresalientes, porque son concebidas como la habitación del labrador. En el Renacimiento los dos tipos se fusionan de varias maneras, en gran parte porque, en el pensamiento cristiano, los conceptos de humildad están vinculados con la mano de obra. Pero queda el principio: las representaciones poéticas de la naturaleza o del paisaje no son de un sólo rango; son contestaciones de, y expresan, varias necesidades y preocupaciones humanas; el paisaje pastoril tiene, como eje central, los pastores o sus equivalentes.

## II: Género y modalidad

### I

Se dice que la literatura pastoral no es género, sino modalidad. Pero esta declaración, aunque sea verdadera, engaña también. Su verdad se encuentra en la sugerencia que la pastoral es una clasificación ancha y flexible que incluye, pero no está limitada a, un número de géneros identificables. Lo errado en la fórmula es la suposición de que un género está opuesto a una modalidad. Una vez que entendamos lo que quiere decir “modalidad” --un concepto pocas veces examinado-- podríamos ver su continuidad con “género,” como lo conocemos actualmente. También podríamos ver por qué la pastoral, en particular, se define como modalidad. Entre modelos literarios, la pastoral se relaciona autoconscientemente con la idea fundamental de la modalidad --de que las usanzas literarias o codifican o implican un punto de vista en cuanto a la fuerza humana relativa al mundo (Alpers 44).

Aunque un exceso de teoría ha hecho que el concepto de “género literario” se vuelva poco menos que inasible, en las décadas recientes ha llegado a poder expresarse con sentido común, en cuanto a lo que llamamos género. En primer lugar, la mayoría de teóricos y críticos están de acuerdo que el término no debe ser empleado para las categorías últimas --

como la narrativa, el drama y la lírica-- que incluyen todo lo que llamamos literatura. Esas categorías las nombró Goethe *Naturformen*; algunos teóricos modernos todavía las llaman “universales,” y buscan el basarlas en realidades extraliterarias, ya sean lingüísticas, antropológicas, fenomenológicas o existenciales. Sin embargo, hoy en día muchos están de acuerdo, en general, en que son fenómenos históricos; además existe una tendencia a considerarlas bien demarcadas, histórica y estéticamente. Las definiciones de género como principio para hacer juego del contenido y forma (Guillen 111); o como manera de vincular tema y tratamiento (Colie 29), nos da a entender un sentido del término que han formulado Wellek y Warren:

Genre should be conceived, we think, as a grouping of literary works based, theoretically, upon both outer form (specific metre or structure) and also upon inner form (attitude, tone, purpose --more crudely, subject and audience). The ostensible basis may be one or the other (e.g., “pastoral” and “satire” for the inner form; dipodic verse and Pindaric ode for the outer); but the critical problem will then be to find the *other* dimension, to complete the diagram. (221)

Del mismo modo, Alastair Fowler, en su reciente tratado importante sobre estos asuntos, dice que un tipo (en inglés, “kind”) literario (él prefiere éste término a “género”) es “marked by a complex of substantive and formal features that always include a distinctive (though not usually unique) external structure” (74). Fowler les llama a estos rasgos

identificables “the generic repertoire.” El identificar el género por ambos rasgos, “exteriores” e “interiores,” conviene con nuestro sentido intuitivo del término, y reduce la confusión resultante por el hecho de que las características de género pueden ser muy variadas. No obstante, pone énfasis en los tipos literarios que se definen. Wellek y Warren distinguen la novela gótica como “a genre by all the criteria one can invoke”: “there is not only a limited and continuous subject matter or thematics, but there is a stock of devices . . . [and] there is, still further, a *Kunstwollen*, an aesthetic intent” (223). Los géneros que se encuentran hoy día tienden a ser, como la novela gótica, específicos, determinados y fácilmente identificables. Un género se concibe como forma literaria que tiene rasgos superficiales evidentes o marcas de identificación, y que es bastante convencional o fijo para que podamos decir, por ejemplo, que una obra particular es, o elegía pastoral, o poema petrarquiano, o novela gótica, y nada más. La pastoral literaria incluye muchos géneros concebidos como tal. Incluye no solamente la extensión entera de la égloga formal --la elegía pastoral, lamentos de los desamados, contiendas cancioneras, y cosas por el estilo-- sino también la aventura amorosa, la lírica, la comedia, y la novela pastoral. Si todos pueden ser una forma de la pastoral, es justo decir que la pastoral no es género. Al contrario, parece ser uno de los tipos de literatura --como la tragedia, la comedia, la novela, el romance, la sátira y la elegía

-- que tienen nombres que suenan como géneros pero que, en realidad, son más inclusivos y más generales que el género en sí. Cuando decimos que la pastoral no es género, sino modalidad, estamos buscando el reconocimiento de que la pastoral es uno de estos tipos literarios.

Ahora bien, ¿qué quiere decir, precisamente, que la pastoral (o cualquier otro tipo literario) es modalidad? Por ejemplo, el discurso de Paul H. Fry sobre la “oda” como nombre de un tipo poético:

The reason why the words “elegy” and “satire” seem more usefully to rope off poetic kinds than “ode” does is that “elegy” and “satire” are *modal* terms that allow enormous flexibility of reference. They describe orientations but tend not to prescribe a set style, form, or occasion--or even, necessarily, a set theme. It is in the loose spirit of such terms that I propose the “ode of presentation” as a mode. (5)

Es, sin duda, una subestimación hablar de la flojeza, o sea, del “loose spirit,” de términos modales. Parece que existe una tradición literaria detrás de esta falta de definición del concepto. No se encuentra una definición de “mode” en el libro de Angus Fletcher, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, ni en los libros de Earl Miner sobre la poética del siglo XVII, *The Metaphysical Mode* and *The Cavalier Mode*, tampoco en la introducción y en varias selecciones de una antología crítica reciente que se llama *The Pastoral Mode* (Loughrey). Aún Ralph Cohen, cuya maña teórica es indudable, concluye un

ensayo sobre “The Augustan Mode” por decir, “By this term ‘mode’ I mean no more than a range of special poetic uses of conventionalized figures, images, ideas and syntactical, metrical, or organizational structures in the poetry of 1660 - 1750” (32). El problema con la definición de este término es resumido por Rodway quien dice que “[a] work’s mode, then, let us say, is whatever it seems to be in its most general aspect” (94).

Cuando los críticos llegan a definir “modalidad,” se ve una tendencia a compararlo con “actitud.” El crítico que cito arriba sigue diciendo: “In general . . . the mode of a work will be largely a matter of attitude or tone rather than style or form of writing” (Rodway 95). Propone Robert Scholes que los “primary modes of fiction” derivan de la manera en que los mundos ficticios implican actitudes. El enfatiza que “in this modal consideration,” términos como “tragedia” y “comedia” toman más en cuenta la calidad del mundo ficticio que “any form of story customarily associated with the term” (133). La modalidad, entonces, se refiere a sentimientos y actitudes en sí, distintos de su realización o manifestación en recursos específicos, convenciones, y/o estructuras. Esta tendencia de asociar “modalidad” con “actitud” se hace evidente en el trabajo de David Halperin sobre la crítica pastoral. Dice Halperin que los críticos modernos “refer to pastoral quite matter-of-factly as a ‘mode.’” Piensa que esto conviene con “the recent trend in

criticism . . . to substitute the literary *mode* for the literary *genre*.” Halperin relaciona esta substitución con la distinción de Wellek y Warren entre “outer form” and “inner form” (33-35), y atribuye tal desplazamiento de énfasis, sobre todo, a Empson. Dice que *Some Versions of Pastoral* representa “the triumph of inner form over outer form in critical definitions and the predominance of pastoral as theme over pastoral as convention.” Justifica su declaración por un estudio bien conocido sobre la pastoral<sup>1</sup> y concluye diciendo:

Many readers will feel that Empson has succeeded in adumbrating what Greg called the “philosophical conception” underlying most versions of pastoral. Empson established that pastoral is a literary mode for expressing a view of life equal in scope to that conveyed by tragedy, comedy, and other primary modes. (53-55)

Si modalidad es, realmente, una actitud o concepción filosófica “interior,” es difícil ver cómo podría ser continua al concepto de género, en el cual la “forma exterior” es lo esencial. Tal inconveniente, además de su impaciencia con la ancha usanza del término modalidad (él lo llama “the easiest of all terminological recourses”)(106), hace que Fowler trate de refrenar el término, hacerlo estructuralmente dependiente del género. Históricamente, declara que no existe modalidad sin su

---

<sup>1</sup>Toliver, Harold. “Most critics who have dealt with pastoral theoretically since Empson . . . have extended the principles of the old shepherd poem freely to literature that abandons many of its conventions while illustrating its themes and attitudes” (vii).

antecedente, el género: “genre . . . tends to mode” y lo precede históricamente (108). Analíticamente, él define modalidad como una “selection or abstraction from kind” (56), pero parece que concibe eso como una mera selección del repertorio completo genérico. Opone explícitamente la idea de que las modalidades son “distillations, from these relatively evanescent forms [los géneros], of the permanently valuable features” (111). Quiere atar íntimamente las modalidades a los indicios y repertorios genéricos; preocupado por “the vague intimations of ‘mood,’” insiste que la modalidad “announce itself by distinct signals” (107). Uno puede simpatizar con su resistencia a la idea de que las modalidades son “timeless,” pero su insistencia en que, tanto como los géneros, las modalidades son fenómenos históricos, hace que ponga demasiado énfasis en los detalles de la “forma exterior,” a costa de los sentimientos y actitudes que les impulsan.

Es irónico que estos informes recientes sobre la modalidad vacilan entre actitudes interiores y rasgos exteriores, porque el término trata de, y se destaca por, la conexión entre “inner form” and “outer form.” Esto se puede ver no solamente al examinar los discursos teóricos, sino al reconocer la usanza común de la palabra. El sentido del lenguaje literario --que hay una relación recíproca entre usanza y actitud-- nos hace invocar el término “modalidad” para formar un resumen de una obra o de un pasaje. Es un término

que facilita, o sea, que sugiere, que el genuino “ethos” de cualquier obra informa acerca de sus recursos, y que estos recursos implican su individualidad.

“Modalidad” es, entonces, un término que sugiere la conexión entre la forma interior y exterior; nos da a entender que la forma y el contenido son inseparables. Esto es lo que quiere decir Josephine Miles cuando dice: “We should look for a new mode where a new complex of idea, material, and structure clearly began” (115). Richard Cody dice, hablando de la *Aminta* de Tasso, que alcanzó a establecer “the pastoral as a whole literary mode, with an ethos and style of its own” (78). “Modalidad” es un término apto para una categoría literaria que incluye un número de géneros individuales, porque conviene con la idea de que un género se identifica por su forma interior y exterior.

Aunque las observaciones de Miles y Cody nos informan del significado del término “modalidad,” están lejos de ser definiciones. Aquí nos toca consultar el tratado quizás más definitivo sobre el concepto, el capítulo sobre “Historical Criticism: Theory of Modes,” por Northrup Frye, de su libro *Anatomy of Criticism*. Dice Frye:

In literary fictions the plot consists of somebody doing something. The somebody, if an individual, is the hero, and the something he does or fails to do is what he can do, or could have done, on the level of the postulates made about him by the author and the consequent expectations of the audience. Fictions,

therefore, may be classified, not morally, but by the hero's power of action, which may be greater than ours, less, or roughly the same. (33)

Frye sigue hablando de cinco modalidades distintas --mítica, romántica, alta mimética (épica y tragedia), baja mimética (comedia y la novela), e irónica. Las clasifica en términos del status del héroe relacionado con otras personas y al medio ambiente que habitan. Después de medir estas modalidades ficticias, como las llama, Frye deja de hablar del "internal fiction of the hero and his society" para fijarse en la relación entre autor y lector. "There can hardly be a work of literature," observa, "without some kind of relation, implied or expressed, between its creator and its auditors" (53). Luego, Frye traza un esquema de cinco "modalidades temáticas," que tienen la misma razón fundamental como las "modalidades ficticias."

Nunca explica Frye por qué les llama a estas categorías "modalidades." Pero encontramos una explicación reveladora en el comentario de Angus Fletcher sobre la idea de que las ficciones se clasifican según el poder activo del héroe. "The term 'mode' is appropriate," dice Fletcher, "because in each of the five the hero is a protagonist with a given strength relative to his world, and as such each hero --whether mythic, romantic, high mimetic, low mimetic, or ironic-- is a *modulus* for verbal architectonics; man is the measure, the *modus* of myth" (34-35). Basándonos en ésta formulación, podemos decir que modalidad es la manifestación literaria, en cualquier obra,

no de sus actitudes en sentido suelto, sino de sus presuposiciones de la naturaleza y situación humana. Esta definición nos provee con una cuestión crítica que podemos dar a cualquier obra estudiada: ¿qué es la idea de la fuerza humana, las posibilidades, los deseos, los dilemas, etc. que se manifiestan en las realidades representadas, y en los énfasis, recursos, organización, efectos, etc. de ésta obra? (Alpers 50) Vamos a ver que la clave de tales cuestiones --y aquí está la agudeza del comentario de Fletcher-- es el punto de vista implícito en la fuerza del, o héroe, o narrador, o lector, relativo a su mundo. Quiero especificar todas estas tres figuras, porque no tenemos que mantener la separación ficticia-temática de Frye. El las distingue para sus propias razones teóricas, pero, como él mismo dice, “every work of literature has both a fictional and a thematic aspect” (53).

Por lo que respecta a la crítica de la pastoral española, se nota un conjunto de transformaciones durante el siglo XV y comienzos del XVI, que da una visión amplia de los precursores de la novela pastoral. “Entre las formas de literatura de ficción que dominan estos años de renovación y búsqueda, ninguna de mayor éxito que los libros de caballerías. Desde muy temprano el amplio manto del mito caballeresco había cobijado otros mitos o aspectos de la realidad no relacionados directamente con él” (Avalle-Arce, *NPE* 36-37). Hasta que esta amplitud temática se convierte en un verdadero cajón de sastre. No debe

resultar incongruente, por lo tanto, la aparición del pastor en el género caballeresco. Otro antecedente es el emparejamiento tradicional entre caballero y pastor, tal como se presenta en la *pastourelle* francés. Quizás el primer ejemplo de esta transición es la obra de Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia* (1535). El lazo que vincula ambos mundos es el hecho de que el personaje Silvia, hija del protagonista, es robada de muy niña y criada como pastora. Los últimos capítulos de la segunda parte son trazados sobre un exagerado cuadro bucólico. Darinel, pastor enamorado de Silvia, aunque no correspondido, apacienta sus ovejas junto al río donde platica de amor con ella. En sus elementos sencillos y escuetos --amor desdeñado, goce de la naturaleza, desesperación, soledad y música-- están implícitos todos los enredos de la novela pastoril.

La influencia de la novela grecobizantina se nota en la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* (1552), de Alonso Núñez de Reinoso. Dice Avalle-Arce que “es un modelo acabado de virtuosismo narrativo, un precioso trabajo de orfebrería en que el hilo del argumento da mil vueltas y revueltas, dibujando arabescos, en que los personajes se pierden y vuelven a aparecer a compás de la peripecia” (43). Estos elementos de procedencia tan distinta se mezclan de manera interesante dentro de la historia de la evolución interna de la novela española. Lo pastoril aparece aquí de la mano de lo caballeresco: el paladín enamorado se disfraza de pastor. La

desgraciada Isea, después de incontables líos y obstáculos, al final del cuento llega a la Insula Pastoril, en cuya paz y soledad halla el recogimiento necesario para poder escribir con añoranza la triste historia de su vida. En este desenlace se ve, precisamente, el afán humanístico de retirarse del mundo para poder comulgar con la naturaleza. Y a pesar de la distancia, se puede decir que esta ínsula representa lo mismo que la granja de La Flecha para fray Luis de León. La *Historia de Clareo y Florisea* llega al tema pastoril después de un largo recorrido a través de lo caballeresco y lo bizantino. Es el elemento en el cual el autor cifra la felicidad natural, con su soledad y ensimismamiento correspondiente. Donde estos diversos temas concluyen, comienza lo pastoril. Hay un paso directo del uno al otro, que señala la independización inminente del tema pastoril en prosa.

Otra influencia sobre la novela pastoral incipiente se encuentra en la novela sentimental de Antonio de Villegas, *Ausencia y soledad de amor* (escrita en 1551, publicada en 1565). El mundo novelístico aquí, así como en la novela pastoral, gira en torno al amor que subordina todos los otros sentimientos y constituye el norte de las vidas ficticias. La novela sentimental marca un desplazamiento del eje de atracción de la novela de caballerías: de los sucesos caballerescos al caso amoroso, de la acción al sentimiento. Los hilos narrativos no deben ser trocados, sino sólo reajustados a

su nuevo eje. Hay un cambio de perspectiva, pero el mundo de la ficción sigue siendo el mismo. La novela pastoral, en cambio, marca un nuevo desplazamiento, pero respecto a la novela sentimental. En esta última el amor se presenta dentro de la estructura de la sociedad, si bien en conflicto con ella, mientras que en aquélla lo está en estado de naturaleza, previo a la formulación social. El caballero, pues, tiene que ceder paso al pastor, quien vive íntimamente con la naturaleza.

Finalmente, no se puede hablar de los antecedentes del género pastoril sin tocar a Garcilaso. Esto lo haré más ampliamente adelante; aquí sólo quisiera mencionar que con Garcilaso la realidad del sentimiento amoroso se desbordó de los límites genericos y le fue necesario apelar al pastor idealizado de la tradición bucólica para poder aproximarse a la expresión total del sentimiento:

la vida sentimental del poeta --o sea, en el caso de Garcilaso, la vida del poeta-- se hace uno con la vida del pastor, y éste se consagra como encarnación de la erótica y el naturismo renacentistas. La trayectoria de las fortunas del pastor no es, desde luego, así de directa y de limpia, como ya se vio en las páginas precedentes: ni la naturaleza ni el arte literario conocen la línea recta. Como consecuencia, no es necesariamente el penúltimo eslabón en una cadena de tradiciones el que determina la configuración del último. (Avalle-Arce *NPE* 65)

El amor es, desde luego, la idea central, pero ya no presentado en su concepción cortés, sino en la nueva imagen que el

neoplatonismo italiano difundió y que se popularizó por toda Europa.

## II

La figura del pastor se distingue como representación de la fuerza del hombre --del individuo o su arquetipo-- relativo al mundo. Ciudadanos de la República Romana posterior podían leer su posición en las figuras de los dos pastores de la primera égloga de Virgilio --uno víctima de las consecuencias de la guerra civil, el otro dependiente de la suerte de la Fortuna. Tal vulnerabilidad conviene naturalmente con la figura del pastor literario. En otras ocasiones, la sencillez del pastor funciona como fuente de autoridad moral, y el lector siente el poder de su humildad. En ambos contextos seculares y religiosos, el pastor puede hablar en contra de la corrupción y los excesos cortesanos, y en pro de valores que van desde la aceptación estoica hasta el cariño del buen pastor de los Evangelios. En la pastoral, las consideraciones modales están sumamente explícitas, porque desde el principio el poeta se representaba a sí mismo como pastor. En una estrofa que sugiere un momento crucial en *Lycidas*, Virgilio, representado por Tityrus, está llamado a conocerse a sí mismo --que quiere decir darse cuenta de sus poderes actuales-- por el Dios de la poesía:

My playful muse first chose Sicilian verse:

She did not blush to dwell among the woods.  
 When I tried a song of kings and battles, Phoebus  
 Plucked my ear and warned, 'A Shepherd, Tityrus,  
 Should feed fat sheep, recite a fine-spun song.'  
 (6:1-5)

Estos versos se refieren a un rechazo meditado de la épica hecha por el poeta Callimachus de Alexandria, y nos hace acordar que los bucólicos de Teócrito (el verso primero) constituyeron una reducción consciente de la poesía de Homero hacia la amplitud y posibilidades percibidas por un mundo cosmopolita, pos-heróico (Alpers 51). Este tipo de ademán no es gratuito. La autoconciencia y genio con que estos poetas reducen a escala sus versos es una manera de reapropiarse de su poder sobre, y relativo a, su mundo: "tomorrow to fresh woods and pastures new."

No obstante, no es suficiente anotar que uno de los intereses pastoriles es su fuerza poética relativa al mundo. Sidney definió a la pastoral por traer a la memoria la primera Égloga:

Is it then the Pastoral poem which is disliked? . . . Is the poor pipe disdained, which sometime out of Meliboeus' mouth can show the misery of people under hard lords or ravening soldiers? And again, by Tityrus, what blessedness is derived to them that lie lowest from the goodness of them that sit highest.  
 (116)

Esta observación puede ser considerada solamente temática, mientras la idea de modalidad tiene más que ver con la conexión inherente entre forma y contenido, para que cuando

estos temas suenen en el “poor pipe” del pastoral, tengan su propio rango y significado distintivo. Del mismo modo, la paradoja de la fuerza poética rescatada puede cobrar cuerpo de forma no pastoral, por ejemplo el poema de Donne, “The Canonization”:

We can die by it, if not live by love,  
 And if unfit for tombs and hearse  
 Our legend be, it will be fit for verse;  
 And if no piece of chronicle we prove,  
     We'll build in sonnets pretty rooms;  
     As well a well wrought urn becomes  
 The greatest ashes, as half-acre tombs.

Se puede ver aquí la semejanza del sentimiento, que incluye un sentido de relación dialéctica con lo heroico, pero este poema, aunque se trata de un retiro del mundo, no es pastoral. Desde las muestras desdeñosas para la sociedad, a la voz resoluta de “We can die by it,” hasta la grandeza con la cual representa “us canonized by love,” el narrador muestra una capacidad de pararse fuera del mundo, y vencerlo, de manera completamente desconocida al pastor literario.

Una comparación de dos poemas del siglo diecisiete, que tratan del mismo tema, nos va a mostrar los puntos que tienen que ver con ello cuando se pongan a considerar la modalidad -- así como los motivos y actitudes están influidos por, e implícitos en, la realización poética. El primero es un poema de Marvell, “The Mower to the Glowworms,” que suele ser

considerado el menos distinguido de los poemas de los  
 “Mowers”:

Ye living lamps, by whose dear light  
 The nightingale does sit so late,  
 And studying all the summer night,  
 Her matchless songs does meditate;

Ye country comets, that portend  
 No war, nor prince’s funeral,  
 Shining unto no higher end  
 Than to presage the grass’s fall;

Ye glowworms, whose officious flame  
 To wandering mowers shows the way,  
 That in the night have lost their aim,  
 And after foolish fires do stray;

Your courteous lights in vain you waste,  
 Since Juliana here is come,  
 For she my mind hath so displaced  
 That I shall never find my home. (35-36)

El otro poema, escrito probablemente en la misma década, es  
 “The Glowworm” de Thomas Stanley:

Stay, fairest Chariessa, stay and mark  
 This animated gem, whose fainter spark  
 Of fading light its birth had from the dark.

A star thought by the erring passenger,  
 Which falling from its native orb dropped here,  
 And makes the earth, its center, now its sphere.

Should many of these sparks together be,  
 He that the unknown light far off should see  
 Would think it a terrestrial galaxy.

Take't up, fair saint, see how it mocks thy fright;  
 The paler flame doth not yield heat, though light,  
 Which thus deceives thy reason through thy sight.

But see how quickly it, ta'en up, doth fade,  
 To shine in darkness only being made,  
 By th'brightness of thy light turned to a shade;

And burnt to ashes by thy flaming eyes,  
 On the chaste altar of thy hand it does,  
 As to thy greater light a sacrifice. (358)

Nadie, presumiblemente, tendría dificultad en decidir cual de ambos poemas es pastoral. Sin embargo, frases como "living lamps" y "country comets," en el poema de Stanley, muestran mucho ingenio. El punto crítico es, ¿cómo podemos delinear las diferencias entre los poemas y las impresiones que dan? Es cierto que el narrador de Marvell es segador, pero el poeta no le da los toques de rusticidad que suelen tener los narradores pastorales. Las dos primeras estrofas pueden haber sido escritas por un cortesano. No obstante, parece claro que el ambiente "wholly Marvellian," con su "witty delicacy," como dice Frank Kermode, tiene mucho que ver con su pastoralismo (xx).

Primero, para poder discernir entre los dos poemas, el narrador de "The Glowworm" se dirige a su señora y le pide observar ("stay and mark") un insecto divertido. Por eso la primera frase --"this animated gem"-- es una manera de fijarlo e identificarlo, capturando su interés y curiosidad. La primera frase del poema de Marvell --"Ye living lamps"-- es un

paradoja menos frágil y afilada, no solamente porque el verso puede referirse, o a los ojos o a las constelaciones, sino por la relación del narrador con las criaturas que nombra. No se dirigen sus comentarios a otro observador humano, con quien comparte su diversión y capacidad para inventar frases, sino a las luciérnagas, quienes son tratadas como seres que pertenecen al mismo mundo, caso que no sean iguales a él, sino ocupan el mismo espacio; su actitud es más que mera curiosidad. Cuando habla de su “dear light,” es imposible no sentir, como confirmará el poema, que quiere decir “dear to me” así como “dear to the nightingale.” Además, la frase “living lamps” no sirve para fijarse en las luciérnagas para observarlas, sino que es el principio de una frase que llena la primera estrofa y que crea el ambiente entero, el mundo propio del poema.

La variante entre los poemas se hace más evidente en el tratamiento de las luciérnagas, que parecen estrellitas caídas a la tierra. Esto no es puro capricho poético, porque la imagen ya está en Plinio (Leishman 152). Pero el narrador de Stanley sabe claramente que esta idea es una percepción falsa, aunque interesante, y la conciencia de tal engaño subraya su ingenio. Es ingenioso respecto al conocimiento científico; la paradoja de la estrella caída --que este “makes the earth, [formerly] its center, now its sphere”-- se equilibra por medio de la conciencia de la premisa falsa. En la estrofa siguiente, su

ingenio calla al lado de la galantería. La ilusión de que la nube de luciérnagas es un “terrestrial galaxy” (otra paradoja cosmológica, aunque menos enfocada e interesante que la anterior) funciona como base desde la cual puede elogiar a su dama, con su “greater light,” como un sol terrestre. La seguridad del entendimiento y de las relaciones sociales del narrador se hace evidente al final, como tributo a los poderes de su señora. El concepto [“conceit”] familiar tiene otro efecto aquí que en las otras modalidades de poesía amorosa --que son otras modalidades precisamente porque el amante tiene fuerzas diferentes relativas a la amada-- y porque él y los poemas le dan a ella una fuerza diferente relativa al mundo. El reconocimiento de los poderes de la dueña de su corazón es, en este instante, un poco apaciguado, porque el narrador atribuye el poder que hace oscurecer la luciérnaga a la luz del día y de la razón. La luciérnaga se desvanece cuando se la acerca a la luz. Entonces las metáforas finales están limitadas al poder verdadero de la devoción y del obsequio social. El sacrificio del amante a la castidad de la amada, en otras modalidades una realidad ficticia, casi no se asoma aquí.

Comparando los dos poemas, podemos ubicar el narrador de Marvell, quien se caracteriza a sí mismo como “wandering mower,” en la posición del “erring passenger” de Stanley, quien toma la luciérnaga como estrella. El segador es capaz de ser engañado; no obstante, en otro verso de la estrofa nos dice que

el segador no puede ser engañado por la diferencia entre la luz de la luciérnaga y la luz ilusoria de una quimera.

Ye country comets, that portend  
 No war, nor prince's funeral,  
 Shining unto no higher end  
 Than to presage the grass's fall.

En estos versos, si son cantados por un narrador cortesano, la frase "country comets" podría parecer condescendiente, porque el campo queda fuera de los límites de augurios serios. Por otro lado, la crítica se ha dado cuenta de la alusión final bíblica, de que "all flesh is grass." Visto a la luz de este "motif", "country comets" llegan a ser augurios, y algunos de los comentarios críticos sobre la obra de Marvell le dan mucha fuerza simbólica. El aplomo de Marvell aquí se deriva directamente de su pastoralismo. "The grass's fall" puede ser nada más que el resultado normal de la actividad del segador. Este verso se relaciona con Plinio, quien dijo que las luciérnagas nunca aparecen antes de que esté maduro el zacate, sino después de la cosecha (Leishman 29). Este verso es ejemplo perfecto de la inserción del verso complejo dentro del sencillo. Representa un fenómeno natural y una actividad humana que no solamente es normal y benigna, sino completa en sí. La frase sugestiva conserva, como lo dice Empson, su "claim to innocence" (221). Entonces sus implicaciones no son entendidas por estar metidas en un mundo de guerras y príncipes --el mundo real, con toda la carga de interpretaciones y presagios a

cuestas-- sino por acomodarse a la muerte en todas sus formas, y en sugerir que toda muerte es, esencialmente, igual.

La frase de Marvell abre dos puntos de vista sobre la muerte, sin proponer el decidir entre ambos. Por un lado, la muerte en cualquier forma puede ser vista como parte del ciclo natural, como la siembra, el crecimiento y la cosecha. Por otro lado, la inclusión de la muerte natural en el carácter completo del mundo del campo nos sugiere que el mundo de la muerte violenta, el de guerras y príncipes, es anti-natural. La presencia serena de ambas alternativas, señalada por el verso primero de la estrofa, revela el ingenio profundo del poeta. "Country comets" es un verso gracioso, porque es bien paradójico, pero, al contrario de la "terrestrial galaxy" de Stanley, no puede ser entendido sin darle voluntad de verosimilitud. Aunque al principio parece estar basado en lo visual (las luciérnagas se parecen a las cometas), su significado nos mete en el papel de un morador del mundo en el cual las luciérnagas son comunes y donde el ser humano no tiene otro fin que ser segador. Ésta agudeza es pastoral, porque si no se sabe que el presagio de las luciérnagas quiere decir que ya es tiempo de la cosecha, tampoco se puede entender su mensaje.

Si parece justificable decir que el sentido de la estrofa de Marvell es pastoral, todavía nos falta hacer una comparación de los poemas para ver si los narradores conservan sus identidades en todo momento. El narrador de Stanley lo hace

claramente: su encanto e ingenio son la fuente de seguridad en su papel. Así se siente también el segador de Marvell, pero es preciso explicar este efecto. Su identidad, insinuada al principio por “the grass’s fall,” no aparece hasta la estrofa tercera, cuando se dirige a las luciérnagas, se identifica a sí mismo como uno de los “wandering mowers,” y sugiere su propia susceptibilidad a los “foolish fires.” Sin embargo, es raro que la vulnerabilidad del narrador, que parece establecer su identidad pastoral, le lleve a una separación del mundo pastoral, de la cual habla en la última estrofa. Dado este movimiento, ¿cómo podemos decir que el poema, o el narrador, retenga su carácter pastoral?

La prueba depende del posible pastoralismo de las estrofas primeras. La crítica Rosalie Colie --para quien “the pastoral setting, invented by a wish-fulfilling poetic imaginación . . . , assumes without question a *pathétique* conjunction of mind with landscape” --dice que el segador, al fin, “is left alienated by the power of his love from his otherwise cherishing environment, driven out of his natural context by the violence of love’s force” (15, 31). Pero este contexto natural, este hogar del que está desplazado el segador, no es idílico en el sentido de Schiller, y no está representado por el paisaje ni por un mundo pastoral. El sentido de seguridad completa, que ha perdido el segador y que forma la

base de la idea de la segunda estrofa, se debe a un tipo particular de representación marvelliana:

Ye living lamps, by whose dear light  
The nightingale does sit so late,  
And studying all the summer night,  
Her matchless songs does meditate.

Aunque la presencia de los ruiseñores no está limitada a la poesía pastoral, suele ser uno de los símbolos de la misma. Bastante antes de Marvell se habían asociado el ruiseñor con el pastor desamado y su vida aislada, cuya pena se expresa a través de lamentos graciosos.<sup>2</sup> La escena dibujada por el segador en esta estrofa no es, entonces, un “cherishing environment” sino una auto-representación, una versión de su propia situación: es amante rechazado y resignado, cantando a solas, acompañado solamente por las luciérnagas. El sentido de camaradería (“by whose *dear* light”) y plenitud de expresión (“her matchless songs”) hacen de esta auto-representación una pastoral.

Desde la perspectiva de Schiller, podríamos ver la auto-conciencia del segador y su capacidad para el ingenio como consecuencia de su separación de la naturaleza. Pero esta estrofa nos hace acordar, aunque parece rara, que la poesía pastoral siempre ha sido “sentimental.” La palabra final de la estrofa confirma, notablemente, que el énfasis mental del

---

<sup>2</sup>Véase, por ejemplo, Virgilio (Geórgicas 4:511-515), Petrarca (Rime 311), y Garcilaso (Égloga 1:324-340).

poema no contradice su carácter pastoral. “Meditar” es un término técnico en la poesía pastoral (Alpers 57). En la primera égloga de Virgilio, dice que Tityrus “meditates his woodland muse on a slender oaten stalk or pipe” (*silvestrem tenui musam meditaris avena*). La palabra latina *meditari* es análoga al “meditar,” pero el verso de Virgilio nos hace pensar también en “practicar” o “ensayar.” Las frases de Marvell, “sit so late” y “studying all the summer night,” nos da a entender que “meditar” puede ser un acto de la mente. La última frase mantiene la idea de elocución, no solamente por el significado autorizado por Virgilio, pero también porque “matchless,” con su sentido de maravilla e inmediatez, sugiere que estamos oyendo la canción al momento de ser cantada. La línea en total nos hace pensar que la mente aislada puede existir en una modalidad de sencillez, porque la aliteración hace que la palabra “meditate” responde, y parece equivalente a la canción sin par (“matchless song”).

En la primera estrofa del poema de Virgilio, en contraste con los anteriores versos ya examinados, los códigos genéricos aislados --la figura del ruiseñor y la palabra “meditar”-- no representan todavía a la pastoral. Uno tendría que ponerse a considerar la modalidad para trazar sus implicaciones, y quizás establecerlas como elementos pastorales. No es el empleo de la palabra “meditar” como código tanto como su fuerza en el verso final lo que confirma el poder conmovedor del ruiseñor relativo

a su mundo. Echando un vistazo al significado de modalidad en la estrofa final, se pueden seguir sus indicaciones para ver que el poema en su totalidad se considera pastoral.

La semejanza y distinción del segador con ruiseñor anticipa su relación a los segadores en la tercera estrofa. Estos campesinos viven en el mundo representado por el doble sentido de la caída de la hierba --el mundo de trabajo, encuadrado por los ciclos naturales de vida y muerte. Pueden “stray . . . after foolish fires,” pero las luciérnagas los ponen a salvo, los conducen a casa, simplemente por iluminarles en medio de la noche oscura. Nuestro segador, que llama a las luciérnagas “officious” y “courteous,” no se siente tan cómodo en este mundo, pero él sigue siendo bastante “del mundo” para hacerse su poeta. Como otros pastores literarios --incluso a Corydon de Virgilio, el modelo para “Damon the Mower,”-- el amor le ha dado voz para expresar su sentido de angustia y desplazamiento. Y como sus precursores literarios, sólo puede hacerlo por la representación pastoral. Las tres estrofas primeras miden una parte de la relación entre quién es, y quién había sido. Cada estrofa es, de alguna manera, un microcosmos pastoral, y un aspecto de la modalidad del poema es como el lector puede habitar en, y dentro de, cada estrofa, en perfecto equilibrio.

La gramática de estas estrofas comunica perfectamente su estado. Uno tiene que seguir leyendo, porque la frase y la

voz del segador no están completas. Terminan las locuciones con una declaración que pone fin a las relaciones entre segadores y luciérnagas: "Your courteous lights in vain you waste." Esto es pastoral precisamente porque el gesto termina el poema. Una vez rota la relación, una vez separado el "yo" de la gramática y de la representación de los "wandering mowers," le queda al segador solamente el poder de la canción --para nombrar su angustia. La distancia entre "courteous" y "waste" sugiere que su pérdida será catastrófica. Sin embargo, su capacidad para nombrar su pérdida, para darle voz, sostiene la expresión y la hace consciente. Lo negativo desplazado produce la conciencia positiva del significado del "home," en un toque final brillante. En el mundo representado por los segadores comunes, éste no era necesario: estaba implícito en los detalles y las relaciones entre las tres primeras estrofas, aún la última. Con fineza marvelliana, la palabra "home" mide cuanto le cuesta esta conciencia al segador. Además, el efecto final de la palabra es ingenioso también. El verso último sugiere un desplazamiento total, cuando el lector se da cuenta de que el segador no se marcha a otra parte, sino a ninguna parte. La crítica Colie debía haber pensado así cuando habló de la violencia de la fuerza del amor en esta estrofa (100). Pero muchos lectores no interpretan así el poema, y también tienen razón. Porque mientras la palabra "home" marca el sentido de enajenación del segador, también pone fin a su canción. No

solamente termina la última frase del poema, sino que le da su motivo central.

Una consideración modal final. El narrador de Marvell vive dentro de su poema porque, en contraste con el narrador de Stanley, no puede iniciar una frase nueva. El encierro sobre el hogar revela, por una parte, su vulnerabilidad, la incapacidad para seguir adelante y, por otra parte, su autoconciencia y dominio sobre los valores de las relaciones afectuosas y la seguridad espiritual. Es poeta pastoral no solamente en su auto-representación inicial como ruiseñor, sino también en la auto-representación implícita en su sentido de parentesco con las luciérnagas. Desde su perspectiva, una vez agotada la luz de las luciérnagas, también se acaba su aliento.

Los bosquejos cortos de las tres primeras estrofas tienen que ver con el desamor, la muerte, y las posibilidades de yerro moral. Ningún buen poema pastoral niega tales realidades de la vida, sin embargo, no las hace parecer naturales y admisibles por adaptarlas a una forma estética más agradable. Visto desde esta perspectiva, el poema se parece a una luciérnaga -- pequeña, agradable, interesante, haciéndonos el bien aunque no nos presta atención. Pero a la vez, el poema reconoce su fuente en las complejidades humanas e intereses representados por el segador desplazado, quien puede dirigirse a estas luciérnagas y asociarse con ellas como símbolos de equilibrio y aprobación, dones que él añora mucho, porque si alguna vez las había

conocido, ya las ha perdido. De hecho, el poema conlleva la posibilidad de preguntarnos si el pastor realmente conoció la paz y seguridad pastoral, antes de perderlas. Tales preguntas nos revelan la semejanza del segador a los pastores literarios anteriores, y a los poetas sofisticados que inventaron este tipo de poesía. El sentido de desplazamiento mental, la pérdida del hogar, es en sí una reducción o representación sencilla de la posición de cualquier poeta que busca una manera de representar o hablar de su situación y mundo, de tal manera que se siente como en casa propia, dentro de su poema. El poema es, entonces, un doble pastoral: el segador y las luciérnagas son seres pastorales, y para nosotros el segador es también una entidad pastoral.

### III

La autoconciencia extraordinaria de Marvell sobre las ficciones y convenciones pastorales lo hace no solamente un poeta que tiene que ser estudiado, sino un colaborador en el trabajo del análisis y definición crítica. Esto no está fuera de lo común en la poesía renacentista, y en la pastoral en particular, que siempre ha sido una forma autoconciente. Pero es preciso corregir dos sugerencias que pueden ser tomadas erróneamente cuando el poema de Marvell está estudiado para

ejemplificar los conceptos de la modalidad y del pastoral como modalidad.

Primero, argumenta Fowler que el género es, históricamente, una clasificación más temprana que la modalidad. Los rasgos típicos-específicos del género son abundantes y coherentes. Según Alpers, “only a poet as late as Marvell could play so loosely with the generic repertoire and permit the kind of analysis we have given” (66). Pero la historia de la pastoral refuta esta declaración. La pastoral es forma tardía, producto de una cultura literaria sofisticada (de Alejandría, tres siglos antes de Cristo) que era consciente de su distancia de la poesía de Homero y de la cultura clásica griega. Intereses modales subyacen bajo la invención, por Teócrito, de la poesía bucólica. Fue la conciencia de su relación con el mundo antiguo de la literatura griega --evidente en sus idilios-- que le impulsó a escribir sobre pastores y gente ordinaria, y hacer del pastor la figura característica del poeta. Como veremos, no hay fronteras claras entre sus idilios pastorales y no pastorales, ni una serie de convenciones desarrolladas coherentemente que señalen cómo algunas “pastorales” son “bucólicas.” Esto fue un trabajo llevado a cabo por los escritores griegos y, más tarde, por Virgilio, cuyas églogas dan una identidad genérica a la pastoral antigua. En el caso de la pastoral, pues, uno quiere rechazar a Fowler para decir que la

modalidad tiende al género. El punto que quiero destacar, sin embargo, es que ambos se implican mutuamente.

La segunda impresión que puede surgir del uso de Marvell es que el análisis modal siempre tiene que ver con un trabajo de tamaño rebajado. Pero ¿no es cierto que las convenciones importantes de estructura y organización tienen una lógica modal? Cuando examinamos varias formas de narrativa y drama pastoral, incluso la novela, veremos que es así.

La novela pastoral del siglo XVI, que conocía Shakespeare y escribía Cervantes, se inicia con una imitación de Virgilio: la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro (1504). Sannazaro se dio cuenta que las églogas fueron concebidas como un sólo texto, y decidió mejorar el modelo escribiendo sus propias églogas, vinculadas con prosa. Estas selecciones en prosa no son, por lo general, más largas que los poemas que introducen, y algunas están basadas en la égloga clásica. La *Arcadia* de Sannazaro puede ser llamada, entonces, libro-égloga, medio prosa y medio verso. La novela pastoral no cobró cuerpo hasta la *Diana* de Jorge de Montemayor (1559). Ésta deriva de Sannazaro, pero está dominada por la prosa, dentro de la cual están encajados los poemas. Los orígenes de la novela pastoral explican una parte importante de su estructura: no solamente son episódicos, sino que los episodios suelen ser “set-pieces,” de carácter similar, muchas veces enfocados en o brotando de una canción, un

poema, o un cuento recitado. En otras palabras, son églogas transformadas, y la novela en total tiende a respetar su carácter distintivo.

La *Diana* de Montemayor es un buen ejemplo. Representa cinco situaciones amorosas: Diana, la “bella malmaridada,” amada por Sireno y Sylvano, si no por su esposo Delio; el “cross-dressing” pastora Ysmenia (“Alanio”), Selvagia y Montano; otro “cross-dressing” pastora Felismena (“Valerio”), Don Felis y Celia (quien se enamoró de “Valerio”);<sup>3</sup> Belisa y Arsileo; Amarílida y Filemón. Finalmente, añade Montemayor una historia intercalada de los amores entre el moro Abindarráez y la hermosa Xarifa, el *Abencerraje*.

¿Por qué la novela pastoral retiene la forma de la égloga en los episodios que la componen? Pensando en términos genéricos, la respuesta tendría que enfatizar las convenciones y normas histórico-literarias. O sea, que así se hace porque siempre lo han hecho así. Pero si nos referimos a los aspectos modales de estos recursos podemos entender como seguían siendo vigentes, o sea, porque los escritores y lectores seguían encontrando en ellos una fuerza y viveza irresistible. Para entender mejor la estructura episódica de la novela pastoral, vale la pena volver a las églogas de Virgilio y la cuestión de su modalidad. En un pasaje memorable, dice Erwin Panofsky:

---

<sup>3</sup>En Montemayor, como en *El Quijote*, es la mujer que se viste de hombre, y no al revés.

In Virgil's ideal Arcady human suffering and superhumanly perfect surroundings create a dissonance. This dissonance, once felt, had to be resolved, and it was resolved in that vespertinal mixture of sadness and tranquillity which is perhaps Virgil's most personal contribution to poetry. With only slight exaggeration one might say that he "discovered" the evening. (300)

Queda claro que esta observación es sobre la modalidad: la tristeza refleja la vulnerabilidad del pastor hacia lo perdido, y la tranquilidad refleja su capacidad para acomodarse con la vida y sus aspectos sencillos que le dan paz. A la vez, se notan las suposiciones schillerianas en este pasaje, como nota Panofsky una disonancia entre el sufrimiento humano y los "superhumanly perfect surroundings" en la Arcadia ideal de Virgilio (300). Pero no hay tal disonancia en la primera égloga. El paisaje aquí es el campo verdadero de los pastores y sus manadas como lo describe Tityrus (1:19-25, 27-35); el cual solamente parece perfecto visto de lejos. El sentido idílico del paisaje está en los discursos de Meliboeus, que lo ve desde su exilio, sobreponiéndose a la buena fortuna de Tityrus su añoranza de la choza y los campos reales que le habían quitado (1:67-72). Pero, en vez de expresar la nostalgia, Virgilio demuestra una consonancia entre el sufrimiento y el paisaje ideal.

### III: La narrativa pastoral

#### I

El alcance, en número y variedad, de la narrativa pastoral de la literatura europea del siglo XVI hace imposible el poder hablar de su totalidad. Además, muestra que la pastoral renacentista, lejos de ser sencillamente transnacional, refleja las historias e intereses culturales que pertenecen a unos lenguajes y fronteras político-sociales específicos. La *Arcadia* de Sidney, por ejemplo, la cual se conoce naturalmente como modelo de la narrativa pastoral por los estudiantes de la literatura en inglés, realmente no es típica del género (Haber 62). Rechazando e ironizando la convención fundamental de que los amantes verdaderos se representan mejor como pastores, Sidney cambia los episodios amorosos en un tipo de égloga-entremés intercalado, de la cual los pastores ficticios no son más que oyentes, como el lector. Pero si la variedad y la especificación cultural de la pastoral renacentista prohíbe un tratado comprensivo, un análisis de la *Diana* de Jorge de Montemayor (1559), el primero y quizás el mejor de todos, nos ayudará a contestar algunas preguntas generales. ¿Cómo se dio el cambio de las representaciones pastorales --específicamente su forma original, la égloga-- a la narrativa pastoral? ¿Cuáles son los rasgos, el carácter, de estas narraciones pastorales?

¿Cómo pueden llegar a ser las usanzas pastorales un recurso narrativo para escritores renacentistas?

En el siglo XVI, las figuras pastorales narran sus propias historias. La “narración pastoral,” entonces, se refiere a tales historias, característicamente narradas por pastores y pastoras. Estos narradores hablan con autoridad en un sentido (sabiendo lo que cuentan, por ser sus propias experiencias), pero no tienen una relación privilegiada con sus oyentes. Así como en la égloga formal, tales oyentes son sus semejantes y hablan alternativamente. Entonces las narrativas pastorales renacentistas presumen o establecen una igualdad entre habladores y oyentes: “mi historia,” bajo las condiciones pastorales, llega a ser “nuestra historia” (Alpers 349).

Tales narraciones pastorales aparecen antes de la *Diana*. La más notable es la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro (1504), obra que llevó, más que cualquier otra, la pastoral clásica a la literatura popular europea. La *Arcadia* es conocida como “novela pastoral” porque sus poemas --églogas vernáculas y versos petrarquinos (canzones y sestinas)-- alternan con la prosa. Primero fue concebida como un libro de églogas virgilianas desarrolladas. Sus diez poemas, luego doce, salieron sueltos, y los relatos en prosa son imitativos del verso pastoral más temprano.<sup>1</sup> La *Arcadia* es, entonces, un tipo de libro de

---

<sup>1</sup>De los 16 manuscritos en Jacobo Sannazaro, *Opere Volgari*, ed. Alfred Mauro (Bari: Laterza, 1961), dos presentan las 10 églogas (de la primera versión de la *Arcadia*) sueltas, sin los pasajes conectivos escritos en prosa.

égloga doble, particularmente en la primera parte, donde la prosa y los poemas son más o menos iguales en extensión, y donde la narración describe el paisaje, situaciones estáticas, y ritos bucólicos. Más allá de su innovación formal, la *Arcadia* es un prólogo a la *Diana* en su reevaluación del pastor apasionado. El amante apasionado, como hemos visto, no es la norma en la pastoral clásica. El Daphnis de Theócrito, quien se autodefine vagamente por su amor, dice adiós al mundo pastoral antes de morir. El pastor Gallus de Virgilio, cuyo modelo es Daphnis, muere metafóricamente de amor, y se imagina fuera de la *Arcadia*. La figura del amante queda ambiguamente pastoral en las obras renacentistas, a pesar del centralismo cultural del amor como experiencia emocional y motivo poético. En la *Arcadia* de Sidney, la figura más sorprendente (Philisides, la autorepresentación del autor) es Gallusiano: se desarrolla como personaje en las églogas, o sea, fuera de la narrativa en prosa, y aún allí queda separado, problemáticamente, de los otros pastores. Pero la *Arcadia* de Sannazaro andaba mucho más adelante hacia la asimilación del amante petrarquino al pastor literario, y en la *Diana* la figura de Gallus llega a ser la norma de la experiencia pastoral y la base de la novela pastoral.

En la elegía pastoral, los amigos de un pastor excepcional rinden honores al difunto. Esta poesía conmemorativa asegura la continuidad del grupo social disminuido. Los lamentos, recuerdos, y trozos imitativos que representan el pastor muerto

son elementos definitivos de la poesía pastoral, porque definen lo que llega a ser el poder de la poesía en la ausencia del héroe. Pensemos en el episodio de Grisóstomo en *El Quijote*. Aún más, el canto de Thyrsius sobre Daphnis --una canción desempeñada, está claro-- el monólogo de Gallus, por Virgilio, pone a prueba los límites de la poesía pastoral. Lleva la imaginación más allá de las fronteras del mundo pastoral, pero es producido dentro de la situación de la convocación pastoral. El poema explota la ambigüedad de la representación del modelo teocritano por hacer más ambiguo el "yo" del poema: el que habla, ¿es el amante mismo o el poeta arcadiano que le representa? La *Diana* traduce esta poética a una situación post-petrarquista. El mundo pastoral de la novela radica en los amantes privados de los que amaban --o sea, la situación de los eglogistas pastorales-- pero quienes son modelados en Gallus, o sea, la figura heroica lamentada originalmente.<sup>2</sup> Esta paradoja en la nueva imagen de la comunidad pastoral se refleja en lo que constituye el libro primero de la *Diana*. La primera frase introduce una de las figuras en términos que sugieren su genealogía literaria y también prometen un informe narrativo:

Baxaba de las montañas de León el olvidado Sireno a quien Amor, la fortuna, el tiempo, tratavan de manera que del menor mal que en tan triste vida padecía, no se esperava menor que perdella. (9)

---

<sup>2</sup>No son modelados en los amantes de la línea de Polifemo-Corydon, que termina en el segador de Marvell, porque el amor representado es, característicamente, entre iguales.

Mientras Sannazaro, imitando más estrechamente a Virgilio, pone tal figura entre sus pares menos afligidos, Montemayor le da una escena inicial al estilo de Petrarca. Sireno vuelve a la fuente donde cayó enamorado de la Diana, y anda reviviendo su pena por, primero, una canción sobre un cabello dorado de la dama, y luego por releer una carta que le escribió ella, en la cual le negó su amor. Luego, Sireno oye a su amigo Sylvano, que va acercándose al mismo lugar, cantando unas quejas sobre el Amor. Los dos se conocen: no solamente desde hace mucho tiempo, pero también porque los dos han estado sufriendo los desamores de la misma dama, la heroína epónima de la novela, la Diana. Poniendo en escena una elocución así --no dicho en la presencia de un oyente, pero oído por casualidad--

Montemayor, paradójicamente, disminuye el sentido de soledad, y amplía el sentido de sufrimiento compartido, lo cual es una de las implicaciones fundamentales de la representación pastoral. Donde los oyentes arcadianos de Virgilio y Teócrito, con su mezcla de simpatía, incompreensión y burla, encuadran la elocución ensimismada del héroe/amante y hacen resaltar su extravagancia, los oyentes de Montemayor toman las expresiones de pena por su propio valor y reconocen, en ellas, su propia experiencia. En la *Diana*, la humanidad está dividida entre los que tienen libertad y los que han sufrido por amor. También es así el lector potencial del libro, el que oye por casualidad: se da por entendido que el lector también conoce el

amor y sus penas. La comunidad arcadiana --que en Virgilio y Sannazaro apenas podía contener al amante apasionado-- ya llega a ser una comunidad de tales amantes (Alpers 351).

Sin embargo, no es tan evidente porque hay interés narrativo, en la reconcepción y reseñamiento de Montemayor y del mundo pastoral. El primer episodio de la *Diana*, en que los dos pastores intercambian lamentos de amor, no sería sorprendente como égloga. Uno de los poemas fundamentales de la literatura del Siglo de Oro, la *Égloga primera* de Garcilaso de la Vega es un poema tal, y la reunión de Sireno y Sylvano termina con los dos cantando un dueto que podría haber servido como poema en la *Arcadia*. Pero la posición del narrador se hace evidente cuando un tercer desdichado de amores se reúne con los dos primeros. Sireno y Sylvano ven una pastora acercándose; oyen, por casualidad, su soneto quejumbroso, y reconocen entre sí su experiencia compartida. A la vez, tales arranques líricos no son la única manera de expresarse, y de reconocerse, de los desgraciados pastores. Selvagia, la pastora recién llegada, se presenta a Sireno y Sylvano con una pregunta que puede ser el lema de esta novela: “¿Qué hazeys, o desamados pastores, en este verde y deleitoso prado?” (36). Ellos le responden igual. Andan discutiendo el estado del amor, y la responsabilidad --o falta de ella-- de los amados. Sireno pide a Selvagia que les cuenta su historia:

Mas para que sepamos la razón que tienes de agraviarte de Amor, assí Dios te dé el consuelo que para tan grave mal as menester, que nos cuentes la historia de tus amores y todo lo que en ellos hasta aora te a sucedido. . . (39)

El cuento de Selvagia, que pone fin al libro I, se puede ver de dos maneras. Primero, la historia de cuatro amores contrarios (no poco parecido a los líos y desengaños de *A Midsummer Night's Dream*) concluye como égloga, donde los amantes se encuentran todos en el bosque, cantando sus amores y quejas en una serie de versos líricos. En realidad, estos versos son cantados otra vez por la narradora, Selvagia, quien luego se une con sus oyentes, Sireno y Sylvano, y los tres cantan sus versos que ponen fin al Libro I. Puede parecer, entonces, que el proyecto de la *Diana* es semejante al de la *Arcadia* -- hacer destacar la manera en que una serie de églogas puede formar un libro de églogas. Pero, a la vez, la historia de Selvagia es más cuento --o sea, en términos renacentistas, más como una novela-- que cualquier cuento en Sannazaro. Entonces, aunque la esencia de su pena se puede parecer mucho a la de los dos pastores, el "todo lo que en ellos hasta aora te a sucedido" es muy distinta. Visto así, la *Diana* no es un libro de églogas sino una colección de cuentos.

Al principio del Libro II, cuando están reunidos los tres nuevos amigos en la fuente y nos han entretenido con dos historias más de desamores --o sea, cuando ya el lector piensa

que esto es, de veras, otro libro de églogas-- Sylvano saluda a Selvagia y le habla de “la diversidad de tantos y tan desusados infortunios como suceden a los tristes que queremos bien” (68). Esto suena como uno de los títulos de los acontecimientos del día del *Decameron*. En el Libro II se presenta una nueva pastora (con un cuento adoptado del *Novelle* de Matteo Bandello), y en el libro siguiente el grupo de pastores desamados sigue multiplicándose, y se encuentran una vez más a su semejante, una pastora cuya historia parece ser una adaptación, al lugar rústico, de un cuento de Boccaccio que se centra en la ciudad. Se podría titular, “Cómo un padre le pidió la ayuda de su hijo para hacerle enamorarse dél una doncella, y las consecuencias para los dos” (Alpers 352). En uno de sus aspectos, el proyecto de Montemayor da a su colección de cuentos amorosos una unidad estética, temática, y filosófica más amplia que lo que se suele encontrar en las colecciones de *novelle*.

El pastoralismo de la *Diana* es el método más útil que emplea Montemayor para alcanzar esta unidad --y no solo porque los recursos narrativos, al estilo de la égloga, nos recuerdan continuamente los personajes y al lector de que hay solamente un cuento. El pastoralismo de la *Diana* también tiene que ver con el hecho de que los amantes, al contrario de los narradores de la tradición de Boccaccio, cuentan sus propias historias, y lo hacen de manera específicamente pastoral. Al

principio del Libro VI, Felismena --la heroína de Bandello cuyo amor infeliz la ha llevado a huír de la ciudad y de la corte-- se encuentra con una pastora “verdadera,” Amarílida, y las dos piden que se cuenten sus vidas. El narrador manifiesta que esto es cosa muy natural para los que se encuentran en tales apuros, y por supuesto el lector se puede encontrar personajes literarios hablando así, en casi cualquier género ficticio. En una de las novelas ejemplares de Cervantes, por ejemplo, “La gitanilla,” dos caballeros se encuentran disfrazados en un campamento gitano; naturalmente uno pregunta al otro, ¿qué cosa haces aquí? Sus historias contestan tal pregunta de manera consistente con lo que pensamos que son situaciones narrativas --o sea, representan sus vidas como historias actuales y todavía en marcha. Pero sus cuentos no son narraciones pastorales, aunque “La gitanilla” tiene varios aspectos pastorales en sí. Cuando los pastores “verdaderos,” como el Tityrus de Virgilio o Melibee de Spenser, recuentan sus historias, no solamente explican los acontecimientos actuales, sino que consideran sus situaciones como hechos fijos: al decir lo que les pasó, definen quienes son. Esto es el caso de cada uno de los amantes de Montemayor. Sus historias no tienen futuros previstos, sino que les llevan a, y definen, los varios estados de desamor que se enseñan uno al otro.

Es la narración pastoral concebida como tal lo que hace posible que Montemayor se meta en la problemática de la

representación del pastor, y entonces hace el discurso pastoral “adequate to the task of evoking the intricacies of sentimental life” (Randel 257). La ambigüedad crítica de la décima égloga tiene que ver con él que diga la queja de Gallus. Su prototipo teocritano, sin ambigüedad alguna, es una canción desempeñada, como lo son también los lamentos de amor de la égloga octava de Virgilio. Pero en la égloga décima, los significados múltiples de las primeras frases --*Gallo carmina sunt dicenda* y *carmina Gallo*-- nos ponen sobre aviso del desdoblamiento del poema entero. Si el encuadramiento de las figuras arcadianas y la idea del cantar, para Gallus, sugieren que su queja es la representación de sí mismo por el narrador arcadiano, el sentido de apuro y la extensión de su charla sugieren, en el sentido general de la ficción, que habla por sí mismo (“speaks for himself”), o sea, en el presente (“here and now”)(Alpers 353). El término ambiguo del poema con que concluye las *Églogas* y con el cual viene una oscuridad amenazante al paisaje, hace destacar lo incierto al decir que la voz del poeta ha llegado a ser suya.

Montemayor traslada esta poética al tratamiento del tema de la memoria. El epíteto *olvidado*, aplicado a Sireno en la primera frase, se hace eco a lo largo de la *Diana*. El mayor pecado en contra del amor es olvidar a la persona que te ama; la angustia más grande es ser olvidado por quien te ama; y el heroísmo mayor es seguir fiel a su propia y verdadera

experiencia del amor, o sea, mantener la memoria. Cuando los amantes de Montemayor cuentan sus propias historias, se puede pensar que están narrando acontecimientos pasados, para que los oyentes sepan su condición actual. Estos acontecimientos están narrados en prosa, y la condición actual se manifiesta por las quejas en verso que son oídas por casualidad por los demás, y que sirvieron de impulso para que los demás cuenten sus historias. Pero esta división entre pasado y presente, prosa y verso, cuento y canción está lejos de ser sencilla. Se hace obvio que al contar de nuevo una historia puede resucitar de nuevo, y Montemayor hace resaltar este desdoblamiento por la manera en que hace volver a cantar sus lamentos a los pastores: las canciones inspiraron y confirmaron sus amores o fueron testigos de su fracaso. Montemayor presta atención a los momentos en que la narración de acontecimientos pasados revive la memoria y está sentida como una realidad actual, pero es al ensayar las canciones cuando resalta particularmente la presencia del pasado.

Esta repetición de canciones es una indicación notable de como los recursos pastorales pueden llegar a ser usanzas narrativas --quiero decir que no simplemente aparecen en las narrativas, sino que tales recursos hacen resaltar los valores y las realidades humanas que cobran cuerpo a través de la ficción. La representación de canciones repetidas como actos de la memoria no solo amplía las posibilidades de las narraciones

pastorales individuales, sino que proporciona la base fundamental para la estructura narrativa del texto entero. Carroll B. Johnson, analizando la tensión entre los motivos líricos y narrativos en la *Diana*, plantea la cuestión de cómo el libro en total puede ir más allá de la condición del Libro I, donde todos los personajes se encuentran en estado de desamor permanente, y donde el libro en sí es, formalmente, una sola égloga (20-35). En otras palabras, ¿cómo llegará a ser la *Diana* una *novela*? O sea, en términos de la tríada temática de la primera frase, ¿cómo podrán el Tiempo y la Fortuna entrar en una representación pastoral del Amor? El poner en primer plano las memorias de los amantes sugiere la respuesta en cuanto al tiempo. En la medida en que sus situaciones actuales, aunque semejantes (y por eso susceptibles a la representación pastoral “pura”), han sido determinadas por acontecimientos pasados (los cuales, resumidos, parecen novelados), es posible, implícitamente, que estas situaciones puedan cambiar y que el amante olvidado puede esperar un mejoramiento. Los protagonistas pastoriles discuten y deliberan estas cuestiones a través de la novela. El principio fundamental de la *Diana* es que los que aman merecen ser amados; la novela promete que la fidelidad a la experiencia propia será premiada. Pero, ¿de qué técnicas narrativas puede aprovecharse la narrativa pastoral para cumplir con tal promesa? Este es el campo de la Fortuna, que trabaja en varias maneras en la *Diana*. El más

notorio, por haber recibido mala crítica en *El Quijote*, es el filtro mágico de Felicia, cuyo palacio, sujeto del Libro IV, ocupa lugar central en la novela. Pero el recurso básico de la *Diana* para llevar a cabo los cambios amorosos es menos ostentoso y surge más directamente de sus narraciones pastorales.

En la primera mitad del Libro II se encuentran reunidos Sireno, Sylvano, y Selvagia con tres ninfas. Mientras platicaban amablemente, llegaron tres salvajes y atacaron furiosamente a las ninfas; los pastores pelean con valentía, pero la salvación de las ninfas llega en forma de una cazadora hermosa que mata a los salvajes con arco y flecha. Este episodio parece representar los extremos de castidad y lascivia, representadas por criaturas bestiales y semidivinas, entre las cuales están los amantes humanos, cuyos motivos incluyen el amor casto y el deseo. Esta representación emblemática está confirmada cuando la narrativa vuelve al modo pastoral acostumbrado. La cazadora heroica no es la diosa Diana sino la heroína de Bandello, aquí llamada Felismena, cuyo amor infeliz la ha obligado a huir de la ciudad y de la corte, y a disfrazarse de pastora. La historia triste de Felismena, cuyo propósito fundamental es la desgracia e injusticia del amor humano, lleva a las ninfas a darse cuenta de algo que es casi prohibido a su naturaleza:

Quando las Nimphas acabaron de oyr a la hermosa Felismena y entendieron que era muger tan principal y que el amor le avía hecho dexar su hábito natural y tomar el de pastora, quedaron tan espantadas de su

firmeza como del gran poder de aquel tyrano que tan absolutamente se haze servir de tantas libertades. Y no pequeña lástima tuvieron de ver las lágrimas y los ardientes sospiros con que la hermosa donzella solemnizava la historia de sus amores. (125)

Las ninfas, con sus nuevos sentimientos de compasión por los sufrimientos humanos, llevan a Felismena y los pastores “verdaderos” al palacio de Felicia. Este es el recurso que inicia el cambio en la *Diana*, y tiene menos que ver con la coincidencia romántica o la magia. Las ninfas cumplen de tal manera que el lector llega a hacer el papel disponible en el mundo pastoral de Montemayor. Si antes el lector ha sido identificado como socio de la experiencia del amor, y como oyente simpático de las historias del amor, las ninfas, ahora, ponen de relieve dos elementos más del “rol” del lector --la extensión de la experiencia literaria de lo que pasa en cada página, y a la vez la posibilidad de unir la simpatía con una perspectiva más amplia-- en este caso, un sentimiento y, quizás, una ideología de como el mundo trata a los amantes. Esto es otra manera en que la *Diana* extiende el escenario de la décima *Égloga* --los pastores, “diocesitos” y simpatizantes humanos alrededor de Gallus-- y es el recurso más útil para llevar a cabo los cambios en la *Diana*.

Cervantes, a pesar de ser un fervoroso lector y autor pastoril,<sup>3</sup> se quejó de un aspecto de *La Diana*. En particular, no

---

<sup>3</sup>Véase Jorge Aladro, “Ausencia y presencia de Garcilaso en el Quijote,” *Cervantes* XVI (89-106).

le gustó la agua mágica que encontró en el palacio de la sabia Felicia. Cuando el cura y el barbero de *El Quijote* están seleccionando, en una pequeña inquisición literaria, los libros que se van a quemar, dice el cura: "Y, pues comenzamos por *La Diana*, de Montemayor, soy de parecer que no se queme, sino que se le quite todo aquello que trata de la sabia Felicia y de la agua encantada. . ." (*El Quijote* 1.6)

¿Por qué le aflige a Cervantes este símbolo de la hechicera? Bruno Damiani parafraseando a Américo Castro, dice que "Cervantes condemns Montemayor's frivolity, that such powerful and deep feelings can change after a drink of water" (*La Diana of Montemayor as Social and Religious Teaching* 98-99). Para entender el conflicto entre esos dos puntos de vista representados por Cervantes y Montemayor, hay que indagar en el significado del agua para que, a través de él, se iluminen las dos ideologías distintas: la de un cortesano sofisticado, aficionado a la poesía, que murió en un duelo por una dama, y un pobre ex-soldado, cuyo genio en la prosa nos dio la primera novela moderna.

Examinemos, no solamente el episodio del agua mágica, sino también el simbolismo del palacio de Felicia, para llegar a la raíz --o raíces-- de la cuestión, la cual abarca no simplemente un asunto de estilo, sino de las mudanzas del conocimiento y de la percepción hacia una nueva etapa

histórica en la auto-conciencia del hombre en relación con el mundo.

La agua, como elemento, es una de las grandes simbologías del mundo. Esta valoración está reflejada en la descripción bucólica de la novela pastoril. El paisaje de los pastores y sus manadas están siempre rodeados por agua: arroyos y ríos, fuentes cristalinas; una isleta en medio de dos ríos es el lugar especialmente propicio para la exposición de los problemas amorosos (Solé-Leris, 19). La ubicación de la mayoría de las novelas pastoriles en una península no muy dotada de fuentes ni prados verdes, nos sorprende y nos dice que el mundo pastoril es más bien un ámbito literario que un lugar geográfico concreto. Dice A Valle-Arce que hay que “calificar a la *Diana* como una novela por fuera del tiempo y del espacio, en el puro reino de las ideas” (A Valle-Arce, *NPE* 85).

Los beneficios del agua tienen más que un nivel significativo. Para el cristiano --y el musulmán también-- la agua es elemento que bendice y purifica el ser humano. De los cuatro elementos que forman el mundo --agua, fuego, tierra, cielo-- la agua es vista como la esencia de la vida, hace crecer las plantas, los árboles, todas las criaturas, toda la naturaleza. Venimos todos al mundo en saco de aguas amnióticas. Las fuentes simbolizan el nacimiento, ya sea de seres o de ideas. La leyenda de la fuente de juventud también señala una de las cualidades místicas del agua.

Además de todas las características terrenales del agua asociadas con la vida, existe todo un mundo literario con sus propias historias, cuentos y mitos en cuanto al agua, ya sea mágico o no. Así, tenemos dos fuentes en el *Orlando furioso*, uno que trae Amor, y otro que trae Odio. Mujica escribe que "the magic potion is most probably derived from Sannazaro's reference (*Prosa nona*) to 'il fonte de Cupidine del quale chiunque beve, depone subitamente ogni amore.' Sannazaro's source was Pliny's *Natural History*" (77). A Valle-Arce dice que "la propia dueña del palacio, Felicia, tiene larga historia, ya que su pro genie entronca con la de la Urganda de *Amadís*, y su 'agua encantada', el *deus ex machina* de la novela, viene de la misma fuente que el filtro amoroso de la leyenda de Tristán e Iseo" (*NPE* 64).

Sin embargo, para Cervantes la agua encantada, o "filtro," no fue más que una técnica empleada por Montemayor por falta de recursos estilísticos. "Se hace obvio que la solución ofrecida por Montemayor no es tal en opinión de Cervantes. Como explicó hace años Américo Castro, el amor, fuerza vital, no puede ser desviado por medios sobrenaturales" (A Valle-Arce, *NPE* 75). No concuerda con Cervantes, padre de la novela moderna, la rigidez y la estereotipización de los caracteres ficcionalizados. Representaciones del libre albedrío en su mayoría, los personajes cervantinos son muy distintos de los de Montemayor; compárense, por ejemplo, las pastoras Marcela y

Selvagia. Sin embargo, hay más contraste aún entre los pastores de Sannazaro y de Montemayor. "*Diana stands before us as the forerunner of the modern psychological novel*" (Solé-Leris 35). Hay que tener en cuenta, también, que el mundo pastoril tiende a reducir toda caracterización, así como toda la descripción del paisaje, a unos elementos universales.

Esa falta de individualidad tiene que ver con la mudanza ya mencionada, del punto de vista y nivel de auto-conciencia occidental en aquel entonces. La reducción de toda caracterización y, por supuesto, de cualquier conflicto, hasta términos sencillos, "blanco y negro," es una manera de pensar que no facilita la reflexión sino las respuestas fáciles. Refleja un mundo reinado por unas religiones uni-dimensionales donde toda pregunta cabe o en lo blanco o en lo negro, que favorece los valores de la comunidad sobre los del individuo y, al fin y a cabo, que no fortalece el libre albedrío.

¿Refleja algunas de esas consideraciones el palacio de Felicia? ¿Qué representa el palacio en términos simbólicos? ¿Cómo emplea Montemayor el "entremés fantástico" del palacio de la sabia Felicia?

Sería provechoso notar, primero, los posibles antecedentes literarios del palacio. Muestra Gustavo Correa que, en el *Orlando Furioso*, "el palacio de la maga Logistila (x, 58+) está hecho de piedras preciosas, y el paraíso terrenal a donde llega Astolfo, hace su aparición en un prado con un

palacio maravilloso (xxxiv, 53+)” (nota al pie 66). En la literatura caballeresca se ve este tipo de descripción detallada de "las visiones del ultramundo y en otras concepciones alegóricas" (Correa 66, nota al pie; *Diana*, intro, lxvii). Solé-Leris dice:

descriptive detail is at its most realistic and specific in dealing with the supernatural world (it being a well-tried literary device to add to the credibility of unlikely matters by describing them in circumstantial detail). A glance at the description of Felicia's palace and of the festivities taking place therein is enough to confirm this. The specificity of plant species and building materials in the palace cemetery, for example, stands in striking contrast to the generality observed in the ideal landscapes. . . . (44)

También hay una sabia en un libro de Alfonso de la Torre, *Visión delectable de la Filosofía y Artes liberales*, que vivía en "un palacio de alabastro, vestida muy rica" (López Estrada, intro, *Diana*, lxxv). Otro posible antecedente del palacio de Felicia viene de *El Crotalón*, de Cristóbal de Villalón, difundido alrededor de 1552, donde "se describe un episodio que pudiera tener cierta relación con el palacio. . . Un personaje que atraviesa Navarra encuentra una dama, que es una maga que se le presenta luego en un palacio como una joven de deslumbrante hermosura. La descripción de este palacio recuerda por su lujo y riquezas el de la *Diana*, pero los hechos que acontecen en él son de carácter en un todo opuesto al del libro de Montemayor." La diferencia mayor es, según López-

Estrada, que "[allí] se describen banquetes suntuosos y reina el más desenfrenado amor sensual. . . ." (*Diana*, lxvii).

La visión de altos edificios deslumbrantes me hace pensar también en la ciudad de mujeres de Christine de Pizán, o de la fabulosa ciudad mítica de las Amazonas. Vamos al texto para la descripción del palacio fantástico:

. . . al suntuoso palacio, delante del qual estava una gran plaça cercada de altos acipreses, todos puestos muy por orden, y toda la plaça era enlosada con losas de alabastro y mármol negro, a manera de xedrex. En medio della, avía una fuente de mármol jaspeado, sobre quatro muy grandes leones de bronço. En medio de la fuente, estava una columna de jaspe, sobre la qual quatro nimphas de mármol blanco tenían sus assientos. Los braços tenían alçados en alto, y en las manos sendos vasos, hechos a la romana. De los quales, por unas bocas de leones que en ellos avía, echavan agua. La portada del palacio era de mármol serrado con todas las vasas y chapiteles de las columnas dorados. Y assí mismo las vestiduras de las imágenes que en ello avía. Toda la casa parecía hecha de reluziente jaspe con muchas almenas, y en ellas esculpidas, algunas figuras de emperadores, matronas Romanas y otras antiguallas semejantes. Eran todas las ventanas cada una de dos arcos; las cerraduras y clavazón, de plata; todas las puertas, de cedro. La casa era quadrada y a cada cantón avía una muy alta y artificiosa torre. (164-165)

Esta descripción parece ser más bien un palacio en el territorio de los sueños que un lugar existente. Bruno Damiani dice que su "rare luminescence reminds us of the splendor of allegorical visions of the afterlife found in several examples of medieval literature" (*DSRT* 82). Él cita un artículo de Jean

Subirats, "*La Diana* de Montemayor roman a clef," que compara el palacio de Felicia con el Château de Ténébreux en Binche, Paises Bajos. Sigue diciendo que Felicia podía haber sido María de Hungría y las ninfas, las damas de la corte real disfrazadas para las fiestas de agosto de 1549, en honor del príncipe Felipe.

Subirats also points out parallels between the interior of Felicia's palace, with its abundance of marble, jasper, alabaster, golden pillars, and double leafed windows, with the interior of the palace at Binche, highly renowned for its magnificence. In his representation of Felicia's palace and the events that take place in it, it is indeed possible that Montemayor wished to immortalize the famous fêtes of Binche, to give the feasts a "halo of legend." (*DSRT* 39)

Damiani también cita otros trabajos sobre el château, cuyos autores hablan de los entretenimientos festivos que incluyen salvajes corriendo detrás de las ninfas, *frascos mágicos*, música, y bailes. (*DSRT* 39)[énfasis mio]

Con su arquitectura clásica, el palacio invoca toda una literatura clásica, difundida desde los griegos, Virgilio, Dante, Petrarca, etc., mientras la fuente y la cueva han sido símbolos telúricos para el origen y el nacimiento de seres sobrenaturales, como sátiros, ninfas, dioses, etc. Las construcciones humanas han dado vida a las ideas e ideologías humanas.

Sobre la entrada del palacio, un letrero dice:

Quien entra, mire bien cómo a bivido  
y el don de castidad, si le a guardado  
y la que quiere bien o lo a querido

mire si a causa de otro se a mudado.  
 Y si la fe primera no a perdido  
 y aquel primer amor a conservado  
 entrar puede en el templo de Diana  
 cuya virtud y gracia es sobrehumana. (165)

El énfasis aquí está en dos valores: la firmeza y la castidad. Todas las parejas de amantes que reciben la felicidad de Felicia han seguido estas reglas. (Don Felis ha sido inconstante, al menos en pensamiento, pero al fin se ha arrepentido y se ha rendido a la graciosa pastora Felismena. Él no viene al palacio.) Los cinco personajes que entran "presentan diversos aspectos de amor desafortunado [y] comparten en común la naturaleza de su tormento y el haber permanecido firmes en su amor primero. Su encuentro casual con las tres ninfas del templo de Diana les permite ir en busca de un remedio a su estado de miseria" (Correa 61).

La portada nos hace pensar también en las palabras ominosas y aterradoras del portal del infierno de Dante. La entrada del palacio de Felicia está yuxtapuesta, intertextualmente, con la del infierno, así como la sabia Felicia y el mal hechicero Alfeo son los opuestos del mago Enareto y la bruja Ofelia en la *Arcadia*.

Los otros espacios del palacio --salas, aposentos, cortes, jardines, camposanto de las vírgenes, templo de Diana-- también están relacionados con la tradición clásica. En una sala situada más adentro, con paredes doradas y "pavimiento de piedras preciosas" (178), hay muchas estatuas y cuadros de

mujeres y héroes, reyes, y otros nobles españoles, clásicos y mitológicos:

y en lo muy alto, la diosa Diana de la misma estatura que ella era, hecha de metal Corinthio [oro-plata-cobre mezclados], con ropa de caçadora, engastadas por ellas muchas piedras y perlas de grandísimo valor, con su arco en la mano y su aljava al cuello, rodeada de nimphas, más hermosas que el sol. . . . A una parte de la quadra, estaban quatro laureles de oro, esmaltados de verde, tan naturales que los del campo no lo eran más; y junto a ellos, una pequeña fuente, toda de fina plata, en medio de la qual, estava una nimpha de oro que, por los hermosos pechos una agua muy clara hechava; y junto a la fuente, sentado, el celebrado Orpheo, encantado de la edad que era el tiempo que su Eurídice fué del importuno Aristeo requerida. . . (178-179)

El Canto de Orfeo, escrito en octavas reales, se lee como un "Who's Who" (Solé-Leris 47) de la España del siglo XVI. Incluye ". . . casos de mujeres célebres en la historia y la leyenda, las cuales como Lucrecia, Medea y la española Coronel, conquistaron fama imperecedera por su honestidad, lealtad y devoción a sus maridos" (Correa 69). "Many of the women mentioned in Orpheus's song are noble ladies who graced the court in Montemayor's own lifetime" (*DSRT* 33).

Según Correa, todos estos toques clásicos dan un sentido heroico a la novela. Las imágenes de héroes y damas famosas "evoke all the present and past glory of Spain and give credence to the view that pastoral novels are 'books written to express the taste and sensibility of their time'" (*DSRT* 33).

También son colocados por Montemayor para señalar y desplegar su conocimiento clásico. Es precisamente este tipo de exposición de gaceta clásica la que Cervantes rechaza y deshace en el prólogo de *El Quijote*.

Textualmente, el palacio funciona como eje de la novela. Montemayor emplea las referencias pre-cristianas para dibujar el telón de fondo de su cuento. Aunque el templo de Diana es bastante importante en la significación del palacio como lugar pro-feminino, y hasta llega a ser un símbolo de "una castidad agresiva y militante" (Mujica 133), la acción máxima de la novela ocurre en el plano espiritual, alrededor del aposento de la sabia Felicia.

Una vez metido en el espacio de Felicia, el lector entra en un mundo encantado. Todas las referencias al mundo mitológico-literario se centran en la diosa Diana, protectora de bosques, la caza, y la castidad; y pueden ser leídas como alegorías de un mundo aún más pastoril que el pastoril: el cielo. "Tal proceso de ascesis y de iluminación intelectual culmina en la novela con la entrada en el templo de la diosa. . . El servicio y culto a la diosa Diana implícito en la presencia de las ninfas y de la sabia Felicia (sacerdotisa) confiere un sentido de religiosidad a esta escuela de amor y a la pasión de los pastores" (Correa 63). A Valle-Arce plantea que Montemayor era una persona cuyos rasgos destacantes fueron el

espiritualismo y el amor (Avalle-Arce, *NPE* 57). Mujica sugiere que:

the perceptive sixteenth-century reader identified Felicia's temple with that of the so-called goddess Diana Tifalina, protectress of conjugal fidelity. Diana Tifalina was associated with sylvan life as well as with the moon, and in Montemayor's romance, Diana is identified repeatedly with the moon and the lunar deity. . . . It is significant that Sannazaro's Enareto lives in the temple of Pan, the ugly merry goat-deity who is the god of fertility and who is constantly involved in amorous affairs, while Montemayor's Felicia lives surrounded by virgin nymphs in the temple of Diana, the virgin forest goddess. (134)

Después de haber localizado toda la delegación pastoril en la sala junto al aposento, Felicia va adentro, y vuelve enseguida con dos vasos de cristal, "con los pies de oro esmaltados" (222). Dice López-Estrada que:

la sabia Felicia tiene un buen conocimiento de la ciencia medieval, y ofrece a todos un remedio del que habló, entre otros, Alfonso de la Torre: "e maravillóse el Entendimiento cuando vido que todas las aguas procedían de la mar et perdían la salsedumbre, et vio virtudes admirables de ciertas aguas; e maravillóse el Entendimiento cuando vio que el beber de una agua causa olvidanza et otra memoria, otra odio et otra amistanza, et así de otras propiedades admirables que halló en la diversidad de aguas." (Alfonso de la Torre, citado por López-Estrada, *Diana*, lxxxi)

Narra Bruno Damiani: "redemption for the characters of *Diana* begins when Sireno, from a vessel of fine crystal with a golden base, is given a magic potion which entirely removes his

affection for Diana" (*DSRT* 96). Otro frasco se divide entre Sylvano y Selvagia, quienes han estado llorando sus desamores para con Diana y Alanio, respectivamente. Felicia dice a Sireno: "Olvidado pastor, si en tus males uviera otro remedio sino éste, yo te le buscara con toda la diligencia possible, pero ya que no puedes gozar de aquella que tanto te quiso sin muerte agena y está en manos de solo Dios, es menester que recibas otro remedio para no dessear cosa que es imposible alcançalla" (223). Luego, Felicia los despierta con un libro: "Y sacando un libro de la manga, se llegó a Sireno y en tocándole con él sobre la cabeça, el pastor se levantó en pie con todo su juyzio. . ." (225). Damiani dice que este libro es el de "la sabiduría" (*DSRT* 102).

Damiani hace resaltar tres puntos sobre la escena catalizadora: "first, that the change is brought about by a draught of magic liquid which induces sleep; second, that the persons are awakened, not naturally, but by the touch of a book; third, that the altered affection is predetermined by Felicia, not dependent upon the first thing sighted by the person on awakening" (*DSRT* 96-97).

Según Damiani, la escena se hace eco de un cuadro que Montemayor puede haber visto, en la cual Apolo, como curandero, está parado junto al lecho de un enfermo con un libro en la mano izquierda y un frasco en la otra (*DSRT* 100). "The combination of antique and scriptural subject matter in

the treatment of Felicia's magic water links Diana further to the visual arts of the Renaissance in that painters of the time looked upon biblical and classical elements almost as indispensable to good invention as a knowledge of antique sculpture to good design" (Damiani, *Music & Visual Arts* 85-86).

Casi todos los críticos ven el agua como mecanismo que cambia el tiempo, haciéndolo pasar más rápido. El filtro puede representar un giro en el tiempo, un salto o hendidura en el tejido del tiempo, que hace pasar muchos años en el espacio de unos minutos. "Sireno has been healed by time, i.e., the brief period of unconsciousness induced by the magic water is equivalent to the accelerated passage of time, and the magic lies only in the speeding up" (Solé-Leris, 40). Comenta Damiani:

A social dimension is added to the novel by Felicia's 'mechanical solution' to the distraught emotional state of the shepherds. Rather than relying upon human powers to induce his characters to love, as Cervantes does in motivating Fernando to love Dorotea (*El Quijote* 1.36), Montemayor employs the talents of the enchantress Felicia. In Renaissance Spain, interest in incantations and other occult practices was promoted by Juan de Herrera, the architect of the Escorial, who was an authority on magic and also close to King Felipe II, upon whom he exerted notable influence. Felicia's magic water and the effect it produces remind us of the hypnotic water used by medieval and Renaissance alchemists. With her superior intellect and wisdom Felicia fits well into the mold of the Renaissance alchemists examined by Fernando Sáncho Dragó in his history of magic. (*DSRT* 36-37)

Otros críticos están de acuerdo con el análisis de Damiani en cuanto al mecanismo del agua, o sea, la función del tiempo como proceso de olvido. Correa dice que este ". . . mecanismo intensificador del tiempo (olvido), . . . acorta los períodos de espera y presenta soluciones a los problemas de la imposibilidad. Tal es el filtro mágico que la sabia Felicia proporciona a los pastores Sireno, Sylvano y Selvagia y el cual produce en ellos la metamorfosis de su antigua vida de miseria a una exultante plenitud sentimental" (75). Según A Valle-Arce, "los diferentes problemas eróticos que estos amadores encarnan son insolubles dentro de la filosofía neo-platónica. Por suerte, allí está la sabia Felicia que les hace beber de su agua encantada, y todos sus problemas se resuelven. Los enamorados se emparejan y reina la felicidad" (NPE 75).

Con tal final feliz, es fácil ver la semejanza entre el palacio de Felicia y la venta de Juan Palomeque en *El Quijote*. Los dos son lugares transformadores, donde los desgraciados enamorados encuentran las soluciones a sus problemas amorosos. En la *Diana*, los pastores convergen en el palacio de Felicia, donde encuentran los remedios para sus quejas, y luego se van, volviendo cada uno a su ambiente propio.

Si el palacio es espacio mágico, también puede ser visto como meca espiritual para los guerreros del amor. Según los conceptos neoplatónicos, el hombre tiene que sufrir para purificarse, llegando al final a un estado de unión espiritual con

el amante (matrimonio) santificado por Dios y la sociedad. Como dice Gustavo Correa, el palacio puede ser la meta del peregrinaje espiritual. Representa un paraíso celestial, "a holy place of reward for the toils endured by the pilgrims" (*DSRT* 84).

Correa compara la búsqueda amorosa del pastor con el viaje épico del héroe clásico. Desde su punto de vista, los pastores son guerreros espirituales, y el palacio, un Templo de la Fama: "En efecto, el templo de Diana es esencialmente un templo de la Fama, en el cual se hallan incorporados elementos de lo nacional histórico y de lo legendario mitológico en profusión decorativa y en diversa disposición estructural" (68). Además, pone de relieve en el Templo la "fusión de los elementos amorosos (Orfeo) con los héroes procedentes de la guerra (Marte) en un mismo plano de significación . . . El tormento amoroso equivale así a la ejecución de hazañas notables y en tal virtud adquiere una dimensión de heroicidad. . ." (71-72). Mujica ve el peregrinaje metafórico de manera semejante: "If self-denial purifies man and thereby brings him closer to God, then Felicia's palace is a kind of erotic heaven in which each believer achieves his just reward" (138).

Hay mucha evidencia para poder sugerir que la meta de Montemayor fue simplemente escribir un cuento que puedan disfrutarlo los nobles, damas y caballeros de la corte real. No obstante, desde una perspectiva feminista, el "rol" de la mujer

en la sociedad de aquel entonces había sido reducido; ya no leían los libros de caballería con sus episodios abiertamente eróticos. "Montemayor's romance differs sharply from medieval courtly romance and chivalric romance in his determination to sanction only the most virtuous aspects of the passion of love" (Kennedy xxii). Según Joan Kelly, en el capítulo titulado "Did Women Have a Renaissance?", durante el renacimiento, y después, "Love, Beauty, Woman, aestheticized as Botticelli's Venus and given cosmic import, were in effect denatured, robbed of body, sex, and passion by this elevation" (41). No quiero sugerir que Montemayor tuvo un plan diabólico para reprimir la sexualidad de la mujer, pero parece que en cuanto al "rol" de la mujer, *La Diana* no va en contra de las ideas populares del momento. Explica Damiani, "in *Diana* the marriage of the characters, brought about by Felicia's philter, is related to a social need to sanctify and institutionalize the amorous relationships of individuals" (*DSRT* 37). Tienen razón estos críticos que creen que la novela no es un cuento con moraleja, sino que fue escrito más bien como pasatiempo culto, con leves toques espirituales para satisfacer a los lectores religiosos.

Por el otro lado, vemos en la *Diana* una respuesta al hombre bastante fuerte en la figura de Selvagia. Como dice Wardropper, partes de la novela son narradas desde el punto de vista femenino, un hecho casi revolucionario que seguiría

Cervantes con personajes como Dorotea, Marcela, Claudia Jerónima y otras. Los hombres en la *Diana* maljuzgaron la mujer "and are called to task for it by a woman; the great originality of the *Diana* was that it gave men and women an opportunity to exchange points of view. Men for the first time were able to see themselves as women saw them" (Wardropper 142).

El palacio es una reflexión del poder sobrehumano de Felicia y, por extensión, el de la diosa Diana; la dualidad Diana (diosa) / diana (malmaridada) refleja la problemática de la posición de la mujer. Simboliza, por un lado, la imagen de castidad y belleza inalcanzable para cualquier mujer (que no sea la madre de Dios), glorificada en un diluvio literario y poético desde los principios del renacimiento y, por otro lado, su posición de ser humano, una persona de carne y hueso, reducida y disminuída hacia la tristeza y miseria de la pastora Diana. Las dos Dianas están separadas, irreconciliablemente, por el letrero de la portada del palacio. Esta dualidad sin salida, una posición inaguantable, está afirmada por la novela.

Montemayor y los críticos tienden a ver a la Diana (pastora) como merecedora de su desesperación, aún con su afirmación de haberse casado por la obligación debida de una hija a sus padres. "Since loyalty is the basis of permanence in the social sphere, flux and disorder follow its failure, as in the case of Diana, who remains unhappy because of her disloyalty

to Sireno" (Damiani, *DSRT* 37). Añade: "for her impurity, Diana is denied access to Felicia's palace and, by extension, to the realization of happiness" (*DSRT* 65).

Pero Montemayor no era un Cervantes y no podía darles a sus personajes unas libertades que no convenían a la sociedad de aquella época. Apelar a lo sobrenatural fue la respuesta más provechosa para él. "Con este subterfugio se le devuelve elasticidad a los resortes de la novela, que han estado a punto de anquilosarse en los casilleros neoplatónicos" (Avalle-Arce, *NPE* 69). El debía, conscientemente o no, animar los conceptos religiosos y sociales operantes en aquel entonces. "Se hace obvio que la solución ofrecida por Montemayor no es tal en opinión de Cervantes. . . . La solución efectiva y natural sólo se dará cuando el personaje novelístico posea voluntad propia, diferenciada y actuante, y este proceso implica nada menos que el paso de la narración novelada a la novela moderna" (Avalle-Arce, *NPE* 75-77). No sería aguantable ver un personaje literario femenino, con poderes casi sobrenaturales (como el ingenio y gracia de Zoráida), en cuerpo y mente humano en aquel entonces. Montemayor utilizó la maga Felicia, con su filtro encantado, para evitar tal problema. No sería hasta los principios del siglo XVII, cuando salió *El Quijote*, que una mujer podía hablar y actuar así. Una lástima que Cervantes no mencionó su deuda a Selvagia, antecedente de Marcela. Pero Cervantes, como nosotros, no pudo ubicarse en la posición de

Montemayor, ni se dio cuenta que sería él mismo quien tendría que derribar aquella puerta.

La jornada de los amantes con Felicia termina con varias consecuencias. Belisa, la pastora encontrada en el libro III, se queda en el palacio, donde se unirá, al fin, con su amante Arsileo. Felismena vuelve al mundo bajo su disfraz de pastora. En los libros V, VI y VII Felismena sigue jugando su papel del oyente pastoral; en el libro VII está unido, finalmente, con su amante Don Félix, en circunstancias no muy creíbles. Aunque Felicia dispone de una bebida para curar las heridas de Don Félix, los filtros que afectan las condiciones interiores están reservados para los tres pastores del libro I, como hemos visto, y cumplen con la promesa de que el amor merece ser correspondido. Pero el filtro dado a Sireno le hace olvidar su amor para Diana, y esto nos lleva a la manera final en que la usanza pastoral sirve al propósito narrativo de la *Diana*.

La historia de Sireno y Diana, que según el título es central a la novela, tiene una adopción notable del recurso pastoral a la narrativa. Al contrario de todos los demás protagonistas, Sireno no cuenta su propia historia. Al principio del libro I, Sylvano repite a Sireno una canción que le oyó cantar a Diana. (Luego, Sylvano repite a Sireno una canción que cantó Diana, lamentando la ausencia de Sireno, que oyó Sylvano por casualidad.) En el libro II, Sireno, Sylvano, y Selvagia oyeron por casualidad otra canción. Ésta les lleva a una

pradera floreada, donde ven por primera vez a las tres ninfas. Cuando se acabó la canción, una ninfa pregunta, “Hermana Cinthia, ¿es ésta la ribera a donde un pastor llamado Sireno anduvo perdido por la hermosa pastora Diana?” (72) Claro que sí, y Cinthia empieza a cantar una canción de unos 400 versos que recuenta la ocasión (incluso los tristes lamentos de los amantes) de la despedida de Sireno y Diana, cuando él se fue para su misión oscura pero ineludible.

Ésta manera extraña de recontar la historia de Sireno y Diana pone de relieve el desdoblamiento de la narración pastoral, como una derivación de la égloga de Gallus. Por un lado, lo que oye Sireno tiene el mismo efecto que tienen los ensayos de acontecimientos y canciones cuando están contados por sus propios participantes. Reacciona a la canción de Cinthia así:

Pues el sin ventura Sireno en quanto la pastora con el dulce canto manifestava sus antiguas cuitas y sospiros, no dexava de dallos tan a menudo que Selvagia y Sylvano eran poca parte para consolalle, porque no menos lastimado estava entonces, que al tiempo que por él avían passado. Y espantóse mucho de ver que tan particularmente se supiesse lo que con Diana passado avía. (87)

Por otro lado, las canciones dentro de las historias tienen la misma inmediatez de la prosa lírica a la vez que “reach for a wider audience,” como dice Mary Gaylord Randel de la poesía en *La Galatea* de Cervantes: While claiming to be in some sense

more intimate [than prose], poems become at the same time more impersonal” (Randel 262). Entonces la aflicción de Sireno, cuando oye a Cinthia narrar sus despedida de Diana, está yuxtapuesta a las reacciones de los demás oyentes. “Acabó la hermosa Dórida el suave canto, dexando admiradas a Cinthia y Polidora en ver que una pastora fuesse vaso donde amor tan encendido pudiesse caber” (87). Aún Sylvano y Selvagia, tratando de dar sosiego a Sireno, “no menos admiradas estaban . . . de la gracia con que Dórida cantava y tañía” (87).

Este desdoblamiento --claramente parte del elogio pastoral, en el cual los sentimientos de pérdida están mitigados por los ritos de conmemoralizar-- se desarrolla de tal manera que los amantes de la *Diana* llegan a ser representativos. Sireno apenas se ha dado cuenta de que las ninfas conocen su historia cuando Cinthia sigue diciendo, “en esta misma ribera, ay otras muy hermosas pastoras y otros pastores enamorados, adonde el amor a mostrado grandísimos efectos y algunos, muy al contrario de lo que se esperava” (73). Esta observación general parece sugerir que “the representative is at the expense of fictional particularity” (Wardropper 126). El amor, para Montemayor, puede ser representado solamente por los que han sentido sus efectos individualmente --como es explícito cuando Felismena lee una lección del amor a las ninfas. Pero queda la cuestión: ¿cómo representar la experiencia amorosa? ¿Hasta qué punto tiene que ver el

escritor con las particularidades ficticias que se encuentran en las novelas? La historia de Felismena, que trae un cuento de Bandello al mundo pastoral, muestra una manera en que la *Diana* suspende la tensión potencial entre lo particular y lo general. Pero la historia de Sireno y Diana es el ejemplo más notable de la manera en que la representación pastoral reconoce las realidades proto-novelísticas implicadas por la concepción del amor del autor. El hecho raro de como le habían quitado su historia de Sireno en los tres primeros libros merece la pena al final, cuando aparece la propia Diana, y el lector ya puede ver su historia como un cuento de *dos* personas, al contrario de los demás cuentos que representan un solo amante, sufrido y leal. Mucho de lo que oyó Sireno en los tres primeros libros no representaba su pena sino la de ella (no obstante su infidelidad última). Los libros siguientes cambian la situación radicalmente, por método de dos recursos estilísticos. Primero, explica Felicia a Sireno que no puede darle felicidad sin violar los juramentos de matrimonio, así que le da algo para hacerle olvidar su amor. Tan pronto que los tres pastores originales vuelven a su pueblo, se enteran por la misma Diana de que sus padres la forzaron a un matrimonio inaguantable. Esta explicación, superficial pero más realista que las aguas mágicas de Felicia, realmente es también inverosímil, cuando se pregunta por qué no lo supo la vecindad, y por qué Diana no le dijo nada a Sireno ni le escribió una carta.

Pero la cuestión no tiene que ver con lo improbable de la trama, sino con la representación de las realidades amorosas hechas posibles por la nueva situación.

Nunca queda claro si se casó Diana por fuerza; si fuera este el caso, se quedaría sin culpa. Pero esto no es el punto. Más bien, es que Diana cree fuertemente en su versión de la historia, así como también cree Sireno en su versión. Este enredo empuja el cuento con una fuerza verdaderamente novelística. Ésta posibilidad ha sido establecida por los informes más tempranos de su amor y su pena --lo cual le hace a ella una amante tan representativa como lo es Sireno-- y está realizado por una modalidad nueva de la representación pastoral que se destaca en los tres últimos libros. Uno de los rasgos más influyentes de la *Diana* es como abarca las cuestiones de amor (uno de los logros más importante de la novela es el ser no solamente una colección de cuentos sino también un discurso cortesano, como *Il Cortegiano*). Esto se hace evidente desde el principio, cuando, por ejemplo, Sireno y Sylvano en el Libro I, hablan acerca de si es peor haber amado y perdido el amor, o haber sido rechazado desde el principio. El tema queda establecido al final del Libro IV, cuando la jornada en el palacio de Felicia termina con grupos de amantes y de ninfas discutiendo tres cuestiones: ¿Cómo se puede decir que el amor verdadero nace de la razón? ¿Por qué los amantes verdaderos quieren apegarse a su pena? ¿Por qué la ausencia

hace disminuir el amor? Cuando Felismena, todavía disfrazada como pastora, vuelve al mundo, estos debates toman la forma de convocatorias que parecen églogas. En su primer encuentro oye a Arsileo, cantando para Amarílida, su compañera del momento en el desamor. Esta sestina doble, que en la poesía de Petrarca expresa directamente la pena, aquí está cantada directamente para alguien (Amarílida), e indirectamente para otra (Felismena, que está oyendo por casualidad). Así los manejos hermosos del amor, del tiempo y de la fortuna están funcionando aquí para, últimamente, la que más valor tiene para Arsileo, su amada Belisa. Al oír la canción, sale Felismena, revelando a Arsileo que su querida Belisa todavía vive y que le extraña mucho. Arsileo se marcha enseguida hacia el palacio de Felicia, siguiendo a su amante. Cuando están a solas Felismena y Amarílida, se hablan entre sí de los acontecimientos de sus vidas respectivas. Esto no lleva a la narración de Amarílida, como pudiéramos haber esperado, sino a un debate entre ella y Filemón, su amante celoso. La cuestión es, ¿debe tener celos de Arsileo? Esta escena se representa de manera pastoral, con la pastora Felismena invitada como juez; se resuelve por el hecho de que el argumento final de Filemón --que su celosía no tiene razón, pero que esta falta de razón es precisamente lo que se lo califica como amor-- tiene éxito, sin tener que recurrir al juicio de Felismena. En otras palabras, el cuento representa, ficticiamente, la convención de las

contendias cancioneras, o sea, que ambos cantantes “ganan,” o merecen, el premio.

Estas disputas sobre el amor van a través de los tres últimos libros, y son églogas representadas, por escenario y por ocasión. La reunión final de Diana, Sireno, Sylvano, y Selvagia es el pasaje más novelístico de la *Diana*, no solamente porque es algo nuevo en la representación pastoral, sino por la manera en que se notan las diferencias de lo que parece ser una merienda pastoral corriente. El episodio ocurre en el libro VI, después de la escena entre Amarílida y Filemon. Diana, buscando un cordero perdido, se encuentra a Sylvano y Selvagia, quienes ya son amantes, gracias a Felicia. Se hablan de su situación y de las cuestiones de amor que les son implícitas, como lo habían hecho Amarílida y Filemón al principio del libro VI. Pero la distinción aquí es que la situación pasada ya no es presente y todos se encuentran en otra posición. Así que hay un contenido emocional subyacente --observado maravillosamente por Montemayor, quien era cortesano de veras, escribiendo para los lectores de la corte-- que afecta las convenciones familiares pastorales. Diana, admitiendo alguna culpa y consciente de que debe aceptar este amor nuevo entre Sylvano y Selvagia, les pide que “cantéis alguna canción por entretener la siesta, que me parece que comienza de manera que será forçado pasalla debaxo de estos alisos. . .” (267). Así lo hacen, pero la canción refleja el desagrado de Selvagia al discurso de Diana y Sylvano,

y representa su manera de pagarle con la misma moneda. Luego sale Sireno, como es costumbre; yendo a ellas, se encuentra con la manada de Diana, y le reconocen, como solían hacer en los tiempos pasados. “Mas viéndose cercado de las ovejas de Diana y de los pensamientos que la memoria della ante los ojos le ponía . . . ” (270), aunque el agua de Felicia le había hecho olvidar sus amores por ella, Sireno canta una canción (“Passados contentamientos / ¿qué queréis?”)(270). Diana, quien está todavía reunida con Sylvano y Selvagia, oye la canción de su ex-amante, y ella y Sireno luego caen en un discurso sobre quién debe a quién y para qué. Es muy parecido a lo que hemos oído entre Amarílida y Filemón, y a lo que Felismena, en su último encuentro pastoral, oirá de las pastoras lusitanas, Duarda y Armia, en el séptimo y último libro de la novela. Pero Sireno y Diana están metidos en una posición que no se resuelve: la Fortuna y el Tiempo, en su caso, no se entienden con el Amor. Así que su debate llega a ser una disputa que termina en empate. Este estancamiento se entiende como un empate entre ellos y los dos términos claves de la novela y su ideología del amor: Diana dice que la nueva libertad de Sireno es cosa rara (“estraña libertad es la tuya”) y él le responde que “más lo fué tu olvido” (274). Sireno trata de aliviar la tensión con una canción, pero este recurso pastoral ocurre ya con una distinción. Silvano sugiere que para que puedan cantar en armonía, “. . . hagamos cuenta que estamos

los dos de la manera que esta pastora nos traya al tiempo que por este prado esparzíamos nuestras quejas” (274). El recontar el pasado así es precisamente haber ido más allá de la narración pastoral. Sylvano y Sireno ya están representando conscientemente, como dramaturgos, el pasado.

## II

La *Diana* termina como algo que podríamos llamar la narración novelística. Y porque mi enfoque aquí está en la modalidad narrativa, vamos a examinar ahora las narrativas pastorales de Cervantes. Más adelante volveremos a la famosa continuación del cuento, la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo (cuyos intereses están en la moralidad y la ideología del amor).

Una de las cosas quizás más sorprendente de la obra cervantina es que los episodios pastorales tienen un papel importante y capacitante en el intento ficticio de *Don Quijote*. A través de su proyecto de ironizar el heroísmo de las novelas de caballerías, Cervantes recuperó los valores de las convocatorias y narraciones pastorales que habían amenazado descomponerse bajo el peso impuesto por la novela pastoral.

Hacia el fin de sus aventuras Don Quijote se encuentra a un grupo de nobles disfrazándose como pastores, y decide hacerse pastor también (1059). Este episodio es considerado un ejemplo de la actitud cervantina hacia la pastoral, no

solamente porque sugiere que la pastoral se sustituye por las novelas de caballerías en cuanto a la fantasía quijotesca, sino que su parodia parece consonante con el pasaje famoso del *Coloquio de los perros*, donde uno de los perros narradores cuenta lo que había visto cuando vivía con unos pastores verdaderos, y su relato revela lo mentiroso de los libros de pastores que leía la aristocracia. Sin embargo, los episodios pastorales de la primera parte (1605) constituyen un recurso mayor para lo que llegó a ser el intento central de *El Quijote*, el hacer ficción y al mismo tiempo, cuestionarla. No es una equivocación que la estratagema arcadiana de Don Quijote esté impulsada por una fiesta de disfraces aristocráticos. En sus andanzas por el camino y los acontecimientos representados por los demás para verles jugar sus papeles a los dos protagonistas, Don Quijote y Sancho, las máscaras y la teatralidad son el medio central por el cual la segunda parte se dirige a las cuestiones de la ficción y del ser y parecer. El episodio más "quijotesco" de esta parte de la novela es el teatro de títeres de Maese Pedro, en el cual el caballero salta al escenario y derrumba los títeres, al rey moro Marsilio y al emperador Carlo Magno (733-34). En la primera parte la vida de la ficción se representa, mayormente, en el relato de historias. Historias intercaladas que ocupan muchos de los capítulos centrales, y al menos un encuentro del camino --el de los galeotes (202-13)-- tiene que ver con el hecho de contar

cuentos. Y como si fuera para poner de manifiesto la diferencia entre las dos partes de la novela, Gines de Pasamonte, el galeote que hace alarde de estar escribiendo su autobiografía, reaparece en la segunda parte como Maese Pedro.

La primera historia intercalada de *El Quijote* es el producto de un episodio pastoral, el cual parece haber sido puesto acá para poner en primer plano ciertas convenciones de inventar e intercambiar cuentos (Alpers 361). Después del ataque de los molinos y la batalla con el Vizcaíno (88),<sup>4</sup> Don Quijote y Sancho Panza se encuentran con unos cabreros, quienes les dan la bienvenida y les acogen por la noche. La parte pastoral más famosa de éste capítulo es el discurso de Don Quijote sobre la Edad de Oro, pero aún más importante a los procedimientos del texto es como éste surge y como es recibido. Dan impulso al discurso del caballero unas bellotas, y en este respeto “toda esta larga arenga -- que se pudiera muy bien escusar” (106) es otro ejemplo de sus respuestas inadecuadas a las realidades cotidianas. Pero, por primera vez en la novela, no hay ninguna mala consecuencia. Don Quijote no lee completamente mal el mundo aquí, porque las bellotas son un detalle auténtico y familiar a las representaciones de la sencillez primitiva. En cuanto a los cabreros, su pasmada reacción a la alta retórica del caballero les lleva a ofrecerle algún entretenimiento de vuelta: una canción de amor escrita

---

<sup>4</sup>Todas las citas de El Quijote son de la edición de Martín de Riquer (Juventud: Barcelona, 1985).

por uno de sus compañeros, para que “vea este señor huésped que tenemos quien también por los montes y selvas sepa de música”(107). El capítulo en total toma así la forma de una égloga: una junta rústica, con su atmósfera de hospitalidad, igualdad, y placeres sencillos, ha sido la ocasión para el intercambio de elocuciones placenteras. El modelo de la égloga vuelve otra vez tres capítulos más adelante, en el entierro de Grisóstomo, cuando el gentilhombre Vivaldo lee en voz alta un poema de amor del difunto (125). Su recitación duplica íntimamente una de las convenciones fundamentales de la elegía pastoral: la repetición, por uno de los reunidos, de las quejas del pastor enamorado. Antes de que pueda recitar otro poema Vivaldo, sale la pastora Marcela y da su auto-defensa elocuente por la cual este episodio es tan conocido. Y aunque su discurso desplaza el poema que estábamos a punto de oír, su extensión y formalidad contesta y equilibra las quejas del pastor muerto.

El autor de *La Galatea* debe haber sido consciente de estos patrones de églogas. La cuestión es cómo emplea los recursos pastorales para valerse de la forma ficticia que estaba inventando en *El Quijote*. Revisando estos capítulos desde el punto de vista de la novela pastoral española, podemos ver que cierto nivel de ironía hace alejar al autor y al lector de sus convenciones ficticias. En la novela pastoral, así como en *El Quijote*, la maquinación de la égloga produce los cuentos de

amor; pero, de acuerdo con la ficción central de que todo pastor es amante (y viceversa), los narradores y oyentes de las varias historias amorosas cuentan sus propias historias de desamores. En estos capítulos de *El Quijote*, la historia de Grisóstomo y Marcela no está contada por uno de los partidarios, sino por un cabrero. Del mismo modo, las quejas de Grisóstomo, que en una novela pastoral serían narradas directamente y oídas por otros pastores (o sea, amantes en circunstancias parecidas), aquí toman la forma de un poema escrito y recitado por un espectador gentilhomme. Del mismo modo, en el primer “égloga-capítulo,” Cervantes hace que la canción de amor de Antonio esté escrita por su tío el cura, sin ninguna razón intrínseca a su cuento ni a su situación. Se puede pensar que estas técnicas de cuadrar y distanciar están subvertiendo la realidad aparente de las ficciones de la novela pastoral. Pero el efecto no es irónico. La escritura pastoral es, al fin y al cabo, receptiva en cuanto a los juegos de la ironía. En cualquier representación pastoral, la ironía es intrínseca a la reducción de las modalidades heroicas, las afirmaciones de la fuerza de la humildad, y el desdoblamiento de la representación y auto-representación (estos son y no son pastores a la vez). El reconocer, auto-conscientemente, a sus ficciones, mientras sostiene las pretensiones de su realidad, ha sido una capacidad pastoral desde sus principios alejandrinos. Entonces se puede entender cómo estos capítulos de *El Quijote* revelan una

relación más delicada e interesante, entre el realismo cervantino y la ficción pastoral, que pudiéramos haber esperado del paradigma de la locura quijotesca.

La ilustración de esta relación ocurre en un posterior episodio. Cuando Don Quijote manda que Sancho se marche para informar a Dulcinea sobre las andanzas de su caballero en la Sierra Morena, Sancho se encuentra con el cura y el barbero de su aldea (254), quienes vuelven con él a las montañas con el fin de llevar a casa a Don Quijote. Descansándose en el *locus amoenus*, oyen, sorprendidos, a una dulce voz cantando: “porque aunque suele decirse que por las selvas y campos se hallan pastores de voces estremadas, más son encarecimientos de poetas que verdades” (261). Y aunque esto parece sugerir el *Coloquio de los perros*, no es una despedida a la convención pastoral. Al contrario, como hemos visto en la *Diana*, la técnica de un lamento de amor, oído por casualidad, que lleva a una historia de desamor, es pura novela pastoral. Además, la realidad de este episodio tiende a confirmar dichas exageraciones poéticas. Porque la voz es de un tal Cardenio, cuyo apuro amoroso le había forzado a huir a la montaña salvaje, donde vive casi desnudo y muerto de hambre entre los cabreros. Él es, entonces, una versión del andrajoso pastor convencional, representado anteriormente por Gristóstomo. Si la historia que cuenta al cura y al barbero es “verdadera,” ¿no

son, del mismo modo, su figura presente y su vida actual, también “verdaderas”?

Como suelen ser otros aspectos de *El Quijote*, las ironías locales sobre la realidad pastoral cambian fácilmente su apariencia, y aquí sirven para darle crédito a la realidad ficticia.<sup>5</sup> La historia de Grisóstomo y Marcela se hace más creíble por la manera en que está relatada, torpemente y señalando su extrañeza por el cabrero Pedro. Esta técnica en relación con la novela pastoral es un poco ironizante. Este acercamiento hacia un tipo de realismo también la hace más creíble, por darle motivo los papeles pastorales de los dos desenamorados. En una novela pastoral serían, sencillamente, pastores. Pero en este cuento, que no presupone la convención, son aldeanos ricos, cada uno de los cuales llega a ser pastor en momento concreto y decisivo. Grisóstomo ha vuelto a su pueblo después de pasar por la universidad (donde, presumiblemente, aprendió a escribir poemas de amor más sofisticados que los del tío de Antonio), y es ya una figura local importante que escribe comedias para los días festivos del pueblo. Se hace pastor cuando cae enamorado de Marcela, y quiere irse con ella

---

<sup>5</sup>Nota Alpers que uno de los resultados de la ficciones que siguen enseguida a la historia de Cardenio--la historia de Dorotea y su disfraz como la princesa Micomicona para engañar a Don Quijote--es que Cardenio se pone la ropa de pastor en que ella había sido vestida, y aparece a la gente de la venta como un pastor “verdadero”: “Espantáronse todos los de la venta de la hermosura de Dorotea, y aun del buen talle del zagal Cardenio” (321). Esta identificación, al momento, de Cardenio es un buen ejemplo de lo que llama Leo Spitzer el “linguistic perspectivism” de Cervantes. Leo Spitzer, “Linguistic Perspectivism in the *Don Quijote*,” *Linguistics and Literary History* (Princeton: Princeton UP, 1948): 41-85. Citado por Alpers, 363.

a la montaña. Esto está tan lejos del comportamiento convencional que sorprende a todos los personajes del cuento, además del lector; se registra la extravagancia emocional del amante y representa un rumbo del cual no volverá.

Esto no es, tampoco, un cuento del joven rico que se enamora de una pastora sencilla.<sup>6</sup> Marcela es una heredera rica, con un montón de pretendientes locales. Sincera con todos en cuanto a su disposición hacia el matrimonio, ella, como Grisóstomo, se hace pastora y sale al campo para custodiar sus rebaños. En su auto-defensa, Marcela comunica el significado moral además del peso psicológico de su cambio de costumbre: el lector no puede sino tomar en serio la justificación de su libertad y el derecho de auto-determinación. Del mismo modo Grisóstomo y Cardenio hacen auténticas las convenciones pastorales --el uno por su muerte, el otro por su locura. En todo caso, hay un equilibrio notable --eso es, en parte, lo que destaca a Cervantes como el genio fundador de la novela-- entre el realismo irónico que encuadran los personajes como seres literarios y la reapropiación realista de aquellos que nos hacen creíbles sus hechos y destinos ficticios. Señalando a Grisóstomo y a Marcela como figuras literarias, también tiene un efecto sobre el juego extraordinario de *El Quijote* entre la ironía perspectivista y la atmósfera verosímil. El compromiso franco y espiritual de los amantes pastoriles produce una

---

<sup>6</sup>Grisóstomo es hijo de un hidalgo, mientras el padre de Marcela es labrador. Por la otra parte, nos dicen que el padre de ella es más rico aún que el de Grisóstomo.

semejanza sugestiva, el primero de tales acercamientos, al héroe y su loca representación en su papel literario. Cuando se marcha Marcela de la escena del funeral, “dejando admirados, tanto de su discreción como de su hermosura, a todos los que allí estaban” (132), Don Quijote salta al aire y prohíbe, en términos amenazantes,<sup>7</sup> que cualquier persona la siga. Así como su discurso sobre la Edad de Oro bien hubiera imaginado una vida como la de Marcela, la extravagancia del caballero cómico y la pastora heroica les ligan aquí, en una versión quijotesca de la camaradería, a la novela pastoral.

Ejemplos de la camaradería pastoral corriente se hacen evidentes en estos capítulos también, particularmente en las relaciones entre narradores y oyentes. La idea de que la elocución puede llevar a un placer compartido, en vez del conflicto (como en el drama), o a la expresión singular (como lo lírico) es una idea fundadora de lo pastoral. Se representa en varias convenciones de la canción compartida. Estos capítulos tempranos de *El Quijote* extienden el círculo pastoral para incluir a cualquiera que venga del mundo de los cabreros. Su acogida generosa al comportamiento excéntrico de Don Quijote corresponde, al capítulo siguiente, a la buena aceptación del caballero al mal hablar de Pedro, su comendación de la “muy buena gracia” (113) con que éste cuenta la historia de Marcela, y su alabanza de “tan sabroso cuento” (115). El círculo pastoral

---

<sup>7</sup>“Ninguna persona, de cualquier estado y condición que sea, se atreva a seguir a la hermosa Marcela, so pena de caer en la furiosa indignación mía” (133).

se extiende aún más cuando Don Quijote se encuentra a Vivaldo y sus compañeros en marcha a los funerales de Grisóstomo. Esta reunión empieza como solían ser las aventuras: “[y] no hubieron andado un cuarto de legua, cuando, al cruzar de una senda, vieron venir hacia ellos hasta seis pastores, vestidos con pellicos negros y coronadas las cabezas con guirnaldas de ciprés y de amarga adelfa” (116). Pero aquí el caballero ve a los demás como son; los dos grupos se saludaron cortésmente y descubrieron que iban al mismo lugar. Así como ninguna mala interpretación por parte de Don Quijote inicia la violencia, también Vivaldo, quien se da cuenta enseguida de la locura del caballero, muy cortésmente le saca conversación, y le permite mostrar sus resueltas tonterías sin hacerle burla (como le había hecho el ventero en el tercer capítulo).

La pastoral renacentista no debiera haberse extendido tanto como para incluir a un caballero literario que alaba la Edad de Oro y quien, mientras esté en su sano juicio, hace pausa en su jornada para un espectáculo literario. Dado que Cervantes sostiene los valores pastorales a la vez que revela la pretensión de que todos los habitantes del mundo pastoral son pastores, se puede sentir que estos capítulos están puestos a un lado. Pero las figuras y convenciones pastorales vuelven a presentarse en momentos críticos de la novela. Esto se ve claramente por la manera en que la historia de Cardenio es interpolada a la narrativa. Cuando Don Quijote y Sancho se

adentran en Sierra Morena, se encuentran con unas alforjas abandonadas, en las cuales encuentra Don Quijote unas hojas escritas con un poema de amor y una carta amorosa. Se marcha enseguida para buscar el autor desgraciado de las hojas, su hermano en las aflicciones amorosas, y lo ve casi de inmediato, brincando encima de las peñas. Pero antes de su encuentro actual, Don Quijote y Sancho se encuentran con un cabrero viejo que les informa de la apariencia y condición de Cardenio. Sale de repente Cardenio y les promete contar su triste historia, bajo la condición de que no le interrumpen. Pero el caballero no puede refrenarse, cuando menciona Cardenio el nombre de *Amadís de Gaula*, y la interrupción se convierte en pelea (231). Entonces su historia queda pendiente hasta tres capítulos más adelante, cuando el cura y el barbero oyen las canciones de amor de Cardenio y salen a buscarle.

El desdoblamiento de la representación de la historia de Cardenio, o sea, la división entre los dos ensayos, muestra dos maneras distintas de cómo la pastoral representa la comunidad literaria (Alpers 365). Por un lado, la pastoral da ánimo a una actitud, ya ejemplificada por las reacciones de los cabreros y de Vivaldo a Don Quijote, de escucharle hasta el final, y de aceptar que cualquier persona salga al escenario. El interés desinteresado del cura y del barbero hacia Cardenio y Dorotea (cuya historia es otro cuento que oyen por casualidad) ejemplifica esta actitud; llegando a la aceptación de los cuentos

como cuentos: autosuficientes, interesantes, y divertidos. Pero la suposición pastoral de que todas las personas sean iguales nos lleva a la idea, bien ejemplificada por la novela pastoral, de que, al fin y a cabo, todos los cuentos se unen, y que cualquier oyente tendrá interés, y también un cierto desinterés, en cualquiera historia que oiga. Esta noción está puesta en primer plano cuando Cardenio oye la historia de Dorotea y se da cuenta de que cada uno es el eslabón perdido en la historia del otro. Pero lo inverosímil de estas tramas entrelazadas --que también son notables en la *Galatea*-- disminuye el impacto de algo quizás más interesante en cuanto a las ambigüedades del escuchar pastoral. Estas se presentan enfáticamente cuando el oyente es Don Quijote. Su interés en lo que escucha hace que el placer que expresa le lleve a contrariar la aceptación pastoral de un cuento por sus propios términos.<sup>8</sup> Sería otra cosa si el caballero tuviera muy poco entendimiento de cosas de pastores. Pero, como muestra su encuentro con los cabreros, Don Quijote es una figura pastoral en potencia. (Su intento de superar el comportamiento loco de otros amantes engañados no va más allá de inscribir poemas en algún árbol, dar brincos y llamar a las ninfas y dríadas -- conducta pastoral máxima.) En todos los episodios pastorales de la primera parte, el caballero y el narrador surgen como semejantes -- más notablemente en el

---

<sup>8</sup>Se nota el cuento memorable de la Torralba que no puede sostener Sancho cuando Don Quijote no puede acordarse del número de cabras que cruzan, uno por uno, a un río. Esto es un *reductio ad absurdum* de ambas la narración y el escuchar pastoral.

encuentro con Cardenio, cuando los dos locos, caballero y amante, se miran entre sí, conscientes del espejismo mutuo (225). También es evidente en el episodio de Marcela y, como veremos, en la historia concluyente del cabrero Eugenio. Por alzar la posibilidad de semejanzas entre todos los oyentes, el encuadramiento pastoral de las historias intercaladas nos hace cuestionar cómo los personajes y el lector nos definimos en relación a Don Quijote --en particular, respecto a la cuestión central que le representa, de la manera en que llegamos a ser autoconscientes al leer las historias que nos dan placer.

La novela se dirige directamente a esta pregunta cuando la compañía deja Sierra Morena y vuelve a la venta donde le hicieron a Sancho su manteamiento inolvidable, y donde se encontró, más tarde, al cura y al barbero. El primer episodio de la venta --que presenciará muchos cuentos<sup>9</sup>-- es un discurso sobre la verosimilitud y el valor de las novelas de caballerías. Los dos antagonistas, el cura y el ventero, representan “the usual division Golden-Age writers made between the two classes of the public, the *discretos* and the *vulgo*” (Riley 108). Entre otras representaciones ficticias de conversaciones literarias, los antecedentes literarios de la escena incluyen la novela pastoral, donde los oyentes suelen alabar y hacer comentarios sobre lo que escuchan. E.C. Riley, notando esta

---

<sup>9</sup>El crítico Anthony Close sugiere que la significación de la venta acerca a la del palacio de Felicia en la *Diana*. “Cervantes’ Arte Nuevo de Hazer Fábulas Cómicas en este Tiempo,” *Cervantes* 2 (1982):16.

conexión, dice que la pastoral renacentista “had a good deal to contribute to the growth of literary self-consciousness” (33). Pero en su forma habitual, la pastoral concibe un grupo homogéneo. Riley cita las varias respuestas a una canción de la *Arcadia* de Sannazaro:

Alcuni lodarano la giovenil voce piena di armonia inestimabile; altri il modo suavissimo e dolce, atto ad irretire qualunque animo stato fusse più ad amore ribello; molti comendarono le rime leggiadre, e tra rustici pastori non usitate; e di quelli ancora vi furono, che con più ammirazione estolsero la acutissima sagacità del suo avvedimento. (4)

Aunque esas alabanzas pueden atestar, según Riley, “to a certain artistic discretion,” no son contrapuestas; de hecho, la frase, con sus paralelos rítmicos, sugiere fuertemente que todos estos puntos serían estimados por cualquier lector u oyente. En la venta de Cervantes, por otro lado, hay un ensimismamiento notable en el entusiasmo del ventero para los combates de caballeros, de su hija por las quejas amorosas, de la criada por las damas. Por eso, se podría llamar la escena anti-pastoral, si no fuera por la manera en que la novelística pastoral, ya en pleno desarrollo por Cervantes, recubre la coherencia del grupo asambleado.

El eje del sentimiento pastoral de la escena lo expresa el ventero en su opinión sobre las novelas de caballerías:

. . . que en verdad que, a lo que yo entiendo, no hay mejor letrado en el mundo, y que tengo ahí dos o tres

dellos, con otros papeles, que verdaderamente me han dado la vida, no sólo a mí, sino a otros. Porque cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí, las fiestas, muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno destos libros en las manos, y rodeámonos dél más de treinta, y estámosle escuchando con tanto gusto, que nos quita mil canas; a lo menos, de mí sé decir que cuando oyo decir aquellos furibundos y terribles golpes que los caballeros pegan, que me toma gana de hacer otro tanto, y que querría estar oyéndolos noches y días. (321)

Empson llama este discurso “beautiful and unexpected” (189). El telón de fondo de la cosecha, el sentido de trabajo y placer compartido, echan una luz idílica sobre el efecto unificante de la buena lectura. El ambiente pastoral da forma a nuestro entendimiento de la ocasión actual. La homogeneidad de los segadores es transferida a la compañía homogénea de la venta. Visto a la luz de esta charla, los entusiasmos del ventero, su hija, y la criada Maritornes comparten un placer que, aunque ingenuo, es capaz de dar la vida a otros muchos.

Más allá de la cohesión “horizontal” de la casa del ventero, los placeres de la lectura se sienten “verticalmente,” unificando los cultos y el vulgo, los miembros literatos y analfabetos del grupo. El cura, como se ha hecho notar, es conocedor de las novelas. Su fórmula para una buena novela --que deben de ser escritas “para entretener nuestros ociosos pensamientos” (325) -- es punto de vista discreto que bien puede ser concordante con los sentimientos del ventero. Pero el cura se mantiene a distancia prudencial del ventero, y tiende a representar

aquellos libros como propios solamente al entretenimiento de las clases altas. En este capítulo, una breve intervención de Dorotea sugiere como *El Quijote* unifica a sus lectores. Cuando la hija del ventero dice que a veces llora por piedad a las quejas amorosas de los caballeros, Dorotea le replica, “Luego ¿bien las remediárades vos, señora doncella, . . . si por vos lloraran?” (322). El mero hecho de hacer esa pregunta sugiere que las ficciones extravagantes pueden parecer realistas, porque representan posiciones en las cuales uno puede imaginarse metido. El toque cervantino es que ésta situación en particular no es una ficción para Dorotea: sus consecuencias le habían llevado a la venta. Y esto no es el único espejismo de la vida y de textos que sustentan su participación literaria aquí. Ella le habla a la hija del ventero representando el personaje de la Princesa Micomicona, el papel que está jugando en la trama para llevar a casa a Don Quijote, y lo juega con mucho ingenio precisamente porque es muy versada en los libros de caballerías. El gusto con que participa en el partido, y su habilidad para navegar los estrechos ficticios, están ligados a su placer por la lectura.

Son nuestros placeres también, y el episodio donde se relatan los cuentos en la venta nos muestra porque *El Quijote* es más que un corredor de los espejos de Borges. El pastoralismo del discurso del ventero incluye la representación de la lectura como fenómeno oral, así que, para el lector, es una experiencia

compartida directamente. Esto es otro instante que muestra como Cervantes recupera los valores pastorales. O sea, por revelar, en este caso, la pretensión convencional de que las historias compartidas de la novela pastoral son orales. *El Quijote* en sí está muy interesado en las consecuencias del alfabetismo --ambos, el aislamiento de la lectura, que lleva al caballero a hacer castillos en el aire, y su difusión social, que crea ansiedades hacia el vulgo, como muestra el cura (Riley 43). Al relatar los cuentos, contrapuesto el aislamiento del lector individual, parece que las historias intercaladas de Cervantes mantienen la ficción de que el lector es también oyente. Tanto puede haber llegado de la tradición de colecciones de *novelle*, como de *El Decameron* (aunque no es una convención como observó Cervantes en sus *Novelas ejemplares*). En la pastoral se hace explícita la idea de la colectividad, o sea, la cohesión del público, y la pastoral novelística del *Quijote* reúne en sí un grupo heterogéneo, capaz de incluir oyentes y cuentistas escondidas o no vistas.<sup>10</sup> Esta expansión del “story group” (Alpers 369) es la trama entera de los capítulos de la venta (cap. 32-46). Nuevos personajes salen a ratos, para acabar con los cuentos que hemos oído y enterarnos de los nuevos. Todos esos cuentos están intercalados en la narrativa central, pero son progresivamente menos literarios y más orales-dramáticos, y

---

<sup>10</sup>Auditores y cuentistas no vistas son un rasgo notable de *La Galatea*, que tiene un inmenso número de caracteres para una novela pastoral. Pero todos son, por supuesto, “pastores.”

se acercan más y más a la realidad actual novelística. “El curioso impertinente” (cap. 33-34) es una historia escrita que lee el cura al grupo. “La historia del cautivo” (cap. 39-41) es una novela morisca contada por su narrador, que llega a la venta con su novia morisca. La historia final, de Doña Clara y Don Luis (cap. 43) es compleja porque empieza en el presente (Don Luis, disfrazado como mozo de mulas afuera de la venta, canta), es contada en fragmentos, y no acaba hasta más tarde. La aventura final de la venta no es nueva ni intercalada, más bien cumple con un episodio empezado mucho más temprano en la narrativa central.

El último personaje que llega a la venta es el barbero, a quien Don Quijote quitó el bacín que piensa convertirlo en el famoso yelmo de Mambrino (cap. 21). Cuando este barbero joven se mete en líos con Sancho sobre la albarda que también le habían quitado, Don Quijote propone poner fin al asunto mostrando lo que es, para él y sin duda alguna, la verdad sobre el yelmo de Mambrino. Ahora sale el barbero de la aldea de Don Quijote (“nuestro barbero,” le llama Cervantes) y decide “esforzar su desatino y llevar adelante la burla para que todos riesen . . .” (458). Este instante muestra cómo la sensibilidad literaria contribuye al lado cómico de *El Quijote*, lo que llamó Spitzer su “linguistic perspectivism.” La situación no es realmente una burla, es un truco, como el que Maritornes y la hija del ventero habían acabado de jugar a Don Quijote (447).

En este momento, la disputa sobre el bacyelmo tiene que ver solamente con la autoconfianza extremada de Don Quijote. Sin embargo, “nuestro barbero” lo truca en burla por reconocer lo chistoso que tiene en sí, y por meterse en ella de manera que alarga la broma. En defensa de Don Quijote, el barbero protesta que la bacía es yelmo, y los demás se meten en el juego: “¿Qué es posible que tanta gente honrada diga que ésta no es bacía, sino yelmo? Cosa parece ésta que puede poner en admiración a toda una Universidad, por discreta que sea. Basta: si es que esta bacía es yelmo, también debe de ser esta albarda jaez de caballo . . .” (459). Así como los papeles que juega el grupo en la estratagema para llevarle a casa a Don Quijote, estos papeles improvisados dan prueba de los placeres estéticos. Pero aquí el texto no es las historias ni las novelas que acabamos de oír. Más bien, es la vida en sí que está representada por el texto, hecho “poético” por las locuras inagotables de Don Quijote.

La vuelta a Don Quijote y al mundo actual hace resaltar un elemento olvidado en las energías cómicas del texto. Corriendo al lado de la supuesta fuente de la historia del caballero, el manuscrito de Cide Hamete Benengeli es una narración oral en marcha, en la cual los varios personajes se encuentran y se hablan entre sí de las andanzas del caballero desatinado.<sup>11</sup> De las representaciones auto-reflexivas de la

---

<sup>11</sup>O sea, Sancho cuenta al cura y al barbero de la andanzas de su señor: “Quedaron admirados los dos de lo que Sancho Panza les contaba; y aunque ya sabían la locura de don Quijote y el género della, siempre que la oían se admiraban de nuevo”.

primera parte, no son tanto las bromas del manuscrito de Cide Hamete Benengeli, sino los momentos de recontarlas y amplificarlas hasta del teatro improvisado, que capta el sentido de humor espacioso y alegre de que hablan Mann y Auerbach (Mann 49-72; Auerbach 334-58). La improvisación del barbero sobre el yelmo de Mambrino --dándoles una diversión a sus camaradas, un nuevo capítulo al lector, y una conclusión al cuento del baciyelmo-- es un ejemplo rico de la manera en que la representación oral sostiene “La historia de Don Quijote.” Era el recuento de su historia que impulsó el discurso del ventero en defensa de las novelas de caballerías, y el toque final sobre el yelmo hace destacar la fuerza del comentario de Empson sobre tal discurso: “Clearly it is important for a nation with a strong class-system to have an art-form that not merely evades but breaks through it, that makes the classes feel part of a larger unity or simply at home with each other” (146). Para los segadores de la venta, las novelas de caballerías son la técnica artística que reúne a los oyentes, o sea, los lectores. Pero, sigue Empson, “this may be done in odd ways, and as well by mockery as admiration.” Cuando el escenario de la venta se desplaza a la compañía actual, vemos que no son las novelas sino *El Quijote* en sí que hace que los lectores se sientan cómodos. El pastoralismo de la primera parte, que crea oyentes y participantes de la historia del caballero, presagia la

---

(254). El capítulo siguiente empieza con el ventero y su esposa dandoles cuenta al cura y el barbero sobre los hechos de Don Quijote y el manteamiento de Sancho.

narración de la segunda parte, con su creación de una nueva 'comunidad', la comunidad de los lectores de la primera parte -- todos contagiados por el quijotismo (Hampton 273).

Estos episodios que hemos analizado --la ficción y la realidad, el valor del entretenimiento, los usos de la lectura-- se pueden buscar en *El Quijote* sin referencia a la pastoral. Pero Cervantes vuelve a la pastoral en sus versiones o representaciones de su intento novelístico, y no sobresale en ningún lugar más hasta al final de la primera parte, en el conocido discurso sobre las novelas de caballerías, por el Canónigo de Toledo (481-88) --una versión más elaborada y amplificadora de la charla de la venta. Discurso estudiado hasta lo increíble, pero poca atención ha recibido el hecho de que concluye con uno de los pasajes pastorales más desarrollados de la novela. Después de hablar en contra del punto de vista del canónigo (cap. 49), Don Quijote narra de improviso un episodio novelístico en el cual un caballero baja por un lago turbulento hasta un mundo submarino maravilloso (cap. 50). Esta representación hechizante está seguida por la salida de un personaje nuevo, un pastor que anda buscando una cabra. Éste hace su propia retórica --coqueteando en broma con la cabra para amansarla-- y luego pide disculpas, diciendo que, aunque campesino rústico, "no tanto que no entienda cómo se ha de tratar con los hombres y con las bestias." A esto responde el cura: "Eso creo yo muy bien . . . que ya yo sé de experiencia que

los montes crían letrados y las cabañas de los pastores encierran filósofos” (504). Este sentimiento pastoral impecable es justificado en el capítulo siguiente y penúltimo (cap. 51) donde el cabrero, Eugenio, prosigue contando su historia, la última de las historias intercaladas de la primera parte.

No obstante, queda claro que lo desconcertante de este cuento lo deja aquí concientemente Cervantes al fin de la novela. Un efecto del episodio de la venta es que tiene que hilar una trama nueva para llevar a casa a Don Quijote. Dorotea se ha reunido con el amante que le engañaba, y no puede jugar más el papel de la Princesa Micomicona. El cura y el barbero, entonces, atan a Don Quijote y lo meten en una jaula, habiéndole persuadido de que sufre de nuevo unos encantamientos desafortunados. Una vez encerrado el héroe, siempre eje de la acción, el autor bien puede haberse decidido por una conclusión rápida. Todo lo contrario, emplea la pausa en la jornada para ensayar unas reflexiones sobre la ficción, los ejemplos de las cuales acabamos de resumir. Éstos dan un sentido de cierre más fuerte que los acontecimientos del último capítulo (cap. 52). La primera parte de esta secuencia metaficticia, el discurso del canónigo y la disquisición contestante del cura sobre las representaciones teatrales (cap. 47-48), tiene lugar en el camino. El canónigo oye por casualidad unos disparates del cura, quien, metido en la mascarada del momento, está narrando “la peregrina historia

de Don Quijote” (478-79). Este intermedio se extiende, bajo los auspicios pastorales, cuando el grupo se detiene en lugar de “fresco y abundante pasto” donde el canónigo, “convidado del sitio de un hermoso valle que a la vista se les ofrecía,” les da de comer a todos, “así por gozar dél como de la conversación del cura, de quien ya iba aficionado, y por saber más por menudo las hazañas de don Quijote” (489). El *locus amoenus* da espacio ficticio para las afinidades del canónigo hacia Don Quijote, la defensa del caballero sobre las novelas de caballerías, y la llegada del cabrero Eugenio, quien confirma el ambiente pastoral de la ocasión.

Es quizás más fácil mostrar que el cuento del cabrero está dando una posición significativa al fin de la primera parte, que hablar sobre su función en el texto. El cuento traza, en líneas generales, la historia de Grisóstomo y Marcela. Leandra, la heroína, es rica como Marcela, y sitiada por pretendientes, pero les deja a todos frustrados y andando como pastores infelices. Pero su motivo es opuesto a la pureza y castidad de Marcela. Huye con un mozo guapo y oportunista, quien le quita la ropa, joyas y dineros. Su padre le mete luego en un convento. Esta parte del cuento comparte afinidades con las historias de Dorotea, Cardenio, y Zoráida (Williamson 57). Pero el cuento de Eugenio no mantiene la modalidad romántica e idealizante de sus predecesores. Leandra es superficial e inconstante, y su seductor, Vicente de la Roca, es una versión perversa de

Gristóstomo. Es hijo de un campesino pobre; había estado lejos, no en la universidad, sino en las guerras; sus destrezas literarias no son cultas sino rebajadas. Su manera de vestir es parodía de los cambios de costumbre de los otros personajes de los cuentos; puede hacer una multitud de combinaciones de trajes de sus pocos trapos. El último detalle de espejismo, que añade un torcimiento autorreflexivo, es que Vicente es un cuentista máximo, un embustero de aventuras que deja hechizado a los aldeanos. Y como suele ser en *El Quijote*, las parodias y realismos aquí no son simplemente negativos, sino que vuelven a abarcar cuestiones fundamentales sobre la ficción. El contar mentiras cuestiona, implícitamente, la convención de las historias anteriores -- que, aunque improbables, están contadas por narradores honestos.

De las historias intercaladas en *El Quijote*, la de Eugenio muestra la contaminación del bajo realismo que define cierto tipo de "novella", yuxtapuesta a la "novella" que se define por un realismo alto y romántico, según Entwistle.<sup>12</sup> Su conclusión es una versión rebajada de la de Grisóstomo. Eugenio y su camarada Anselmo se retiran al campo y, aunque pasan mucho tiempo en quejas de amor, tienen rebaños de ovejas y cabras y andan apacentándolas. Están seguidos por los demás amantes de Leandra, hasta que dice Eugenio que tal lugar está lleno de sus pretendientes, "y son tantos, que parece que este sitio se ha

---

<sup>12</sup>Estos son los dos tipos de cuento en las Novelas ejemplares de Cervantes (Entwistle 87-99).

convertido en la pastoral Arcadia” (509). De la boca del amante contrariado, este dicho parece una parodia. Pero también parece, en dos maneras importantes, que la conclusión de su cuento es justamente pastoral. Los roles de Anselmo y Eugenio --uno escribiendo versos quejándose de la ausencia de Leandra, el otro vituperando su desdén-- son papeles corrientes de la pastoral renacentista, donde los debates entre devotos y desdeñados son el escenario de una égloga clásica. Además, ambos en la modalidad de su resolución y la función de su narrador, la historia de Eugenio se parece mucho a las narraciones de novelas pastorales. Cuando los narradores pastorales cuentan sus historias de amor desdeñado, no tratan de su situación actual como etapa de una historia inacabada, sino como auto-definición de una condición permanente. Así se conciben a sí mismos Cardenio y Dorotea cuando oímos por primera vez sus historias, pero sus primeros encuentros con otros personajes, incluso mutuamente, les lleva a cambios de disfraces y cumplimientos exitosos en cuanto a sus problemas amorosos. Eugenio no busca ni imagina un cambio de condición. Tiene un estilo de vida seguro y agradable, y le gusta el tipo de representación que ensaya su cuento, como si fuera él una versión rústica de Vicente de la Roca (en efecto, se puede preguntar, sin esperar respuesta, ¿cuál historia es más creíble?). Lo que hace de Eugenio una figura pastoral, al contrario de los otros cuentistas rebajados, es que no es

egoísta y, hasta donde es verdadera su historia, es la única historia que tiene. Entonces se concluye con carácter pastoral completo, convidando a la compañía a una comida rústica.

Se pueden entender mejor las metas del cuento pastoral ambiguo de Eugenio considerando su efecto en los oyentes. En una novela pastoral convencional, cada cuento encuentra oyentes que están agradecidos en un sentido doble (interesados y desinteresados), del cual hemos hablado ya: les gusta lo que oyen, y ven sus propios apuros reflejados. Los oyentes del cuento de Eugenio se dividen en estos dos aspectos del escuchar. “General gusto causó el cuento del cabrero a todos los que escuchado le habían,” y del canónigo recibe el cumplimento previsible de un extranjero de la ciudad o corte que se mete al mundo pastoral renacentista: “notó la manera con que le había contado, tan lejos de parecer rústico cabrero cuan cerca de mostrarse discreto cortesano” (510). Pero hay otro oyente cuya estima es más parecida a la del oyente pastoral verdadero, porque él también está viviendo su vida según el modelo literario, y se encuentra a sí mismo en una condición evidentemente inalterable de deseos no realizados. Hemos dado cuenta ya, en su narración del Caballero del Lago, que Don Quijote hace pareja heroico-pastoral con Eugenio, y es el “más liberal” en alabar el cuento del cabrero. Pero la forma de su elogio, una repetición enloquecida del episodio de Marcela, propone rescatar a Leandra del convento. Esta reacción

dividida entre los oyentes de Eugenio --tomando la historia como puro entretenimiento, por un lado, y una llamada a la acción, por el otro-- agota uno de los puntos fundamentales discutido por el cura y el canónigo, la relación entre placer y provecho en nuestra experiencia de la lectura. El resultado aquí es la farsa, y nos hace recordar que la cuestión central es la sensibilidad del lector y/u oyente, y que la causa precipitante es, otra vez, el barbero, que participa en la locura de Don Quijote. Eugenio pregunta de quien es ese hombre que parece extraño, que habla extraño, y le dice el barbero, “¿Quién ha de ser . . . sino el famoso don Quijote de la Mancha, desfacedor de agravios, enderezador de tuertos?” etc. “O que vuestra merced se burla,” le replica el cabrero, “o que este gentilhombre debe de tener vacíos los aposentos de la cabeza” (511). Explota con rabia Don Quijote, le arroja un pan a Eugenio, y los dos se meten a pelear.

¿Es esto el fin prometido de tan grande ficción cómica? Parece que así les gusta a los discretos, o sea, el cura y el canónigo, porque no dejan que Sancho entre en la contienda. Y puede haber seguido hasta no sé cuando, “estando todos en regocijo y fiesta” (512), si no hubiese sido interrumpida por el sonido de una trompeta. Esa trompeta llama a Don Quijote a su batalla final, breve e igualmente falsa. Los problemas de cierre son evidentes en este capítulo final, e incluyen el tratamiento de la relación entre el placer y la realidad de las ficciones. Si la

pelea representa la pura comedia de “La historia de Don Quijote” --porque su arranque súbito es para morir de risa, discretos y vulgos igualmente-- Eugenio y su historia paródica ambigua parece ser un intento de dar el tercer final, con un sentido de humor más agudo, más irónicamente autoconsciente, a los puntos que acababan de discutir los *discretos*. La escritura pastoral, con su capacidad para suspender dilemas y conflictos antes de resolverlos, quizás le pareció a Cervantes la mejor manera de concluir la novela, dejando abiertas las perspectivas irónicas. Dejemos aparte si Cervantes logra o no este objetivo ambiguo; el episodio muestra que la pastoral fue elemento esencial, tal vez para Cervantes el modelo más importante, en su exploración de los usos de la ficción y de la vida de libros, que es principio y fin de *El Quijote*.

## IV: Amor ideal y realidad humana

La literatura española del siglo XVI va acercándose, paulatinamente, a las realidades morales y sociales de la vida cotidiana. Los límites filosóficos impuestos por el neoplatonismo italiano no podían mantenerse estrictamente, porque el espacio entre filosofía y práctica se hacía más y más visible. Manifiesta Parker que “es difícil tomarse en serio, en cuanto moral práctica, el amor platónico, tal como lo expusiera Castiglione, ni siquiera según Bembo” (127). El amor cortés en *Il Cortegiano*, tan culto y desinteresado, se predica en la renunciación: el amor a la amada no se corresponde por fuerza. Si la dama devuelve su amor al galán, a él no le es permitido desearla físicamente, y tiene que medir el valor de su amor por el grado de su frustración. Pero el cortesano tiene mucho más que una vida de frustración y renunciación ascética; la literatura es su consolación, en particular, la poesía. La nueva concepción del amor tratado por los neoplatónicos León Hebreo y Castiglione, presta una riqueza novelesca al relato y abre el género al mundo de la psicología.

Sin embargo, esta felicidad estética no es cierta en el caso de Bembo. En su tratado *Gli Asolani* (1505) se nota un “matiz de sufrimiento que acompaña a su presentación del amor humano” (Parker 127). Para Bembo el amor humano está lleno de una angustia existencial verdadera que no puede ser

consolada nunca en esta vida. Dice Julia Kristeva que el aspecto interior, o sea, psíquico, del amor platónico es un espacio “woven with violence and pain”, a pesar de, o quizás precisamente por, su espiritualismo trascendente (66). La representación de un amor sumamente irreal, un amor virtuoso que encaja en los ideales platónicos de la época, fue difundido sobre todo por León Hebreo durante el siglo XVI. Hebreo veía el amor como la fuerza que designa y ordena el universo. La naturaleza del amor, tanto cósmico como humano, adquirió, por lo tanto, un profundo interés. El escenario bucólico, donde los pastores habitan una naturaleza casi mística, permite que los problemas de amor, en absoluto irreales, sean presentados y discutidos en estado “puro,” abstraídos de las distracciones de la vida corriente. Keith Whinnom, en su introducción a *Cárcel de Amor*, reconoce cuatro rasgos fundamentales del amor cortés: 1) el amor es un fenómeno que existe; 2) el punto de vista es del hombre hacia la mujer, objeto del deseo erótico masculino; 3) el poder del amor es una experiencia espiritual trascendente (o sea, la contemplación de la belleza física le lleva al ser humano a la unidad mística con Dios); 4) el amante ideal tiene que seguir estrictos códigos de conducta (xii).

Tenemos que tomar en cuenta que tal “contemplación” del objeto amado debe ser conducida por la razón *solamente* (Solé-Leris 29). Hay dos tipos de amor: el primero es el “falso amor,” el “amor deshonesto,” cuyo meta es la unión física. Este amor

carnal es lascivo, y está representado en la novela pastoral por los salvajes que andan acosando a las ninfas. El “buen amor,” por otro lado, surge de la razón, porque el “verdadero amor” sigue el conocimiento de la belleza, física y espiritual, de su objeto; la meta del buen amor es la unión mística espiritual, el matrimonio. En ambos casos, el resultado es un estado apasionado y fuera del control de la razón “ordinaria.”<sup>1</sup> El amor bueno, guiado por la razón, cabe bien dentro de los patrones vivos de la naturaleza, y es la fuente de todo bien; el amor falso destruye la capacidad racional y es, en sentido último, anti-natural porque el sufrimiento que causa desestabiliza la armonía natural.<sup>2</sup> Tan poderoso es el amor que constituye una condena del Destino contra la que es inútil resistir. El amante sufre porque el amor verdadero es irresistible y su verdadera naturaleza es invariable; “unchanging and unchangeable, . . . if the lady will not or cannot offer any kind of consolation or relief, the lover is doomed to endure his agony until he dies” (Whinnom xvi). El sufrimiento es inseparable del amor pero también un aspecto que lo ennoblece. Hebreo interpretaba las penas y sufrimientos causados por tal amor como una falta, un escasez.<sup>3</sup> La manera en que describe el resultado de tanto

---

<sup>1</sup>Según Hebreo, hay razón ordinaria y razón extraordinaria; la última es cosa mística.

<sup>2</sup>“La naturaleza, en efecto, es tratada por la tradición literaria desde las más diversas perspectivas, pero predomina, sin duda, la perspectiva ciudadana que la mira como un ideal de paz y de pureza frente al ajetreo y a la degradación moral del ambiente urbano” (Rogelio Reyes Cano 11).

sufrimiento se puede leer como un glosario de la novela pastoral:

For true love . . . makes him an enemy of pleasure and society, a lover of solitude, melancholy, full of passions, hemmed by sufferings, tormented by dejection, crucified by desire, nourished on hope, goaded by despair, oppressed by thought, harassed cruelly, afflicted by suspicion, pierced through by jealousy, without respite in his distress, without rest from his labours, attended ever by sorrow and full of sighs, never unbowed by grief or wrongs. What else can I tell you, save that the lover's part is a continual death in life and life in death? (60)

La escritura de Hebreo es un buen ejemplo de la pasión, del deseo desplazado hacia el campo literario, lo cual parece ser la consolación popular, quizás la mejor consolación, para él que trata de seguir, en la vida real tanto como en la intelectual, el camino espiritual del hombre renacentista. La actitud de Montemayor ante el amor, como la de Hebreo, muestra rasgos medievales, porque creía que la razón es siempre vencida por el amor (y el amor está influido por la Fortuna). "The fatalistic acceptance of the power of love, seen as not amenable to the exercise of reason or free will, and the approval of jealousy and suffering are the hallmarks of the characteristic conception of medieval courtly love" (Solé-Leris 38). La realización del amor

---

<sup>3</sup>“Love, therefore, like desire, must be of things which are in some sense lacking; wherefore Plato defines love as the desire of the everlasting possession of the good, and this everlasting implies a perpetual lack” (Hebreo 247).

no es deseable, puesto que daría fin al sufrimiento exquisito y ennoblecedor del suspense.

Para los italianos, como Bembo, todo este sufrimiento era de poco provecho, y señalaba un raciocinio desordenado. “La tristeza y la desesperación del amor cortés, para ellos al igual que para el psicoanálisis moderno, eran irracionales, y la irracionalidad se hace hegemónica en la experiencia humana sólo si se le permite tomar el mando a la sensualidad” (Parker 128). Bembo rechazó la tradición literaria del amor cortés, del amor como sufrimiento. No estaba de acuerdo con el concepto de un Dios tan cruel que hacía sufrir continuamente al hombre, incapaz de resistir el deseo físico. Al contrario, Bembo insistió que la pasión puede someterse a la razón si el amante presta atención solamente a los dones espirituales del amado, como la belleza (reflexión de la belleza divina) y la moralidad. Creía que el “buen amor” podía ser una experiencia espiritual purificante además de dar un fuerte impulso a los intentos artísticos. Escritores neoplatónicos como Bembo “proclaim the value of love as an ennobling spiritual experience,” y piensan que la razón puede vencerla. La mujer llega a ser defendida por los neoplatónicos (hasta cierto punto) porque es “worthy of love and of loving because she, like man, is rational, and reason is the source of love.”<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup>Jordan dice que aquí se basa su argumento en el tratado de Mario Equicola, libro della natura d'amore [1526] (Jordan 75).

Las presunciones subyacentes en la teoría del amor platónico iban a ser discutidas no solamente en tierra italiana sino en toda Europa.<sup>5</sup> Esto se debe en parte a la Contrarreforma, que no dejó intacto el optimismo renacentista. Este debate también se extiende debido a la popularidad de la novela pastoral, muy en boga durante la última mitad del siglo XVI. El tratadista Flaminio Nobili, en 1569, afirmaba que el concepto de amor platónico como lo presentó Bembo resultaba incomprensible, puesto que “si se desea la elevación hacia la belleza divina por medio de la contemplación de sus criaturas, será mejor contemplar la belleza de las estrellas en lugar de la de las mujeres” (Parker 128).

El aspecto más notable, por su ausencia, es cómo ignora Bembo el hecho, al menos la suposición de que todo este autocontrol conlleva consigo, automáticamente, un sufrimiento, quizás una tortura. Hay una presunción sorprendente en pensar que un hombre de carne y hueso puede alejarse o distanciarse de su propio sufrimiento como si fuera un mal ajeno. Dice Parker que “si los neoplatónicos tenían razón al considerar el amor cortés un desorden irracional (y, por supuesto, superficialmente la tenían) podemos muy bien

---

<sup>5</sup>Los tratados de amor más importantes son, primero, el de Marsilio Ficino, Commentarium in convivium Platonis de Amore, escrito en 1474, publicado en 1496; también Ficino hizo una traducción del mismo texto de Platón, publicado después de su muerte en 1544; Mario Equicola, Libro della natura d'amore, 1525; Castiglione, Il libro del Cortegiano, 1528; Juan Boscán, una traducción al español del Cortegiano, 1534; León Hebreo, Dialoghi d'amore, escrito c. 1501, publicado en 1535; primera traducción al español de Hebreo por Yahia, 1568; y la traducción más popular de Hebreo por el Inca Garcilaso, 1590.

preguntarnos si su propio amor platónico no iría hasta el otro extremo, haciéndose irracional hasta el punto de dejar de ser real” (128). Si fuera tan fácil superar los instintos procreativos, Adán y Eva se hubieran quedado en el jardín. Los místicos enseñan que el lograr el autocontrol, si se consigue, es el resultado de años de paciencia y sufrimiento. Parece obvio que los teóricos neoplatónicos hablaban y escribían de una cosa bien pensada pero nunca puesta a prueba.

Una de las consecuencias notables de las teorías expuestas por los tratadistas y escritores neoplatónicos es la semilla que plantean sobre la voluntad del individuo. Ficino insistió en la libertad individual. Dice que tenemos tres guías en nuestra vida moral: la razón, la experiencia y la autoridad, y que nuestra libertad se basa en nuestra capacidad para el buen juicio. Dice que la mejor prueba de nuestro libre albedrío son nuestros errores (26). El ser humano merece poder ejercer su propio juicio porque, según Pico della Mirandola, el hombre es un microcosmos de la Creación en su totalidad. En la cosmología medieval de Pico, el mundo se divide en tres entidades: los seres inteligentes o ángeles; los orbes celestiales (los planetas y las estrellas); y los “corruptible earthly bodies” (el ser humano) (Miller, intro. a Pico, xv). Pero el hombre no es tanto una esencia tercera sino la unión de los tres aspectos de la Creación en su propio cuerpo. Él es modelo, en escala reducida, de la Creación en total, su propio microcosmos. El

libro más conocido de Pico, *De hominis dignitate*, a pesar de utilizar la filosofía platónica de Ficino, no la encuentra adecuada, y por eso constata su propia filosofía sobre la naturaleza humana. Su contribución más destacable al pensamiento renacentista es que la raíz de la excelencia y dignidad del hombre es que el hombre es hacedor de su propia naturaleza. El hombre tiene libre albedrío; “he makes himself what he chooses” (Miller xiv). Entonces, la nueva concepción del amor está enraizada en sí mismo, aunque no deja de sentirse atraída por el Otro idealizado; es sumamente individualizada. “This is a love that magnifies the individual as a reflection of the unapproachable Other whom I love and who causes me to be” (Kristeva 59). Kristeva ve que “a desiring subjectivity is in the process of being established, and nevertheless, conversely, the ontological immanence of each being to itself is at the heart of this theology” (175). Vamos a ver la realización de esta sensibilidad en la novela pastoral, que se entrega por primera vez, aunque no siempre con eficacia, al análisis del mundo interior de los personajes.

Ya que hemos visto algo de los intentos e inspiraciones que formaron parte del pensamiento neoplatónico, y en su momento influyó a la novela pastoril, vamos a echar un vistazo a la representación de la mujer que se sometía a todos estos líos filosóficos durante el siglo XVI. La visión del mundo que tenía la sociedad española del siglo XVI era sumamente

cristiana. Ello implica que gobernaba la creencia en la igualdad de todos los hombres, aunque también se defendiera ideológicamente un orden social rígido, teocrático y cerrado. “La sociedad era concebida como un todo que se jerarquizaba en diversos estados a los que correspondían a los respectivos papeles” (Vigil 11). La concepción de la vida como una vía, un sueño y una representación teatral fue sistematizada filosóficamente por Calderón en *La vida es sueño* (Vigil 7). Era una invitación a la aceptación de enormes desigualdades sociales. Todo se veía con una perspectiva espiritual indiferente, “que constituía una *realidad* más *real* que la propia vida” (Vigil 8). Calderón, en su obra “El gran teatro del mundo,” crea un Dios que, además de ser Autor de la comedia, es quien reparte los papeles, dando sentido religioso a la estratificación social que manda. Después de 18 versos dedicados a los diferentes estados, trabajos y glorias del hombre, Calderón da cuatro versos a la dama, y le otorga “sumo adorno en las perfecciones, dulce veneno de muchos” (48).

En líneas generales se podría concretar que sobre la mujer literaria circulan ideas de los tiempos más remotos. Recordemos su vinculación a la tentación al pecado en las primeras narraciones del Génesis, referencias sapienciales y modelos buenos y malos del Antiguo Testamento, de Grecia y Roma, alusiones a un pensamiento patriarcal y misógino que le es poco favorable. “The Holy Virgin represented a standard of

female perfection that no mortal could hope to attain, and Mary Magdalen demonstrated that weak, sinful woman must assume the kneeling position of the penitent, which justified female submission and male domination. One of the reasons for the persistence of gender beliefs is that they were sanctified, first by the Church, and then later, in the years following the Counter-Reformation, by an increasingly secularized faith in rational nature” (Perry 6). También aportan ideologías misóginas algunas traducciones de obras orientales muy bien acogidas en la época como *Calila e Dimna* y el *Sendebar*. El concepto de personaje de segunda fila, débil e inepto para cualquier empresa superior, campea, unas veces, de manera expresa; otras, velada, por todo el contexto aludido.

Yendo a la etimología de la palabra mujer, *mulier*, quiere decir blanda (Tapia 343). Incapaz de resistir las pasiones, en el orden moral se la califica de liviana. Bajo la capa de alabanzas y de galanterías (“sumo adorno en las perfecciones”) es puro objeto erótico. El valor de la mujer está en la satisfacción personal del varón, en el servicio a su vanidad y en su dependencia del mismo y, por otra parte, cobra valor sólo en la primera edad de la vida.

Tal idea vincula fundamentalmente a la mujer al amor sexual, del que llega a ser símbolo. Este amor conforma la única faceta que, en general, se considera de su personalidad, la moral. Contemplada desde esta perspectiva es solamente buena o mala; sus virtudes, virtudes del amor, y sus vicios, vicios también del

mismo. La castidad es el eje del código de la mujer, sin parangón con ningún otro valor moral. (Tapia 344)

En los siglos XV y XVI los libros de doctrina destinados a la mujer<sup>6</sup> definen cuatro estados: doncella, casada, viuda y monja. “Nothing better demonstrates the heightened anxiety about order and gender than the great number of publications in this period that prescribed the ‘natural order’ in which women and men ought to live” (Perry 6). Establecían una distinción entre los estados civiles y el religioso, y los estados civiles se configuraban según la posición de la mujer dentro de la familia. Esto quiere decir que no reconocían más posiciones femeninas que aquellas que tiene que ver con el ámbito familiar. Más aún, dentro de la doctrina de la iglesia, “se consideraba que [las mujeres] eran seres humanos cuya existencia tenía la función de girar alrededor del ser humano primigenio, el hombre” (Vigil 12). Dice Vives:

en todo linaje de animales, las hembras están sujetas a los machos, los siguen, y les halagan, y llevan con paciencia ser castigadas y golpeadas por ellos. La Naturaleza nos enseñó que así debía y parecía bien que se hiciese. . . . En el matrimonio, como en el ser humano, el varón representa el alma; la mujer, al cuerpo; a aquellá le compete mandar; a éste le toca servir, si ha de poder vivir el hombre. (1085-86)

Concede aquí Vives que la vida del hombre depende de la mujer (“si ha de poder vivir el hombre”). “Symbolically,

---

<sup>6</sup>Véase Fray Luis de León, La Perfecta Casada; Juan Luis Vives, “Formación de la mujer cristiana” en Obras Completas; y Erika Rummel, Erasmus on Women.

women performed roles of critical importance to a patriarchal order, signifying virtue and evil, providing a negative foil against which men could define themselves, and permitting a justification for male authority” (Perry 5). A partir del siglo XVI, según Marilo Vigil, la mayoría de los moralistas dejan de creer en, o quizás de expresar, tantos “improperios misóginos y se dedicaron en gran medida a elaborar modelos de perfectas doncellas, perfectas casadas, perfectas viudas y perfectas monjas” (17). Querrían, más bien, mejorar el alma de la mujer con una buena y cristiana educación. Parece que le pese mucho a Vives admitir que a lo mejor deben de permitir la educación de la mujer:

Son muchos los que recelan de las mujeres letradas, como si su malicia natural fuese incrementada con el aditamento de una erudición astuta; como si también por ese hecho mismo no debieran ser sospechosos los varones si una erudición artera se conjuga con un temperamento depravado. Mas la doctrina que yo querría que fuese propuesta a todo el linaje humano es la sobria y la casta, la que instruye y hace mejores. . . . (996)

Aunque la idea de una mujer letrada significara una amenaza para el hombre del siglo XVI, la novela pastoral, que no se metía en relaciones francamente sexuales entre hombre y mujer, como lo habían hecho las novelas de caballerías, puede ser vista como un pasatiempo “honesto” y agradable para el público femenino. Los modelos de castidad representados nunca se desvían de la moral cristiana. La apelación a lo

mágico y la intervención de seres mitológicos para resolver los problemas amorosos, tan irracional desde el punto de vista platónico, va a ser desplazada por la determinación, el libre albedrío y la acción individual en las novelas pastorales que estaban por venir. A fines del siglo XVI, la mujer activa mítica --ninfa, diosa, hechicera, musa-- y la mujer mortal pasiva --doncella, casada, viuda, monja-- van uniéndose en un personaje verosímil y activo. La imagen de la fémina medieval, un ser bidimensional y estático, desaparece y sale una nueva figura, la mujer de sensibilidad moderna.

Si la convención del amor sufrido y no realizado tardó dos siglos, al menos, dando prueba de que esta versión sí podría satisfacer a los lectores además de los escritores, el neoplatonismo apenas si echó raíces en la literatura española. Su influencia iba a aparecer bajo una forma modificada. Sólo en la literatura mística, con San Juan de la Cruz, por ejemplo, aparecía un amor ideal en cuanto experiencia real. El neoplatonismo nunca alcanzó una realización literaria tan viva, y Parker piensa que ésto se debe a que le volvió la espalda deliberadamente al sufrimiento para alcanzar un amor ideal (129). Tal tipo de amor desapasionado y lógico está tan aislado de la realidad que se puede decir que constituye un ideal que nunca ha formado parte de la experiencia humana, a la par con la concepción de la mujer como madre de Cristo. Además, no obstante la belleza teórica, se hace difícil inspirar una literatura

que quiera tener alguna base en la realidad. Queda claro que el punto de vista de los neoplatónicos, tan lógico, aún elegante, nos muestra que es más fácil escribir sobre la voluntad moral que ejercerla. La añoranza por la perfección es central a la psique renacentista y vemos aquí que existía aún en su negación (Mújica ix). “Los poetas del amor cortés, León Hebreo y los místicos españoles sabían que no se subyuga ni se pacifica tan fácilmente a los sentidos y las pasiones; y también habrían de saberlo los grandes escritores del siglo siguiente” (Mújica 129).

#### MONTEMAYOR

La publicación de la *Diana* de Jorge de Montemayor en Valencia en 1559 estableció el género renacentista de la novela pastoril. En ella se hacen evidentes los conflictos y tensiones subyacentes en el neoplatonismo de la época. Montemayor sigue el pensamiento de Hebreo, pero también se basa en las tradiciones anteriores medievales. “In Italy, pastoral poetry had developed as a deliberate taking up of the heritage of antiquity . . . the existence [in Spain] of a native tradition of pastoral poems and plays was in itself an important factor in preparing the ground for a ready reception of Renaissance pastoral, both as poetry, thru Boscán and Garcilaso, and as fiction, with Sannazaro and Montemayor” (Solé-Leris 25-26). La *Diana* es un texto de forma mucho más abierta y flexible que

los textos anteriores; la narrativa es un hilo sencillo que permite la inclusión de episodios distintos e interludios líricos, a la vez que muestra el prestigio de sus orígenes: los humanistas italianos. Es un texto que se apropia de, a veces genialmente y a veces con menos éxito, varios elementos literarios, o sea, del cortesano, caballeresco y morisco, además del pastoril. Mezcla una atracción sentimental romántica con el interés temático de las historias de aventuras e intrigas, y pone en contraste un lirismo delicado con el ejercicio intelectual de los discursos sobre el amor, la literatura, la estética, o cualquier otro sujeto. Tiene algo de interés para cualquier lector, que a la vez conozca el poder evocativo del mito de la Edad de Oro. Dice Avalle-Arce que “con Jorge de Montemayor nace, en estado de perfección, la novela pastoril española” (*NPE* 55).

Hay semejanzas notables entre la *Diana* y la *Arcadia* de Sannazaro, escrita cerca 1480 y publicada en 1504, la cual apareció por primera vez en español en 1549 en Toledo. *La Arcadia* ha sido llamada un “eminently deliberate literary artifact [produced] primarily for the delight of connoisseurs and fellow humanists” (Solé-Leris 23) como Bembo, gran amigo de Sannazaro. Recoge Sannazaro una herencia prestigiosa y la reordena con una creación innovadora. Dice López-Estrada que el mundo de la *Arcadia* “parece hallarse aún en fase de creación y los poderes mágicos andan sueltos, y conviene conocerlos y tenerlos propicios” (140). La mujer real no aparece en la

*Arcadia*, aunque las poesías y canciones pastorales muchas veces tratan de amores, a veces de manera rústica o en burla. Los casos de amor en la *Arcadia* quedan expuestos, pero sin movimiento, “a manera de un tablero de retablos,” manifiesta López-Estrada. En el texto se encuentran descripciones idealizadas del *locus amoenus*; discursos y debates sobre el amor y la poesía; alabanzas de la Edad de Oro contrastadas con denuncias del presente; muestras de desprecio hacia la corte y de alabanza de la aldea; discusiones de la belleza y las cualidades de las mujeres; descripciones de las fiestas y celebraciones paganas; ritos funerarios; juegos y contiendas; magia --blanca y negra-- para sanar a los desenamorados con encantos e intervenciones de seres sobrenaturales de la mitología clásica. Las pastoras de Sannazaro son seres silenciosos que, yuxtapuestas al paisaje, crean un ambiente de sensualidad lujosa. Todo este “mosaico” ha sido llamado más una antología de la época que una obra literaria, particularmente en cuanto al análisis del pastor, quien funciona más como adorno que como personaje de carne y hueso (López-Estrada, *LP* 136). Queda claro que mientras la meta de Montemayor era novelística, Sannazaro tuvo un fin puramente estético (Avalle-Arce, *NPE* 60). “Sannazaro construye la *Arcadia* con el rigor de una composición académica, con Virgilio como modelo, y no desea una novelización de la materia

pastoril, entre otras razones porque no tiene precedentes clásicos que le sirvan de apoyo” (Reyes Cano 22).

No obstante, a pesar de las semejanzas entre *la Arcadia* y *la Diana*, la novela de Montemayor muestra cambios y novedades. Estos cambios y novedades constituyen, por lo tanto, una contribución notoria a aquel período literario de tradición pastoril que, iniciado en Italia, floreció ampliamente por un largo período no sólo en la literatura española, sino también en las de Portugal, Francia e Inglaterra (Ricciardelli, *Notas* 2). *La Arcadia* es la historia de Sannazaro que, en la persona del protagonista Sincero, huye al campo idílico para vivir con los pastores y para escapar de sus penas amorosas. Se trata de una persona real, pero en un mundo de sueños y de ideales. Sincero está movido por el amor: “Amore é tutto per gli arcadi. Essi ne hanno bisogno come hanno bisogno dell’aria che respirano. Senza amore tutto é finito” (*Arcadia* 36). *La Diana* relata la historia del infeliz amor de Sireno por Diana. Esta historia, aún encuadrada en un mundo pastoril, parece basada en un esquema autobiográfico, con episodios sacados de la vida real, como la de Sannazaro. En efecto, Montemayor al principio de su novela habla de “muy diversas hystorias, de casos que verdaderamente an sucedido, aunque van disfrazados debaxo de nombres y estilo pastoril” (*Diana* 7). Estos “casos de amor” son contados por los varios pastores y pastoras cuyas historias andan tejiéndose a través de los siete

libros de prosa mezclada con verso. La obra está dividida en siete partes pero son de forma irregular, no tiene como la *Arcadia* de Sannazaro la composición perfecta de 10 - 10. La prosa de la *Diana* está interrumpida por formas líricas tanto cultas como populares de muy diversa índole. La simetría entre poesía y prosa hace que la prosa sólo sirva de fondo a los componentes poéticos de la *Arcadia*, mientras la prosa novelada de Montemayor es de mayor interés, a pesar de la calidad superior de su poesía. Otro elemento nuevo son las cartas que los amantes se intercambian para comunicarse aquellos sentimientos amorosos que no pueden decirse personalmente. “En Montemayor, los pastores con frecuencia revelan su amor por medio de cartas, como lo hace el viejo Arsenio para confesar su amor a Belisa, y como asimismo lo hace Don Felis con Celia” (Ricciardelli, *Notas* 4). En cuanto a la comunicación verbal la *Arcadia* está escrita en primera persona, siendo la voz del autor, disfrazado bajo el nombre de Sincero. La *Diana*, por contraste, se narra siempre en tercera persona. En algunos versos, principalmente los líricos, pero también en forma de monólogo, se suceden relatos en primera persona, al momento en que cada uno de los personajes relata sus cuitas amorosas y se lamenta de ellas. También toma de Sannazaro el agua mágica “whose property it is to induce forgetfulness of unhappy love, and also the magic characteristics of Felicia and Alfeo” (Kennedy xxi).

La acción principal de la *Arcadia* gira alrededor del amor no correspondido de Sincero por parte de una pastora que nunca aparece en el escenario. Las otras pastoras en la obra parecen ser aspectos variados de la misma protagonista. “The structural position of Sincero’s episode of love for Carmosina, right at the center of the novel, preceded and followed by five other amorous stories, also suggests that Sincero sees his own love mirrored in the life of most of the other characters” (Damiani, *Sannazaro and Montemayor* 67). En la *Diana* la acción principal no gira en torno al amor de Sireno y Diana, sino en torno a otros diversos episodios presentados y dominados por mujeres. Contrariamente a la *Arcadia*, las mujeres en la *Diana* participan de la acción. “The active role of women in the pastoral setting is one of the most interesting innovations that Montemayor brings to the pastoral novel” (Damiani, *Sannazaro and Montemayor* 69). Son las ninfas las que aconsejan a los pastores que vayan con ellas al palacio de Felicia, para hallar el remedio a sus males de amor. Y Felismena, la heroína que de pastora sólo tiene el traje, una vez en escena, domina la acción hasta el final de la novela. Ella toma un rol mitológico cuando mata a los salvajes que amenazan a las ninfas:

Pues como assí viesse las tres Nimphas, y la contienda entre los dos salvages y los pastores que ya no esperavan sino la muerte, poniendo con gran presteza una aguda saeta en su arco con tan grandíssima fuerça y destreza la despidió, que al uno de los salvages se la dexó escondida en el duro pecho. .

. . y no fue perezosa en poner otra saeta en su arco, ni menos diestra en tiralla pues fué de manera que acabó con ella las passiones enamoradas del segundo salvaje, como las del primero avía acabado. (*Diana* 90)

La mujer casi mítica, tal vez amazona, de esta escena representa una esencia natural e instintiva, indomable, inocente y creativa, que puede ser llamada espiritual, si tenemos en cuenta que el neoplatonismo idealiza la naturaleza como manifestación de la belleza divina. Nos hace pensar en Diana, casta diosa de la caza, reina de tropas de ninfas con arco y flecha.<sup>7</sup> Los salvajes representan el amor deshonesto, y su ataque a las ninfas muestra los efectos perturbadores de este amor bajo. Su deseo de satisfacción física, su violencia para alcanzarla, “shatters the universal harmony of nature (of which man is a part) [as] postulated by neoplatonism” (Solé-Leris 39). Bárbara Mújica dice que los tres salvajes simbolizan “unleashed violence, dark, disturbing forces, instinct as opposed to reason, sex as opposed to eros” (129-30). Felismena toma aquí el papel masculino, es juez y verdugo de la ley social. Y la violencia física de sus acciones, dando la muerte al hombre, son sumamente eróticas. Más que ser simplemente un toque

---

<sup>7</sup>“Many believed that women had a special power to heal, divine, and foresee the future. Those who appreciated this power said it demonstrated female proximity to God; those who feared it said that it came from the devil. It is no accident that almost all of the people denounced for love magic were women, nor that female mystics were most effectively discredited by reinterpreting their inner experiences as visitations from the devil. Women who succumbed to their weak and sinful natures held the power of evil, it was believed; and when they lost their fear and timidity, there was no one stronger or less afraid, or more infused with power to seduce, ensnare, and infect” (Perry 8).

clásico, en este episodio Montemayor toma las acciones de una ninfa o diosa mítica, y se las da a una protagonista mortal. Esta innovación es de mucho interés en cuanto a la evolución del rol de la mujer literaria. Felismena es una heroína disfrazada de pastora. No existe tal personaje, dibujado con tanto color y pasión como Felismena, en el texto de Sannazaro. A su carácter mítico-erótico también añade Montemayor un elemento caballeresco, cuando ella rescata a Don Felis, al punto de perecer en combate mortal con tres otros caballeros:

La pastora Felismena que vió aquel cavallero en tan gran peligro y que si no le socorriese, no podría escapar con la vida, quiso poner la suya a riesgo de perdella, por hazer lo que en aquel caso era obligada, y poniendo una aguda saeta en su arco, etc. . . . de manera que aquel vino muerto al suelo. (*Diana* 294-95)

Luego Don Felis, a salvo aunque no completamente sano, se desmaya cuando la ve y la reconoce a ella, “cayendo a los pies de Felismena como muerto.” (*Diana* 296) Como si estos atributos no fueran adecuados para mostrar el talle y genio de la pastora Felismena, también la vemos en la corte, disfrazada como paje, donde llega a ser la persona a quien confía Don Felis sus sentimientos amorosos hacia otra mujer, Celia. Toda la historia de Felismena está llena de episodios extraordinarios, desde su nacimiento, cuando entra en escena la mitológica profecía de Palas y Venus. Y, aunque vestida de paje, no nos

parece extraño que Celia se enamore tanto de ella que al no ser correspondida, se suicida.

Felismena aparece entre los demás pastores después de largo peregrinar en busca de Don Felis, que había desaparecido después de haberse enterado de la muerte de Celia. Felismena, aunque se sabe olvidada por él, sigue amándolo. Así se introduce entre los pastores y una vez entre ellos, se convierte en el personaje máximo de la novela. Aparece como “una pastora de tan grande hermosura y disposición que los que la vieron quedaron admirados.” (*Diana* 89-90) Cuando llega, junto con los otros pastores, al palacio de Felicia, se la trata de una manera extraordinaria. Felicia, no sabemos cómo, sabía ya toda su historia y dice a Felismena, “Para tan grande merecimiento como el vuestro . . . y tan extremada hermosura como naturaleza os a concedido, todo lo que por vos se puede hazer es poco.” (*Diana* 164) Una vez dentro del palacio, le da una habitación privada y la hace servir por ninfas. Y cuando se muestra vestida de dama, se ve tan hermosa que suscita la admiración no sólo de los pastores, sino también de las ninfas. Al final vuelve a vestirse de pastora para seguir buscando a su enamorado, con la profecía de Felicia de que todo va a salir bien. Después de haber salvado a Don Felis en Portugal, vuelve con él al palacio de Felicia donde se celebran las bodas.

El rol de la mujer en la novela de Montemayor se ve ampliado también en la situación amorosa de Diana, quien es

amada por dos hombres a la vez, Sireno y Sylvano. Esta novedad en la tradición pastoril no tiene precursor alguno (Damiani, *Sannazaro and Montemayor* 70). Sireno, a diferencia de Sincero, protagonista de la *Arcadia*, es un pastor que vive enteramente dentro del mundo pastoril. Su historia comienza cuando, tras su ausencia de un año, vuelve a sus rebaños donde se entera que su amada pastora Diana lo ha olvidado y se ha casado con otro pastor, Delio. Sireno, completamente atolondrado y tristísimo, anda caminando por las mismas verdes praderas donde había pasado mucho tiempo con su amada Diana, prisionero de sus “memorias tristes.” (*Diana* 11)

La historia de Sireno y Diana se resume en estas tristes palabras:

¿Quién vió tanta hermosura  
en tan mudable sujeto  
y en amador tan perfecto?  
¿Quién vió tanta desventura? (*Diana* 13)

La distinción entre Sireno y Sincero es que Sireno todavía amaba a la mujer que le había olvidado. Uno de los rasgos particulares de Sireno es el respeto y honor con que trata a Diana:

Pues nunca yo vea el remedio de mi mal si de Diana esperé, ni desseé cosa que contra su honrra fuesse y si por la imaginación me passava, era tanto su hermosura, su valor, su honestidad y la limpieza del amor que me tenía, que me quitavan del pensamiento qualquiera cosa que en daño de su bondad imaginase. (*Diana* 20-21)

Los pensamientos de Sireno se ven como resultado de haber amado con un amor tan grande y puro, y luego verse olvidado. Sireno cuenta a Sylvano cómo se había enamorado de Diana y, como suele ser en la pastoril, es por la vista: “una beldad que ciega luego en viéndola” (*Diana* 32). Y como el Carino de Sannazaro, pero sin esperanza, recuerda el tiempo en que a través de los bucólicos campos pasaba días felices en compañía de su amada, conduciendo los rebaños a las verdes praderas, sentándose cerca de las cristalinas fuentes, tocando y cantando sus versos, o bien yendo de caza:

Otras veces, Sylvano, concertávamos  
la çampoña y rabel con que tañíamos  
y mis versos entonce allí cantávamos.  
Después la flecha y arco apercebíamos  
y otras veces la red y ella siguiéndome  
jamás sin caça a nuestra aldea bolvíamos. (*Diana* 33)

Ahora solo vive Sireno de sus recuerdos. Por contraste, Sylvano no hace nada sino llorar: “Olvidásteme, señora, / mucho mas os quiero agora.” (*Diana* 128) Sylvano también vive en estado de sufrimiento perpetuo, porque nunca recibió el más mínimo gesto de cariño de Diana:

Amador soy, mas nunca fuy amado  
quise bien y querré, no soy querido  
fatigas passo y nunca las de dado  
sospiros di, ma nunca fuy oydo. (*Diana* 16)

Sylvano es un carácter nuevo en la tradición pastoral. En Sannazaro ninguna mujer es amada al mismo tiempo por dos

pastores. Sylvano no vuelve a ser amado y tampoco él no hace nada para conquistar el amor de Diana, sino tan solo llorar y desesperarse. Al comienzo de la novela se nos aparece como amigo de Sireno en los desamores comunes. Pero al menos Sireno había sido amado en un tiempo, mientras Sylvano nunca consiguió el más mínimo favor. Quizás para mostrarnos en Sylvano un amor elevado dice Montemayor que éste debe de haber estado contento con el más pequeño favor de Diana. En efecto, Sylvano se extraña al ver triste a Sireno, no porque no supiese que había sido olvidado por Diana, “mas porque le pareció que si él uviera recibido el más pequeño favor que Sireno algún tiempo recibió de Diana, aquel contentamiento bastara para toda la vida tenelle” (*Diana* 19). Y un poco más adelante, lleva este amor hasta lo inverosímil, cuando confiesa a Sireno que siempre había sido amigo fiel, incluso cuando lo veía gozar del favor de Diana. Amaba tanto a Diana que le da felicidad verla feliz, “en querer todo lo que ella quisiese” (*Diana* 19), incluso hasta verla feliz en brazos de su amigo.

No es lógico que un amante como Sylvano pueda vivir tan largo tiempo en un estado de aniquilación total de sí mismo. El verdadero estigma del amor de Sylvano es su verdadero pesimismo (Ricciardelli, *Notas* 10). Selvagia, otra pastora desamada, (con quien al final se va a casar Sylvano) dice que se debe considerar, “la diversidad de tantos y tan desusados

infortunios como suceden a los tristes que queremos bien” (*Diana* 68).

El primer encuentro de Sireno con Diana, que ocurre hacia el fin de la novela, y que después de tantos suspiros y lágrimas, se piensa que será apasionado, se desarrolla de manera un tanto fría. Diana aparece cantando su desgracia en unos versos llenos de tristeza y Sireno, “como ya su corazón estaba libre de tan peligrosa prisión, ningún contento recibió con la vista de Diana, ni pena con sus tristes lamentaciones” (*Diana* 243). Y tras haber hablado con la desconsolada y bella pastora y haberle dicho que la culpa era de ella, por haberle olvidado, termina pacíficamente su discurso diciendo “dexemos de hablar en cosas passadas y agradezcamos al tiempo y la sabia Felicia las presentes” (*Diana* 274). Quizás Montemayor quería mostrarnos a través de Sireno un ideal amante y perfecto caballero, pero para nosotros Sireno aparece como un pastor pasivo y plano, que carece de vitalidad y personalidad.

La trama de la *Diana* es, como hemos visto, más amplia e ingeniosamente construida que la de la *Arcadia*. La situación de Diana, creada por sus dos pretendientes, y hecho más interesante aún por su matrimonio con un tercer pastor (a quien no ama: Diana es una *bella malmaridada*), nos muestra que la novela de Montemayor:

is leading towards narrative complications in which personalities become involved with one another. In this respect, it is unlike *Arcadia*, which suspends its

personalities in typical states of being, where they succeed one another more than they interact. When they do interact it is with an utter absence of fiction beyond the playful competition of games. (Bromberg 47)

La pastora Diana es la más hermosa y posee cuantas cualidades puede la naturaleza dar a una mujer. Para Sireno ella es como “aquella en quien naturaleza sumó todas las perfecciones que por muchas partes avía repartido” (*Diana* 10). Para Sireno, ella posee una “hermosura sobrehumana” (*Diana* 29), y aún las ninfas cantan sus glorias:

Cuya hermosura excedía  
la naturaleza humana.  
La qual jamás tuvo cosa  
que en sí no fuesse estremada  
pues ni pudo ser llamada  
discreta, por no hermosa,  
ni hermosa por no avisada. (*Diana* 74)

Es interesante que este ser humano sobredotado de belleza y perfección sea infiel a su amado. Ella le había jurado su fidelidad a Sireno dos veces: “antes muerta que mudada” (*Diana* 14) y en otra ocasión:

Si algún tiempo te olvidare,  
las yervas que yo pisare  
por aqueste valle ameno  
se sequen quando passare. (*Diana* 86)

No obstante sus juramentos de fidelidad hasta la muerte, al final de la novela Diana se defiende a sí misma ante Sireno: ¡Bueno es que me pongas tú culpa por averme casado, teniendo

padres!” (*Diana* 273). También la defiende Selvagia en una escena anterior: “¿Qué ofensa te hizo ella en casarse, siendo cosa que estava en la voluntad de su padre y deudos, más que en la suya? Y después de casada, ¿qué pudo hazer por lo que tocava a su honra, sino olvidarte?” (*Diana* 244). Nota Bruce Wardropper que los caracteres masculinos en Montemayor “misjudge women and are called to task for it by a woman; . . . men for the first time were able to see themselves as women saw them” (142). Mary Elizabeth Perry confirma que Diana no tuvo más recurso que casarse con Delio, un pastor rico. Dice Perry que el proverbio “neither broken sword nor wandering woman” enfatiza:

the complexity of these sex relations in a juxtaposition of two symbols of disorder: the broken sword, representing dishonored man, and the wandering woman, representing female shame. The social order derived from this juxtaposition is doubly dependent, first on male honor, which, in turn, depends on control imposed on women. Society thus develops an ethos of gendered honor as well as a sexual economy. (7)

El haberle dado otra opción a Diana hubiera sido un desafío enorme al sistema socioeconómico de aquel entonces, cosa que de ninguna manera quería Montemayor. Damiani dice que queda infeliz Diana porque, como fidelidad es “the basis of permanence in the social sphere, flux and disorder follow its failure” (*Sannazaro and Montemayor* 37). Las bodas finales en la *Diana* nos muestran la importancia de mantener el *status*

*quo*, la necesidad de sancionar y institucionalizar las relaciones amorosas individuales. Por otro lado, la aparente pasividad de los personajes en Montemayor esconde cierto desafío, del cual dice Mújica: “for, while they view themselves as victims of love, they willingly embrace their tormentor, rejecting a world in which love does not reign” (260). Esta actitud hacia el amor me parece universal en el sentido de la ficción popular, ya sea en las novelas de caballerías, pastoriles, o las novelas románticas que se venden en los supermercados de hoy día, especialmente desde la perspectiva femenina. Con razón dice López-Estrada que la *Diana* “es una exposición del amor desde el punto de vista femenino” (*LP*, intro. li).

Al final de la novela, Diana aparece por primera vez ante Sireno y Sylvano, ya libres ellos de sus amores por ella. Los dos pastores, con Selvagia, “vieron junto a la fuente a la hermosa Diana con tan grande hermosura como si nunca la uvieran visto, assí quedaron admirados” (*Diana* 240). Como puede verse, Diana causa siempre maravillas con su hermosura, y sigue poseyendo la fascinación atractiva que no pierde a pesar de haber sido infiel a Sireno. Pero después cuando sale a la escena y canta su desdicha, su figura se empobrece en forma considerable. Su tristeza es motivada por los “celos” (leemos: la rabia, el maltrato) de su marido, y se siente desesperada con la idea de permanecer con él:

Celos me hazen la guerra

sin ser en ellos culpada.  
 Con celos voy al ganado  
 .....  
 ¿Cómo vivirá la triste  
 que se vee tan mal casada?  
 (*Diana* 241-42)

En su encuentro con Sireno, al ver que éste ya no se lamenta por ella, se nos muestra desilusionada y herida psicológicamente. Montemayor nos sugiere que si los problemas existenciales humanos pueden ser resueltos en la literatura, no es tan cierto en la vida.

Es evidente la diferencia entre la protagonista de la *Arcadia*, Carmosina, que vive casi deificada en el deseo de Sincero, y la de la *Diana*. Diana olvida a Sireno, y en matrimonio con Delio viene a encontrarse desdichada. Pero Montemayor no ha llevado a Diana a esta posición casualmente. Como hemos visto, en esta novela los casos amorosos parecen estar en las manos de la Fortuna, o sea, del Destino. Y esto excusa completamente la infidelidad de Diana. De hecho, es Sireno quien admite que:

Ninguna perfición ni hermosura puede dar la naturaleza que con Diana largamente no aya repartido; porque su hermosura no creo yo que tiene par, su gracia, su discreción, con todas las otras partes que una pastora deve tener. Nadie le haze ventaja; sola una cosa le faltó de que yo siempre le uve miedo, y esto es la *ventura*, pues no quiso dalle compañía con que pudiesse passar la vida con el descanso que ella merece. (*Diana* 243-44)[énfasis mío]

Así que, más que una mujer desleal, Diana parece un ser humano perseguido por el destino. Es siempre el hado quien lleva a los amantes hacia un amor imposible:

Caer de un buen estado  
es una grave pena y importuna  
mas no es amor culpado;  
la culpa es de fortuna  
que no sabe exceptar persona alguna. (*Diana* 169)

En efecto, Diana pone toda la causa de su infortunio en las manos del hado:

Quando triste yo nací  
luego nací desdichada;  
luego los hados mostraron  
mi suerte desventurada. (*Diana* 241)

El fatalismo es bien obvio también en el amor de Felismena por Don Felis: “me determiné, aunque no estaba en mi mano el no determinarme” (*Diana* 103). Es preciso subrayar el caso de Felismena porque a ella la felicidad amorosa le había sido vedada por el destino antes de que naciera. La diosa Venus, apareciéndose a la madre, profetiza sobre el nacimiento de los gemelos, y le dice que “serán los más desdichados en amores que hasta su tiempo se avan visto” (*Diana* 98). Sin embargo, todos se recuperan de estas fatalidades amorosas, con la excepción de Diana. Ella es la única que queda desconsolada porque, en primer lugar, estando casada, no hay remedio para su estado y, por otro lado, porque dijo Montemayor que trataría

de sus problemas en una segunda parte que prometió pero que no escribió.

La pastora Selvagia nos lleva al episodio más característico del libro, o sea, el del amor pasivo y débil que se desarrolla en un círculo vicioso. Como Diana, Selvagia es también presa del destino amoroso. Su primer amor es suscitado por una mujer, Ysmenia: “la pastora no quitava los ojos de mí y tanto que mil vezes estuve por hablalla, enamorada de unos hermosos ojos que solamente tenía descubiertos” (*Diana* 42). Los *cross-dressing* amantes en la *Diana* no perturban los ideales neoplatónicos en cuanto al amor, porque los instintos de las pastoras no revelan la verdadera naturaleza de su género. Su atracción mutua a la belleza, dondequiera que se la encuentra, representa el deseo espiritual, el fundamento del *buen amor* (Solé-Leris 38-39). Montemayor “is more likely to consider external beauty in conjunction with spiritual qualities as a source of love,” manifiesta Damiani (*Sannazaro and Montemayor* 72). Luego, Selvagia piensa que se trataba de un hombre, Alanio, no obstante los besos y abrazos que habían intercambiado las dos mujeres. Cuando Selvagia descubre el engaño, se enamora del verdadero Alanio, y a pesar de que éste se muestra inconstante, un Casanova que cambia la rubia por la morena, ella sigue enamorada, incluso después de saberle casado. Dice ella: “Pues estava yo perdida por Alanio, Alanio por Ysmenia,

Ysmenia por Montano” (*Diana* 51). Este personaje se asemeja al de Sylvano. Los dos siguen enamorados de personas casadas.

Debido a que no existe una acción principal en la *Diana*, o sea, que todos aparecen en un primer plano, que en realidad no pasa nada ni los personajes hacen nada sino sentirse (con la excepción de Felismena), podemos decir que la *Diana* es una exposición de distintos estados amorosos. El amor en la *Diana* se evoca por la vista de la belleza, y para los pastores lo importante no es tanto la narración de sus experiencias del amor, sino el sentirse transformados por ello. Hay los que son amados y no aman: Diana, don Felis y Arsileo, también se encuentran personajes que aman sin ser amados: Sireno, Sylvano, Belisa, Selvagia, Felismena. Los demás personajes masculinos que aparecen en los cuentos de los pastores son pobres e inconstantes en sus amores, quizás con la excepción de Arsileo que, cuando Belisa se aleja, creyéndolos muertos a él y a su padre, va en busca de ella y al final la encuentra. Don Felis es infiel a Felismena. La olvida por cortejar a Celia. Montano y Alanio, vistos ya en la historia de Selvagia, son inconstantes. Alanio, después de haber amado a Selvagia y haber sido correspondido por ella, se entrega al amor de su prima Ysmenia, por vengarse de Montano, y acaba por desposarse con la hermana de Ysmenia, Sylvia. Montano, que primeramente vivía por el amor de Ysmenia, se enamora locamente de Selvagia y al final se vuelve con Ysmenia. Al final, todos se

encuentran esposados con la ayuda de la sabia Felicia, con la excepción de Diana. Las aguas encantadas de Felicia “are analagous to holy water, which, through the rite of baptism, makes possible man’s salvation. It is the encounter with Felicia that completes the Neoplatonic allegory: union with God achieved through human love” (Mújica 139).

El tema más importante de la *Diana* es el amor. Se trata del amor neoplatónico, sobre todo siguiendo la filosofía de León Hebreo, pero con rasgos antiguos también. Hemos visto ya que para Montemayor, el amor y la razón son independientes. La razón siempre queda vencida por el amor, mientras que en Hebreo el buen amor es regido por la razón. Amor y belleza femenina son sinónimos; el amor surge a la vista de la hermosura de la mujer. Belisa dice del pobre viejo que la amaba, “el desdichado de Arsenio me vió por su mal . . . esta vista causó en él tan grande amor” (*Diana* 137). Hay que tomar en cuenta que Belisa es la única mujer descrita por Montemayor en su sensual belleza corporal. También el hijo, Arsileo, se enamora de su belleza. Belisa afirma, “puso los ojos en mí . . . y quedó tan preso de mis amores como después se pareció en las señales con que manifestava su mal” (*Diana* 154). Otro ejemplo de esta identificación entre amor y belleza se encuentra cuando Arsileo, que va en busca de Belisa dice, “Dios me trayga a tiempo que mis ojos gocen de ver tu hermosura” (*Diana* 234).

Comparado con Sannazaro, la belleza física en Montemayor viene siempre acompañada de otras cualidades espirituales, que suelen ser expresadas con elocuciones convencionales: hermosura y discreción, hermosura y gracia, o bien, hermosura y disposición. “La razón por la que Montemayor da tanto realce e importancia a la belleza es para crear un mayor contraste entre tan excelsa hermosura en las pastores y su desdicha amorosa” (Ricciardelli, *Notas* 16).

Montemayor cree fuertemente en el contrato social, o sea, en el matrimonio, como los neoplatonistas de su tiempo que veían el amor humano como un paso hacia lo divino. El amor que nace de la belleza es, entonces, lícito y tiene, por lo tanto, como fin el matrimonio. Dice Felicia que “el fin de vuestros amores será quando por matrimonio, cada uno se adjunte con quien dessea” (*Diana* 228). Así que Montemayor sigue en general los preceptos neoplatónicos, subrayando las emociones turbulentas asociadas con el amor, pero deja intacta la concepción medieval del amor que es su verdadero tema. Montemayor presenta la desarmonía, mientras que el neoplatonismo erótico presenta la armonía. Al final del cuento, el amor se convierte en armonía. Montemayor pone a salvo el platonismo ideológico a cambio de sacrificar la verosimilitud narrativa. Pero dice Mújica que “the utopian harmony [Felicia] imposes masks only perfunctorily the loneliness, violence, primitive sexuality, and perversion that permeate Montemayor’s romance. . . . Montemayor implies that

the problems of human existence can be resolved in art, but not in life" (139-40). En la novela de Montemayor, el arte impone orden y revela caos, propone perfección y descubre la corrupción de toda obra humana. La armonía erótica es presentada como el amor ideal, mientras la realidad humana de los protagonistas es la angustia, melancolía y deseo insatisfecho.

### GIL POLO

Menéndez Pelayo, en su excelente estudio sobre el poeta valenciano Gaspar Gil Polo, considera que su novela *Diana Enamorada* "no fué de seguro más que un pretexto que le permitió intercalar, entre elegantes y clásicas prosas, la colección de versos líricos más selectos que hasta entonces hubiese compuesto" (481). Esta opinión a mí no me parece del todo acertada, porque, a pesar de que la poesía de Gil Polo es de extraordinaria musicalidad verbal, con un dominio magistral del verso, se puede ver que el contenido de los poemas conviene perfectamente al sentido de la prosa. Ocupan un lugar natural y son consecuencia lógica del desarrollo argumental. Emplea una gran variedad de metros y estrofas de la escuela tradicional española, junto con las nuevas italianistas, e introduce además rimas provenzales y metros franceses. Los sonetos de Gil Polo se parecen más a Garcilaso que cualquier otro poeta de la época, y constata Rafael Ferreres que Gil Polo era admirador "ferviente y abierto" de Garcilaso (xxxvii).

Además es conocido que Cervantes, en la inquisición de la biblioteca de Don Quijote, salva del fuego la *Diana enamorada*, y dice que “se guarde como si fuera del mismo Apolo” (*Quijote* 74).

La novela de Gil Polo es una continuación, más bien una especie de crítica, de la *Diana* de Montemayor. Fue publicada en Valencia en 1564, tierra natal del autor. La *Diana enamorada* es una novela pensada como tal y hecha al patrón de la *Diana*, pero más fácil de seguir, mucho menos prolija y enrevesada, y en cuanto a la filosofía del amor, mucho más realista y optimista. Gil Polo, como Montemayor, sigue fiel a la tradición española, y la une a la fuerte herencia medieval, la concepción vital y literaria que le ofrece el renacimiento italiano. Hemos visto que la obra de Montemayor se enfoca sobre todo en el estado de ánimo amoroso de los personajes, y que realmente no les pasa mucho. Casi toda la acción ha ocurrido antes de comenzar la novela. La *Diana enamorada* es menos dramática aún, el ritmo menos movido y la intensidad de la acción es menor. Pero el texto incluye varias historias graciosas, por ejemplo la historia bizantina del naufragio de Alcida y Marcelio (*DE* 46-59) y, novedad notable, las soluciones a los problemas amorosos son psicológicas en vez de mágicas. Los amantes Diana y Sireno, que Montemayor había separado por el matrimonio de la pastora con Delio, consiguen al fin unirse, pues Delio, enamorado a su vez de otra pastora, muere

oportunamente cuando iba en su persecución. Gil Polo en las descripciones líricas de la naturaleza se deja llevar de la emoción vivida ante el paisaje, y lleva una gracia y belleza natural, sin artificio, a la novela. El paisaje deja de ser mero fondo decorativo de la acción, para convertirse en atmósfera palpable. La obra es así más lírica, al mismo tiempo que gana en realidad natural dentro de un marco que encierra inequívocamente la frescura, el color y la luminosidad de la tierra y la costa levantina.

La prosa en la *Diana enamorada* ha sido catalogada como medieval. Ferreres dice que la prosa se parece más a fray Luis de León, o a Santa Teresa de Jesús que a la realista como el *Lazarillo* (xviii). El resultado es, en general, una prosa estática y poco fluída. Mientras la prosa de Montemayor ha sido calificada como una “premeditada confusión impresionista” (López-Estrada, “Un aspecto de la poética de la Diana enamorada” 63); la de Gil Polo es mucho más arcaica. Cada sustantivo se repite constantemente, el prado siempre es “ameno” y “deleitoso”, la hierba es sin fallar “verde”, las selvas “espaciosas”, los riachuelos tienen aguas “corrientes” y “claras” y las fuentes son “cristalinas”. Este calificar los elementos del paisaje proviene de las novelas de caballerías, pues son casi idénticas las descripciones de los valles, huertas y florestas que se encuentra en estos libros (Ferreres xix).

La novela de Gil Polo refleja una ideología neoplatónica que se basa en el libre albedrío y la responsabilidad moral (Solé-Leris 54). En contraste con la *Diana*, la actitud de *Diana enamorada* parece constatar que la razón puede controlar la pasión, pero no por la continencia física sino por el matrimonio de dos seres racionales: “a union of two free wills in the creation of a shared joy” (Solé-Leris 59). Los que entregan la razón a la pasión sufren, pero al fin y a cabo son responsables de sus propias penas. El sufrimiento, especialmente los celos (“pestilencia de las almas”)(*DE* 84), revela el amor falso, y no tiene nada que ver con el amor verdadero. No es ciego el amor, sino el individuo:

No es ciego Amor, mas yo lo soy, que guío  
mi voluntad camino del tormento,  
no es niño Amor, mas yo que en un momento  
espero y tengo miedo, lloro y río.

Nombrar llamas de Amor es desvarío,  
su fuego es el ardiente y vivo intento,  
sus alas son mi altivo pensamiento  
y la esperanza vana en que me fío.

No tiene Amor cadenas, ni saetas,  
para prender y herir libres y sanos  
que en él no hay más poder del que le damos.

Porque es Amor mentira de poetas,  
sueño de locos, ídolo de vanos:  
mirad qué negro Dios el que adoramos. (*DE* 25)

La influencia petrarquista en este precioso soneto se nota, entre otras cosas, en la enumeración y efectos de las armas del Amor.

Para Gil Polo, el amor representa la voluntad del ser humano, y no puede ser influido por cualquier hado o divinidad. El sufrimiento del amor no correspondido adquiere en Gil Polo un mal aspecto, como que no aguanta ya el poeta seguir adelante en la tradición de glorificar una experiencia hipotética. No se satisface con la idea de un amor platónico que supuestamente trasciende lo físico (Solé-Leris 58-59). Dice Bryant Creel que la tradición neoplatónica de la angustia del amor verdadero es una denuncia implícita pero escondida, de forma irónica, por medio de la cual “Renaissance secular culture overthrew the asceto-monastic traditionalism of the Middle Ages. This tacit celebration of the ecstasy of love-passion, *ironically projected as an experience of agony*, is what gives the literature of complaint in the courtly love tradition, even the most mournful, its subtle gaiety and its charm” (39)[énfasis mío]. Sugiere Creel que al interpretar la literatura pastoral, hay que reconocer el lugar central que ocupa el amor erótico en la psique humana, y la relación de tal amor con todo aspecto de la experiencia humana.

En la primera escena de la novela se encuentran Diana y Alcida, ésta última recién salvada del naufragio el cual le quitó de manera engañosa a su novio, Marcelio, además de su padre Eugerio y sus hermanos Polydoro y Clenarda. Las dos se sientan y hablan de sus mutuos infortunios del amor, y Alcida se lanza a un discurso poco refrenado sobre la responsabilidad

del individuo: “Y si sienten pasiones los enamorados, provienen de su misma voluntad, y no del amor; el cual no es sino una cosa imaginada por los hombres, que ni está en el cielo, ni en tierra, sino en el corazón del que la quiere” (*DE 24*).

Explicándose aún más, dice Alcida, “porque decir que el Amor es fuerte, es decir que nuestra voluntad es floxa, pues permite ser por él tan fácilmente vencida” (*DE 26*).

Para poder enfatizar mejor su punto, Alcida no puede resistir el recitar otro poema que muestra la “otra” actitud hacia el amor. “De aquí viene que todos generalmente dan quejas del Amor, nombrándolo tirano, traidor, duro fiero y despiadado. Todos los versos de los amadores están llenos de dolor, compuestos con suspiros, etc. . . [como] esto soneto:”

Quien libre está, no viva descuidado,  
que en un instante puede estar captivo,  
y el corazón helado y más esquivo  
tema de estar en llamas abrasado.

Con la alma del soberbio y elevado  
tan áspero es Amor y vengativo,  
que quien sin él presume de estar vivo,  
por él con muerte queda atormentado.

Amor, que a ser captivo me condenas,  
Amor, que enciendes fuegos tan mortales,  
tú que mi vida afliges y maltratas:

maldigo dende agora tus cadenas,  
tus llamas y tus flechas, con las cuales  
me prendes, me consumes y me matas. (*DE 28*)

La finalidad del verso último cierra este soneto con una gravedad asustante. No representa el amor ideal de Gil Polo, sino su contrario, como he manifestado. Parece que él piensa en un amor que es más bien “a longing for union with an ideal of goodness and beauty outside the self and represented by the beloved” (Creel 36). En su poesía pinta este “buen amor” con una frescura y viveza tan realista como natural y sencilla:

Yo a mi pastora canto mis amores,  
y le presento flores,  
y assentado par della en la ribera,  
gozo la primavera  
.....  
Los dioses poderosos,  
en aves y alimañas convertidos,  
y reyes sometidos  
a la fuerça de un gesto y de unos ojos  
.....  
Y la alegría crescida,  
que se siente el que bien ama y es amado,  
y aquel gozo sobrado  
de tener mi pastora muy contenta,  
lo tengo en tanta cuenta  
que aunque a vezes te arrecias y te ensañas,  
Amor, huelgo que estés en mis entrañas. (*DE* 196-98)

Se ve en la sencillez profunda de estos versos un regocijo en la felicidad del amor verdadero, una alegría compartida por dos seres igualmente racionales, libres de todo el peso cargado de la victimización, del juego entre dueño y esclavo, de un amor representado por la angustia, que el pensamiento neoplatónico

llevó a la novela pastoril.<sup>8</sup> Este es el momento crucial en la historia de la novela pastoril, y vamos a ver cómo influyen estos cambios en el rol de la mujer en la novela de Gil Polo. En su tratamiento del amor, el poeta nos convence que los problemas del amor son problemas interiores, psicológicos, y que la bondad del amor puede mejorar los sentimientos, o sea, que puede ser una virtud en vez de un mal: “porque después que vi vuestra figura, ni vos fuistes altiva, siendo hermosa, ni yo celoso, siendo enamorado” (*DE* 84). El amor no puede llevar a cabo ninguna influencia sobre los amantes sino en la medida en que, por su propia voluntad, se pongan en sus manos. Además, el amor impuro de la sensualidad puede pretender ser espiritual y casto, pero siempre se puede conocer por el sufrimiento que produce. El amor realmente espiritual no provoca, sin embargo, ningún sufrimiento sino que conlleva alegría; es un amor en el que la voluntad permanece libre y la razón mantiene control (*Parker* 130-31).

Aunque se trata del neoplatonismo italiano en estado puro, Gil Polo, sin duda consciente de su naturaleza impracticable, se aleja de sus mentores italianos al no pretender ir más allá de la esfera humana hacia la comunión mística. En efecto, da al amor una realización que incluye a los sentidos, o sea, se permite la felicidad conyugal, algo por su

---

<sup>8</sup>Diotima, priestess of Mantinea, in Plato's *Symposium*, dictates to Plato the ideal, idealized, and in that sense 'platonic' concept of love ... where the loved object is reached by uniting with it, whereas Lysias and Socrates arrive at it through the master and slave game (*Kristeva* 72).

propia naturaleza nada ideal y excluido por tanto de casi todas las manifestaciones del amor cortés y ciertamente de todas las neoplatónicas.

La mujer en la novela de Gil Polo sigue siendo un ser irreal e idealizado. El campo de su expresión se limita a los casos de amor, pero comparado con sus antecedentes, Sannazaro y Montemayor, comienza a acercarse más a la realidad en cuanto a su psicología. Alcida, nuevo personaje introducido por Gil Polo, llega a tomar un papel resaltante en la obra, casi tan importante como el de Felicia. Pero la función de Felicia en el texto no es la de la misma hechicera que antes, aunque sigue siendo el eje de la acción. Dentro de su espacio mágico los problemas amorosos se resuelven con sermones en vez de pociones; las aguas mágicas se convierten en “palabras poderosas” (*DE* 202). Así que, en vez de dar filtros mágicos a los desamorados, primero, los duermen, y luego, al despertar ella les sermonea. Los cambios y resultados consecuentes de sus palabras, son consecuencia de su efecto psicológico penetrante:

Hermosa Alcida . . . . porque el engaño, que hasta agora tuviste, aborresciendo sin razón a tu Marcelio, si vives más en él, es bastante para alterar tu corazón y darle mucho desabrimiento, será menester que de tu error y sospecha quedes desengañada . . . . Oído lo cual, Alcida quedó muy satisfecha, y junto con el engaño salió de su corazón el aborrescimiento. (*DE* 179).

No se ve ningún encantamiento aquí, sólo unas cuantas palabras razonadas para librar a Alcida de sus sospechas dañosas. Así Felicia pone orden en un mundo antes desordenado, dando voz a la filosofía neoplatónica del autor.

La bella mal maridada,  
de las más lindas que vi,  
si has de tomar amores,  
vida no dexes a mí. (*DE* 138)

Diana sigue siendo la misma triste pastora que antes, pero Gil Polo le da amplio espacio para la expresión de sus quejas, las cuales tienen una verosimilitud no alcanzada en la obra de Montemayor. Lamentando su mala suerte, dice que bien podría aguantar los celos de su marido si tuvieran base en la realidad: “Mas yo me tuviera por contenta de sufrir las sospechas de Delio con que viera la preferencia de Syreno” (*DE* 82). En la novela anterior, se queja de su mal hado, pero nunca expresa tan detalladamente como sufría en manos de una bestia:

si ella está alegre, el marido la tiene por deshonesto; si está triste, imagina que se enoja de verlo; si está pensando, la tiene por sospechosa; si lo mira, parece que lo engaña; si no lo mira, piensa que lo aborresce; si lo hace caricias, piensa que las finge; si está grave y honesto, cree que lo desdeña; si ríe, la tiene por desinuelta, si suspira, la tiene por mala, y en fin, en cuantas cosas se meten estos celos, las convierten en dolor. (*DE* 87)

Parece que no hay salida de este círculo espantoso de “celos,” pero sale Delio, mientras hablan Diana y Alcida, y cuando

Alcida se va, él la sigue hacia un bosque. Después de un rato, Alcida para, y le pregunta que quiere; “con torpes y desbaratadas razones, me dixo que estaba enamorado de mí, y que le quissiese bien, y no sé que otras cosas me dixo, que mostraron su poco caudal. Yo réime dél, a dezir la verdad” (DE 200). La risa de Alcida aquí es una novedad sin precedente en la novela pastoril, particularmente porque pone de manifiesto que la mujer tiene una perspectiva que supera la del hombre. Ella se da cuenta del “poco caudal” de Delio; ella es aquí sujeto del cuento, y el hombre objeto de la mirada femenina. Y la manera en que añade, “a dezir la verdad” es tan viva y realista que nos hace sentir frente de ella. Luego Alcida cuenta como muere Delio, “abrasándose con una ardentíssima calentura” (DE 201). Suponemos que son las llamas del infierno, del desenfrenado apetito, de un amor tan antinatural que con su pasión se quema a sí mismo. Delio no es un ser humano sino un salvaje, y muere con la violencia con que había vivido. Con su mera presencia Alcida ha liberado el destino de Diana más que cualquier discurso o encanto. Sus desgracias funcionan también por contraste, haciendo resaltar la vanidad y hipocresía de las quejas y dolencias amorosas de los demás, incluso del lector.

La amistad entre Alcida y Sireno lleva a Marcelio a la acción. Una ninfa avisa a Marcelio que si él no se adelanta, que quede en peligro de perder a Alcida en manos de Sireno. Diana, estando presente, también oye el aviso, y “sintió bravíssima

pena, . . . el mismo dolor, y por la misma causa, sintió Marcelio, y quedó dél tan atormentado que pensó morirse, haziendo grandísimos estremos: de manera que un mesmo cuchillo travessó los coraçones de Marcelio y Diana, y un mesmo recelo les fatigó las almas” (*DE* 176). Aquí se ve la agudeza psicológica de la novela, especialmente en la fuerza de la descripción del estado interior de los personajes. Me parece que Alcida puede haber sido un proto-modelo para la Dorotea cervantina, cuya historia peregrina se mete en las historias de los demás protagonistas, y con inteligencia y buena voluntad anda solucionando los casos y atando los hilos sueltos.

Felismena, la heroína de la novela de Montemayor, casi no dice palabra en la continuación. Sin embargo, hay algo de interés en esta parte de su historia, tan complicada en la novela anterior, porque se encuentra a su hermano gemelo Marcelio, amado de Alcida. Marcelio es soldado; cuando aparece en el escenario (*DE* 190), es como si Felismena ya no tuviera que actuar en su papel masculino. En efecto, no habla más. No había traído su arco y flecha al cuento de Gil Polo. Los arcos y flechas solamente se ven en manos de las ninfas que aparecen como parte de la fiesta de bodas. Añaden un toque medieval, y su aparición en forma militar (“con sus arcos en las manos, colgando de sus hombros las aljabas. Desta manera hizieron una dança al son que los instrumentos hazían, con tan gentil orden que era cosa de espantar”)(*DE* 224) nos hace pensar en

Sannazaro y su obra estilizada como juego de ajedrez. Luego aparece un ciervo blanco, con cuernos dorados, y las ninfas lo apuntan, “dançando continuamente, sin perder el son de los instrumentos, [y] con gran concierto començaron a tirarle” (*DE* 224). El ciervo, explica Felicia, representa “el humano coraçon, hermoso con los delicados pensamientos y rico con el sossegado contentamiento. Ofréscese a las humanas inclinaciones, que le tiran mortales saetas; pero con la discreción, apartándose a diversas partes y entendiendo en honestos ejercicios, ha de procurar de defenderse de tan dañosos tiros” (*DE* 225). Luego la compañía se mete en una contienda de preguntas y respuestas, donde las mujeres superan a los hombres, que quedan enmudecidos. Dice Belisa a los hombres atónitos que “no faltan mujeres que puedan estar a paragón con los más señalados varones; que aunque el oro esté escondido o no conocido, no dexa de tener su valor” (*DE* 233-34).

Es éste el momento más conscientemente político de la novela. Ya parece que no estamos en un mundo ideal, sino en la corte. De aquí en adelante, Gil Polo anda mostrando de manera muy abierta su actitud genial de abogar por la mujer. Hace que Belisa recite el *Canto de Florisia*, una defensa de las mujeres, supuestamente para poner fin a los juegos y contiendas, quizás más bien para acabar con las miradas no muy gentiles de los hombres ya corridos. El *Canto de Florisia* expone una larga serie de querellas y diatribas en 54 briosas

quintillas. Es cierto que lo conocía Sor Juana Inés de la Cruz. Sólo vamos a ver algunas estrofas. La primera yuxtapone los epítetos con que los hombres insultan a las mujeres, tanto en la literatura como en la vida, ‘fieras, crudas y homicidas’, y los placeres que gozan con este maltrato, ‘alegres y ricos’, con la gravedad del último verso, ‘con nuestras honras y vidas’. Esta estrofa es como un *slap in the face*, a *wake-up call*, a estos soberbios hombres:

Pues de hoy más no nos digáis  
fieras, crudas y homocidas;  
que no es bien que alegres vais,  
ni que ricos os hagáis  
con nuestras honras y vidas. (DE 239)

En defensa de la educación de la mujer, tema tan debatido en aquella época, dice justamente el poeta:

Y así los hombres letrados  
con engañosa cautela,  
soberbios en sus estados,  
por no ser aventajados  
nos destierran de la escuela. (DE 242)

En este período “todas las diatribas y querellas contra las mujeres (que arrancan de la Edad Media y que en Boccaccio encuentran un gran eco y una intención más adversa que influyeron un gran número de poetas españoles, entre ellos el más conocido Pere Torrella), va de capa caída, o más exactamente, resolviéndose a favor de la mujer” (Ferrerres xx). Influyen también en pro de la mujer algunas grandes señoras

que defendían a las personas de su mismo sexo, a la vez que arrecían los ataques contra el hombre, como Christine de Pizan, Caterina Sforza, Isabella d'Este, y Lucrezia Borgia (Kelly 49). Estas son las aguas doctrinales y peligrosas en las que la mujer renacentista tenía que nadar (y no hemos topado con la iglesia), por eso no nos sorprende cuando una pastora dice: “si tu estuvieras de mi parte, no me espantara a mí serme enemigo el cielo, tierra, Amor, y la Fortuna” (*DE* 89).

En el caso de Diana y Sireno, cuando éste se entera de la muerte de Delio, “se le alteró el coraçon” (*DE* 202). Le dice Felicia “tú, Syreno, pues començaste a dar lugar en tu coraçon al loable y honesto amor, acaba ya de entregarle tus entrañas” (*DE* 205). Así que ambos con las nuevas del cambio de estado civil de Diana, y los efectos de las palabras de Felicia, Sireno y Diana quedan libres del pasado para casarse luego. Dice López-Estrada que:

no hay que olvidar que la Felicia. . . . no deja de ser una sabia dotada de poderes superiores a los demás, sin que lo oculte; así en el resumen final de su actuación dice a los reunidos: “Y aunque en los remedios que yo a todos os di mostré claramente mi saber y publiqué mi nombre. . .” (*LP* 67)(*DE* 258)

En relación con la pena que Diana siente por la muerte de su marido, Felicia la consuela diciendo: “No llores, hermosa Diana ... no vistas ropas de luto ni hagas sobrado sentimiento, porque en esta casa no se sufre largo ni demasiado llanto, y también porque mejor ventura de la que tenías te tiene el cielo

guardada. . . . Aquí está tu amador antiguo, Syreno, cuyo coraçon, por arte mía y por razón que a ello le obliga. . . ." (*DE* 205). López-Estrada dice que algunos críticos han querido deducir que Felicia "sea un elemento razonador en relación con la otra de Montemayor, y se aduce que dijo a Sireno que amase a Diana *por razón*." Piensa él que no es así, y que "razón" en este caso quiere decir 'motivo, causa' y no sólo 'ejercicio de la inteligencia razonadora.' Da varios ejemplos más a los cuales queda advertido el lector. "En todo caso," dice, "no hay que llevar esta razón más allá de una discreta aceptación de las circunstancias de los personajes, adecuada al caso" (*LP* 68).

En cierta medida, el palacio de Felicia en el libro de Gil Polo funciona como la venta de Juan Palomeque en *El Quijote*. Esto es cierto porque, aunque librado de su aspecto mágico, queda algún elemento que podríamos llamar "realismo mágico." Es un espacio donde pasan cosas ordinarias, pero al fin de cuentas, tienen un sabor irreal, como la realidad vista desde un espejo. Y como la venta de *El Quijote*, es el lugar donde los hilos de las diversas historias se desenredan, se juntan y se tejen en forma de un tapiz que cuenta la historia de cada uno de sus protagonistas, y que pinta los finales felices. Al momento de reunirse los amantes, "Alcida vió a Marcelio, Syreno a Diana y Montano a Ismenia, se quedaron atónitos, y les pareció sueño o encantamiento, no dando crédito a sus mismos ojos" (*DE* 203). Esta escena recapitula y lleva a un término feliz el pasaje de

Montemayor, cuando los desamados se miran uno al otro sin poder decir palabra: “Y quando allí los cuatro discordantes amadores nos hallamos, no se puede dezir lo que sentíamos porque cada uno mirava a quien no quería que le mirasse” (*Diana* 53). En este punto la novela deja de contar historias de amor (con la excepción de dos parejas de desenamorados que se encuentran al final y cuyas historias no acaban), finalizando con una exposición de Felicia sobre el amor. Esta teoría se entiende que es la suya, y si bien actuó en favor de los amantes, --que es lo que a ellos les importaba en cada caso particular-- no se la impone como norma general en su exigencia más alta:

Tengo por cierto que este Cupido, si algo es, será el desenfrenado apetito, y porque de éste tan ordinariamente queda vencida la razón, se dize que los hombres del amor quedan vencidos. Hablo agora del amor terreno, que está empleado en cosas baxas, no tratando del verdadero amor de las cosas altas y perfectas, al cual no le cuadra el nombre de Cupido, pues no nasce del sensual y codicioso apetito, antes tiene puesto su fundamento en la cierta y verdadera razón. Este es el honesto y permitido amor. . . (*DE* 260)

La oposición de la razón al “desenfrenado apetito” no es novedad en los libros de pastores pues Montemayor se refirió a él en su Felicia, siguiendo el patrón de León Hebreo: “si el amor que el amador tiene a su dama, aunque inflamado en desenfrenada afición, nace de la razón y del verdadero conocimiento y juyzio . . . no es ilícito ni deshonesto” (*Diana*

198). Montemayor acepta un medido desenfrenado, siguiendo la maestría del tratado filosófico en el que se apoya. Ya que quedan avisados las parejas de los peligros del amor terrenal, Felicia las urge a pensarlo bien: “Vista tenéis la diferencia de estas dos aficiones, mira agora cada cual de vosotros en cuál dellas estuvo” (*DE* 260). Son aficiones diferentes en una de las cuales la razón queda vencida, y en la otra es el fundamento. Manifiesta López-Estrada que la razón, tal como la presenta Gil Polo aquí, “no es una razón que se queda en el límite humano, un ejercicio de la facultad inteligible, sino que significa algo más complejo: una vía de ascensión hacia perfecciones altas que sobrepasan los límites humanos y llega a las cosas celestiales” (*LP* 69-70). Se encuentra, entonces, ante un amor guiado por la razón en el que el matrimonio constituye su realización natural y gozosa. Se trata de algo nuevo: el rechazo de las posturas básicas tanto del amor cortés como del neoplatonismo; lo cual señala el comienzo de un intento de hacer descender el amor de los cielos, de la idealización a la realidad.

V: Las pastoras de Cervantes desde *La Galatea* a *El Quijote*

Cervantes es la Evolución, con mayúsculas. No sólo en los orígenes de la novela moderna sino, también, en la modernización del género pastoral, por eso me ha parecido conveniente cerrar este trabajo con el autor que mejor representa el avance y la integración del género a la realidad que lo crea (autor) y lo recrea (lector/a). Este desarrollo del género, naturalmente, conlleva un nuevo planteamiento sobre los personajes en general, y en particular el de la pastora-mujer y su relación con el pastor-hombre a través del amor.

La conocida burla del amor platónico a través del personaje irreal de Dulcinea no significa que Cervantes rechazase la idealización literaria del amor. El autor de *El Quijote* comenzó su carrera literaria con el género pastoril: *La Galatea*.

En el siglo XVI el amor platónico llegó a ser un ideal *absoluto*; sólo un amor espiritual podía ser verdaderamente humano. Esta sensualidad incorpórea puede o no haber sido un ideal en la vida cotidiana, pero en la literatura, como hemos visto, se aceptaba universalmente sin discusión; de aquí la convención por la que todo poeta había de tener una dama ideal (Parker, 138). Pero esto no está de acuerdo con el pensamiento cervantino. Cervantes no puede tomar en serio un absoluto como tal, bien alejado de la realidad cotidiana. En *La*

*Galatea* el amor es, más bien, una realidad vivida, donde cada amante debe tomar el camino recto del casamiento.

Algunos críticos han discutido la falta de unidad de tema y acción en *La Galatea*.<sup>1</sup> Las muchas historias intercaladas, las interrupciones frecuentes en la narración, la conclusión inacabada (que deja en el aire muchos personajes), y los actos de violencia que rompen la tranquilidad del escenario bucólico, contribuyen a la disonancia aparente (Johnston 29-30). Dada la importancia de *consonancia* en la teoría de ficción cervantina, según E.C. Riley, la suposición de que Cervantes, en *La Galatea*, no podía reconciliar la pastoral con sus metas ficticias puede parecer justificada (Johnston 31). Pero quisiera sugerir que *La Galatea* sí contiene unidad y armonía, y que es, hasta cierto punto, consistente con las metas ficticias de Cervantes en sus años posteriores. En un análisis estructural de *La Galatea*, se tiene que ir más allá de las distintas acciones para poder entender su tema unificante que, según Parker, es el desarrollo del personaje ejemplar moral (Johnston 32).

Otra suposición distinta pero igualmente importante, tenemos que dar crédito a Cervantes por el intento razonado con que intercaló acciones violentas a la tranquilidad del escenario bucólico. Solé-Leris dijo que “violence runs like a red thread through the texture of *La Galatea*” (85). La brutal

---

<sup>1</sup>Por ejemplo, Ruth El Saffar, en su artículo “La Galatea: The Integrity of the Unintegrated Text,” se refiere al “failure” de *La Galatea* y lo llama el menos afortunado texto de Cervantes (337). A Valle-Arce, en La novela pastoral española, emplea el término “fracaso” (262).

puñalada que Lisandro dio a Carino, el rapto de Rosaura, el telón de fondo de pasión, violencia, aventuras y guerra de las historias intercaladas y, al final del libro, la decisión de Elicio de prevenir, con fuerza si fuera necesario, el mal casamiento de Galatea propuesto por su padre, son tipos de acciones que parecen caber más bien en las tramas de los cuentos épicos que en la ficción pastoral. Pero la introducción de tal manera de episodios era, desde los principios, “characteristic of Spanish pastoral novels: beginning *in medias res* with interventions of bandits and pirates, kidnappings, battles, storms at sea, surprising reversals of fortune, inset tales (where one of the characters tells his or her earlier adventures) -- all serving the basic idea of true love emerging triumphant and purified from a series of trials” (Solé-Leris 21). La consonancia de la obra puede parecer trastornada si insistimos en considerar la representación de un sólo tema o actitud como la posibilidad artística de la literatura pastoral en sí. Johnson identifica las potencialidades para la expresión literaria pastoral en el contraste que se destaca entre dos maneras de vivir: por un lado, la vida retirada y pasiva, representación del ideal de la felicidad e inocencia, y, por otro, la vida activa y heroica, que se asocia con el mundo “real”.<sup>2</sup> Comparada con otras novelas pastorales del renacimiento español, tal contraste es más fuerte

---

<sup>2</sup>(Marx 3-33). También trata de esta tema William Empson en Some Versions of Pastoral. Empson revela el contraste cuando observa que la pastoral, aunque se trata de pastores, no es escrito por, ni para, ellos.

en *La Galatea*. Garcilaso y Montemayor, por ejemplo, alcanzan un efecto más triste y melancólico, como las églogas de Virgilio (Alpers 354-59). No obstante, estos poetas se aprovechan del contraste entre el ambiente idílico y los lamentos de los pastores. En *La Galatea*, Cervantes utiliza tales contrastes, y hasta los amplifica. La avaricia y la política también se entremeten. Silveria escoge a Daranio en vez de a Mireno, porque tiene dinero, y el matrimonio de Galatea ha sido contratado por una figura de autoridad real. Hay personajes no disfrazados de pastores, y hay violencia desde el principio, empezando con un homicidio sobresaltante. Comparado con sus predecesores, tiene menos recuerdos y más acción en el presente (Rhodes 353). En *La Galatea*, Cervantes muestra cómo el mundo pastoril se contamina por el mundo “verdadero”. La novela parece querer romper los lazos estilísticos pastoriles; veo un sentido de confinamiento por sus propias convenciones novelísticas.<sup>3</sup> Así que cuestiona dramáticamente el valor relativo de los dos mundos, y sobresale la figura del pastor, o de la pastora, cuya fuerza y acciones le hace representativo de todo hombre o mujer.

Para el escritor renacentista, ese patrón pastoril, implícito en la figura del pastor quien es ambos, poeta y rústico, evocaba el contraste tradicional del Arte y Naturaleza. Esto no presuponía, por lo tanto, una preferencia filosófica. En la *Diana*

---

<sup>3</sup>Se la dejó inconclusa, pero en su libro último, el *Persiles*, prometió cumplir con ella.

de Montemayor el ideal pastoril, visto en términos naturalistas, otorga el rol más sobresaliente al amor apasionado y a la Fortuna (la Naturaleza), y no se hace caso a la razón ni al libre albedrío (el Arte). Luego, en la *Diana enamorada*, el género toma una nueva dirección. En éste, aunque la preferencia última parece ser para la vida contemplativa, la razón y el libre albedrío son temas centrales (Johnston 33). En *La Galatea*, Cervantes lleva estos temas un paso más allá. La naturaleza, el mundo de la experiencia vivida, nos muestra que a veces la razón natural del hombre no percibe la verdad, y entonces se hace necesario el apoyo de la educación, la religión, y la fe. El énfasis en el libre albedrío también se hace necesario en la acción heroica. El cortesano Darinto, hablando a Elicio en la Fuente de las Pizarras, dice que, para ambos cortesanos y pastores, “es una guerra nuestra vida sobre la tierra” (*Galatea* 406). Lo que dice Darinto es un eco más de la conocida sentencia bíblica, ‘Militia est vita hominis super terram’ (*Job* 7:1), la misma referencia con que empieza Erasmo su *Enchiridion Militis Christiani*, evocando la imagen familiar de la vida espiritual cristiana como empresa heroica.<sup>4</sup> Esto y otros recuerdos de la caída ubican *La Galatea* fuera del paraíso prelapsario, y queda claro que el ser humano, para levantarse del estado caído, debe hacerlo con la razón y la acción moral (Johnston 34).

---

<sup>4</sup>López-Estrada, nota al pie, *La Galatea*, 406.

Dentro de este contexto, la decisión de Elicio de actuar, al final de la novela, surge como punto culminante temático de *La Galatea*. Describe Hallett Smith una convención de la poesía heroica renacentista, que tomó como modelo la leyenda de Hércules en la encrucijada del camino, donde el héroe tiene que escoger cuál vía tomar. Según Smith, la elección del héroe simboliza la opción entre el bien y el mal, que solía dar el sentido alegórico principal del poema. Tasso, Spenser y otros escritores de poemas épicos ubicaron las encrucijadas de los escenarios pastoriles como forma de alternativa entre acción y contemplación (293-301). Con la excepción de que el protagonista sea pastor en vez de caballero andante, se puede describir *La Galatea* como novela heroica que consiste en una larga residencia temporal pastoral. Esto no quiere decir, sin embargo, que Cervantes subestime la vida contemplativa. Como muestran las experiencias de los personajes de *La Galatea*, no se puede fiar en cualquier acción a la que le falta su aspecto contemplativo, así como la Naturaleza sin el Arte es también sospechosa. Sólo puede ser realizada la visión como tal por la combinación correcta de ambos. La elección de Elicio de abandonar el rol tradicional pasivo del pastor representa la reconciliación de la pastoral con lo heroico, de la vía contemplativa con la activa. “Un polo de la doctrina literaria neoaristotélica (con su escisión característica entre historia y poesía), provoca la aparición de su opuesto, y sobre esta

sucesión se estructura la novela. El mundo ‘poético’ de la pastoril se ve invadido aquí por la circunstancia ‘histórica’” (Avalle-Arce, intro. *La Galatea* 406). Tal unión de opuestos, que corresponde espiritualmente al concepto cristiano de la armonía, y estéticamente al principio artístico de la variedad dentro de la unidad, es el tema central de *La Galatea* (Johnston 35).

La unidad temática de *La Galatea* depende del hecho de que la visión de la felicidad y la fórmula para alcanzarla se expresan a través de la obra en términos de las polaridades análogas. El Arte y la Naturaleza, acción y contemplación, razón y experiencia, armas y letras, pastor y héroe, se combinan para producir reflexiones varias sobre la belleza, la armonía, la verdad. En el Libro VI Elicio describe el paisaje bucólico. El campo y el río “dulcemente entretejiéndose” (*Galatea* 541-42), y las aguas y el cielo uniéndose en una mutua reflexión armoniosa, agradece la hermosura de cada cual y sugiere la presencia de Dios. Y, más importante aún, los moradores con sus huertas, viñas, olivares y “altas ruedas” (ésta y las citas que siguen: *Galatea* 542) combinan el Arte con la Naturaleza, formando una belleza tan impresionante que no la puede describir Elicio. “Si en alguna parte de la tierra los Campos Eliséos tienen asiento,” dice, “es, sin duda, en ésta.” Sin embargo, esto no es una recreación del jardín primordial, sino “una tercia Naturaleza” que trata de recuperar la perfección

original. El Arte y la Naturaleza son componentes imprescindibles, pero la clave máxima para alcanzar este estado de perfección es la “industria” de los pastores, la aplicación activa del Arte a la Naturaleza. Está de acuerdo Arturo Farinelli: “Si alguna vez compara la naturaleza con el arte, afirma con plena convicción que éste aventaja a aquélla. Para alcanzar el ápice de la perfección sería preciso fundir dos cosas: el prestigio del arte con el encanto de la naturaleza” (8).

Elicio cierra su discurso descriptivo nombrando a Galatea ejemplo sin par de la belleza y bondad, inspiradora de todos los pastores al amor y a la acción virtuosa. Según el sabio pastor Tirsi, el recato de Galatea hacia Elicio no es cruel sino “discreción,” porque “de su discreción nace conocerse, y de conocerse estimarse, y de estimarse no querer perderse” (*Galatea* 262). En términos cristianos, el autoconocimiento es el camino a la virtud y, por lo tanto, al cumplimiento exitoso de la batalla espiritual (Johnston 36). El resultado de la discreción, compuesto con la naturaleza original de Galatea, es un estado de perfección interior análoga a la “terzia naturaleza” del paisaje ideal.

La Naturaleza se rinde a, y combina con, el Arte también en la teoría del amor. El amor verdadero en *La Galatea* se basa en la atracción neoplatónica por la belleza, guiado por la razón y la verdad revelada. Pero tal amor mira más allá de la belleza, hacia al amor trascendente de la bondad. En su forma cristiana,

*caritas*, este amor abarca “todas las virtudes”.<sup>5</sup> Es un esfuerzo activo, aún heroico. La ambigüedad del amor se destaca en *La Galatea*, donde el amor conlleva el sufrimiento, la violencia, aún la muerte; no obstante, la vida sin amor no es más que una muerte vivida. El pastor Lenio se queja del amor, por los tormentos y la desesperanza que provoca:

Un vano, descuidado pensamiento  
una loca altanera fantasía  
un no sé qué que la memoria cría  
sin ser, sin calidad, sin fundamento;

una esperanza que se lleva el viento,  
un dolor con renombre de alegría,  
una noche confusa do no hay día,  
un ciego error de nuestro entendimiento,

son las raíces propias de do nace  
esta quimera antigua celebrada  
que amor tiene por nombre en todo el suelo.

Y el alma que en amor tal se complace,  
merece ser del suelo desterrada,  
y que no la recojan en el Cielo. (*Galatea* 230-31)

Tirsi insiste, al contrario, que bien vale la pena el experimentar el amor: “Y tanto cuanto más es de valor la cosa, tanto más se ha de padecer y se padece por ella” (*Galatea* 444). De hecho, hace constar Tirsi que la búsqueda del amor es la hazaña más difícil, porque representa la unión de las voluntades, las mentes, y las almas, en uno:

---

<sup>5</sup>El pastor Tirsi nota “templanza,” “fortaleza,” justicia,” y “prudencia” (*La Galatea* 441).

Y como sea hazaña de tanta dificultad reducir una voluntad ajena a que sea una propia con la mía y juntar dos diferentes almas en tan disoluble ñudo y estrechez que de las dos sean uno los pensamientos y una todas las obras, no es mucho que, por conseguir tan alta empresa, se padezca más que por otra cosa alguna. . . . (*Galatea* 445)

Lenio sostiene la imposibilidad de alcanzar un amor de belleza incorpórea, precisamente porque esta belleza física atrapa al hombre por los sentidos. El resultado es el odio y la violencia, que hacen caer en la trampa el ser humano. Dice Avalle-Arce que no existe “nada más antipático al espíritu de la pastoril que hacer cambiar el curso del amor por medio de la violencia” (*NPE* 73). La actitud de Lenio muestra un pesimismo desesperante que vuelve a aparecer a lo largo de la obra. “Se trata de un puritanismo que condena todo lo que en la vida humana permite el abuso, un tipo de mentalidad rígido y autoritario que ata la libertad con cadenas y conduce a la tiranía” (Parker 139). El pensamiento de Tirsi, por contraste, afirma que el amor “siempre es bueno . . . [y que] no puede nacer sino de buen principio” (*Galatea* 438), justamente porque el amor es obra de la Naturaleza. Nada de lo natural es malo en cuanto tal, aunque “cualquier cosa buena puede ser en mala convertida” (*Galatea* 442); en fin, no se puede huir del bien por temor al mal. El amor, por ser fusión de la razón con la naturaleza, refleja el ideal de la felicidad, y por ser fuente de la

virtud e inspiración para la acción, muestra el camino para alcanzarlo. En el primer sentido, como sujeto o asunto, es un aspecto del tema central. En el segundo sentido, lo cual implica los pasos del hombre hacia la perfección, el amor es el tema central de todas las acciones en *La Galatea*.

La única forma buena del amor, en los tiempos medievales, era el amor de Dios. El amor humano nunca podía ser puro, porque la razón estaba siempre bajo el yugo de la pasión. Ficino había hecho la ecuación amor-muerte renacentista:

Plato calls love 'something bitter,' and correctly so, because whoever loves dies. Orpheus calls it 'bitter-sweet' because love is voluntary death. Insofar as it is death, it is bitter, and insofar as it is voluntary, it is sweet. He who loves, dies; for his consciousness, oblivious of himself, is devoted exclusively to the loved one, and a man who is not conscious of himself is certainly not conscious in himself . . . . (144)

Así que, en *La Galatea* el amor se define como una “muerte alegre” (*Galatea* 177). El mismo dios del amor, que con su “cuidado cruel” (*Galatea* 177) hiere con flechas doradas para asegurar la muerte que es el amor (“Amor me estaba en el siniestro lado / con las saetas de oro -- ¡ay muerte dura!” (*Galatea* 176), también provoca la discordia y muerte espiritual con flechas de plomo (. . . buenas y malas / saetas en ceniza se resuelvan” (*Galatea* 270). Pero, a pesar de esta

herencia amarga medieval, con la llegada del Renacimiento una luz vino a posarse sobre la posibilidad de un amor humano que fuera bueno, y que incluiría lo sensual que resultaba purificado por el neoplatonismo. Cervantes fue el heredero del optimismo humanista renacentista. Creía sinceramente en la eficacia de dos remedios para la pasión caótica: “la razón que corrige y enfrena nuestros desordenados deseos”, [y] “el santo yugo del matrimonio, debajo del cual al varón y a la hembra los más de los gustos y contenidos amorosos naturales les son lícitos y debidos” (*Galatea* 440-41). Por lo consiguiente, “no se debe rechazar el bien por temor abusar dél; no se debe restringir o destruir la libertad con el objeto de prevenir el mal que pueda causar” (Parker 139). La castidad y la fidelidad, integrada en las obligaciones hacia el ser amado, es la dimensión que añade la cristiandad a la institución social del matrimonio, a la que dota con ello de una estabilidad inscrita en una relación permanente a la que se llega por lealtad a Dios en la relación permanente que se mantiene con El. El matrimonio, así concebido, invierte los términos neoplatónicos; no se llega a Dios a través del amor de una mujer; el respeto y la devoción hacia una mujer se alcanzan desde y a través de Dios (Parker 145).

El lector de *La Galatea* queda avisado, pues, de los enormes cambios sociales y literarios que estaban por venir en aquel entonces. El nuevo estilo y tono, en cuanto a la ideología

del amor y las relaciones hombre-mujer, se basaban en su enfrentamiento con la vida real. El amor idealizado, aunque nunca desterrado enteramente de la psique humana, chocaba profundamente con el amor erótico, tan fuertemente atado al instinto y a la carne. El choque entre espíritu y carne provocaba una angustia feroz, que pronto iba a ver al amor teórico y sufrido de la literatura anterior tomando unos pasos hacia la realidad. El amor ideal iba bajándose del altar-icón, la magia se sustituye por la inteligencia, el logro del amor se alcanza racionalmente. En Cervantes no hay rastro de tormento y angustia amoroso; el amor ideal se encuentra amenazado desde el exterior, no desde el interior. Los pastores cervantinos son creaciones modernas, no solamente porque son más humanos, sino:

porque su humanidad está llena de la ironía de la naturaleza humana con toda su vanidad, arrogancia, generosidad y contradicciones. El idealismo de Cervantes no ignoraba la mezquindad y perversidad de los hombres; los podía presentar con más fuerza y humor que cualquier de sus contemporáneos. . .  
(Parker 147)

Cervantes siguió firme en la creencia tradicional de que la literatura debe “enseñar” y “deleitar.”

Hemos visto en el tema central de *La Galatea* que arte y naturaleza, acción y contemplación, razón y experiencia convergen. El amor es análogo a la belleza y a la bondad.

También es análogo a la poesía y a la verdad. En los funerales del pastor muerto, Meliso, la musa de la poesía épica, Calliope, sale de las llamas ardientes alrededor de su tumba para darles inspiración poética a los pastores. Y aunque se suele identificar la vida y poesía pastoral con la vía contemplativa, el mensaje de Calliope, su *Canto*, y aún su apariencia enfatiza la relación de la poesía con la acción. La rama de “verde y pacífica oliva” en la mano izquierda está equilibrada con la “vencedora palma” en la derecha (*Galatea* 560). Su corona de laurel, símbolo de la fama, es el premio para ambos poetas y soldados. Su *Canto*, una lista hecha en octavas reales de poetas contemporáneos españoles, es semejante a las revistas de héroes de las épicas renacentistas. Los primeros poetas nombrados en este *Who's Who* de Cervantes, de hecho, son soldados (Johnston 37). Esta convergencia de acción y poesía, y armas y letras, sugiere el eje de la unidad de la obra.<sup>6</sup> Ambos el tema de la vida como obra de arte y la calidad ejemplar de la poesía vienen de este paralelo, y es básico a la concepción de *La Galatea*. Los pastores, como poetas, luchan para realizar sus ideales a través de la contemplación. Como amantes y personajes de sus propias historias, tratan de realizarlo a través de sus acciones.

La unidad de acción en *La Galatea* se basa en que todas las historias contadas (todas son quejas o cuestiones de amor)

---

<sup>6</sup>Leslie Deutsch Johnson, en su artículo “Three Who Made a Revolution: Cervantes, Galatea and Calliope,” 31-32, afirma que revitaliza Cervantes “the old theme of arms and letters,” y que esto previsa la acción final de la novela.

representan intentos para realizar esta visión. Cada uno llega al ámbito pastoril en el mismo estado mental trastornado, y allí se queda hasta que se soluciona su problema. Más importante, mientras los demás narran sus historias, los personajes centrales, Elicio y Galatea, observan todo con cierta distancia pasiva. Desde su perspectiva, tales cuentos son ejemplos vivos, equivalentes a la experiencia vivida (la naturaleza). Juntado con su amplio entendimiento del amor verdadero y su discreción (el arte), tal experiencia funciona para ayudarles a llegar al punto de la acción. Esta trayectoria se puede ver en tres puntos de la narración: las bodas de Daranio al fin del Libro III; el debate sobre el amor a la Fuente de las Pizarras en el Libro IV; y la crisis del Libro V, cuando Elicio cuenta que el padre de Galatea había contratado su casamiento con otro hombre.

Los eventos que anticipan el casamiento de Daranio muestran los malos efectos de las pésimas elecciones amorosas. El asesinato de Carino por Lisandro, y la historia que éste narra a Elicio y Erastro, revela las consecuencias fatales de las acciones urgidas por el odio y los celos. El cuento de Teolinda, narrado a Galatea y Florisa, muestra los problemas al evitar el amor, y las consecuencias de escoger un amante que permita ser engañado por las apariencias y rendido por los celos. En los libros II y III, Elicio observa dos ejemplos más de la desesperación: el cortesano Silerio y el sufrido pastor Mireno.

Silerio se enamora de la amada de su mejor amigo, Nísida, y luego la cree muerta. Esta historia nos recuerda el cuento intercalado en la primera parte de *El Quijote*, *El curioso impertinente*. También tiene huellas del cuento de *Tristan e Isolda de las blancas manos*. Mireno se consume con “dolor” y “rabia” porque su amada, Silveria, decide casarse con Daranio, el más adinerado. Entretanto, todo el mundo está siempre escondiéndose para escuchar la canción, o la historia, de los demás.

Las bodas de Daranio y Silveria, en el centro de la obra, resumen los temas de la acción anterior y prefiguran la situación de apuro en la cual se encontrará Elicio. Durante el casamiento, los pastores cantan lamentos de la muerte, el desdén, ausencia y celos. El pastor sabio, Damón, otorga el premio de sufrimientos a los *celos*, la única aflicción que no disminuye, sino aumenta con el tiempo. Y aunque las historias de Lisandro, Teolinda y Silerio sí tienen que ver con la muerte, el desdén, la ausencia y los celos, respectivamente, la celosía es el tema subyacente en todas las historias de la primera parte de *La Galatea*. Es lo que sufre Mireno y de lo que huye Silerio. Por ser opuesto al amor verdadero, el resultado de los celos es la desesperación. El juramento de Mireno, que promete marcharse hacia tierra desconocida, para acabar con su triste vida cantando lamentos pastoriles, señala la actitud pasiva de pastor literario tradicional que sufre de tal desesperación y

celosía. A Valle-Arce identifica las Bodas de Camacho en la segunda parte de *El Quijote* como una versión realista de este episodio (NPE 257-58). Comparado a la acción de Basilio en *El Quijote*, el error de la elección de Mireno queda claro. Las dos situaciones son iguales, pero Basilio emplea la *industria* y el *ingenio* para ganar a su amada Quiteria. Mireno, por otro lado, no tiene la fe ni la esperanza, y en vez de buscar una solución, queda derrotado desde el principio. Su actitud hacia el amor también puede ser comparada con los personajes de Montemayor (Solé-Leris 77). Lo vemos metiéndose más y más en su propia miseria hasta que desaparece del escenario.

La Fuente de las Pizarras en el Libro IV, el discurso largo de Tirsi sobre el amor nos ayuda a explicar los errores de los personajes en los tres primeros libros. También aclara la fórmula para la felicidad. Lo que no queda explicado es el aprovechamiento del momento oportuno para la acción, o sea, el *timing*. Cervantes se centra en esta cuestión en el punto culminante de la novela, cuando Elicio se da cuenta de la proximidad del casamiento de Galatea. Su amigo Erastro lo urge a seguir el ejemplo de Mireno, pero el pastor sabio Damón le avisa que declare su amor a Galatea, y que le ofrezca la libertad y no la tiranía de su padre. Tres acontecimientos simultáneos confirman los avisos de Damón: Galatea revela que no quiere casarse con el pretendiente seleccionado por su

padre; Artandro rapta a Rosaura; y la historia de Silerio y Timbrio termina felizmente.

La oposición de Galatea al matrimonio contratado revela la falta de unión de dos libres albedríos, carácter esencial del amor verdadero según el discurso de Tirsi. El abuso de la autoridad paternal justifica la decisión de Galatea y Elicio. El rapto de Rosaura por Artandro, del que son testigos Galatea y Elicio, muestra que el aprovecharse del momento oportuno es un aspecto crítico en el éxito de la acción. La indecisión, inconstancia y altivez de Rosaura en prometerse a dos pretendientes, y en manipular a los dos, el uno en contra del otro, ha decidido su mala fortuna. Luego, cuando finalmente se da cuenta de que quiere casarse con Grisaldo, ya había perdido la oportunidad, y los sucesos andan fuera de control. Por otro lado, había probado Artandro que, tanto en la fortuna como en la desventura, la acción audaz puede cambiar el destino.

La historia de Silerio, en contraste con los apuros de Rosaura y Galatea, se acaba con una felicidad no prevenida. La llegada de los amigos de Silerio (Timbrio, Nísida y su hermana Blanca), junto con la decisión de Silerio de casarse con Blanca, pone conclusión a sus dificultades y simboliza el alcance del autoconocimiento y de la armonía interior de los cuatro amigos. Es el único final feliz en cualquier de los cuentos observados por Elicio y Galatea. Y aunque la acción y el telón de fondo de este cuento no son pastorales, sino heroicos, las esperanzas y

desesperanzas, cambios de fortuna y sufrimientos, son comparables a los de sus semejantes del mundo pastoril. La fe de Timbrio, su amor para Nísida, su amistad con Silerio, y su búsqueda de la felicidad son una lección para cualquier amante, que sea observador ficticio o lector verdadero.

En el libro final de *La Galatea*, la descripción de Elicio del paisaje ideal y el *Canto de Calíope* apoyan la acción. Al final, rodeado por otros amantes, algunos de los cuales han fallado en las pruebas del amor, Elicio queda en la encrucijada, enfrentando las mismas alternativas y significantes que han enfrentado los caballeros andantes de los poemas épicos. Elicio se queda una noche entera deliberando, y en la madrugada sale, con sus compañeros, para la casa del padre de Galatea. Las voluntades de los amantes ya están unificadas. Los intentos de los otros pastores sugieren una armonía semejante, en términos de la contemplación y de la acción. Juntos, con el razonamiento de Tirsi, intentan cambiar la actitud del padre de Galatea, pero están determinados a emplear la fuerza si es necesario. Aquí termina su novela Cervantes, y la falta de cierre indica un énfasis temático más bien que falta de recurso estilístico (Johnston 40). La elección de Elicio manifiesta un estado interior sinónimo del autoconocimiento, el amor y la verdad. En resumen, el acto de libre albedrío de Elicio realiza el modelo de armonía y perfección.

Paradójicamente, la decisión de los pastores niega el ideal pastoral a la vez que lo alcanza. Pero esta paradoja abarca la reconciliación de todas las series de elementos contrariados. A través de la resolución del contraste entre pastor y caballero, están también reconciliadas y unificadas, simbólicamente, las oposiciones entre el Arte y la Naturaleza, lo pastoral y lo heroico, la razón y la experiencia, las armas y las letras, la acción y la contemplación. Las acciones distintas son unificadas también porque el acto en sí, y el estado interior que lo representa, es la solución a todas las quejas o cuestiones de amor. La elección de Elicio es, entonces, un eje temático y estructural de *La Galatea*, a través del cual toda la discordia se entrega a la *concordia*.

Finalmente, la estructura de *La Galatea* surge de la convención pastoral por haberse refinado el tipo del pastor y, a la inversa, en haberse el pastor refinado. En este aspecto, *La Galatea* ejemplifica lo que Empson llama el efecto pastoril de poner lo complejo en lo sencillo (“putting the complex into the simple”)(140) o, en sus palabras, “the clash and reconciliation of the refined, the universal, and the low, which is the whole point of pastoral” (249). La elección de Elicio puede haber sido hecha por un caballero en vez de un pastor. Pero, la manera en que lo realizó Cervantes, a través de la figura del pastor, su pensamiento sobre el ser humano y su mundo, hace de esta “anécdota representativa” un efecto tanto más penetrante.

Antes de seguir a las pastoras del Quijote, y para clarificar este punto quisiera volver a Gil Polo. En la *Diana enamorada* se introducen dos personajes nuevos al final de la novela. Sus historias no se cuentan, y parece que Gil Polo tenía el propósito de desarrollarlas luego, en una prometida continuación que nunca llegó a escribir, debido a su temprana y violenta muerte a causa de unos amores, según se cree (Ferrerres xxi). Sale una pastora desconocida, de “estremadíssima hermosura” (DE 213) quien se arroja a los pies de Felicia y le pide ayuda. Sale enseguida un pastor que “començo a dar queexas a Felicia de la pastora Melisea . . . . diciendo cómo por ella estaba atormentado, sin haber de su boca tan solamente una benigna respuesta. Tanto que de muy lejos hasta allí había venido en su seguimiento, sin poder ablandar su rebelde y desdeñoso corazón” (DE 214). Resulta que la pastora se llama Melisea, y el pastor, Narcyso. La pareja se mete luego en una contienda poética que despliegue sus mutuas quejas. En suma, ella no lo quiere, y él muere por ella.

*Melisea*           Zagal, vuelve sobre ti:  
que por escusar dolor  
no quiero matar de amor,  
ni que Amor me mate a mí.  
.....

*Narcyso*           Mas pues vos seréis querida  
mientras yo podré querer,  
pesar habréis de tener  
mientras yo tuviere vida.

*Melisea* Mal consejo me parece,  
 enamorado zagal,  
 que a tí mismo quieras mal,  
 por amar quien te aborresce.

.....  
*Narcyso* Sepultado en vuestro olvido  
 tengo la muerte presente,  
 de mí mismo aborrescido  
 y de vos y de la gente. (*DE* 217-220)

No sabemos nada de Melisea, sino que es bella, pastora, afligida y desdeñosa. O sea, en convenciones pastoriles, es ‘cruda, fiera, homicida.’ No sabemos nada de Narcyso, sino su nombre que nos dice mucho. Es un pastor joven que se cree enamorado, y lo está, pero no de la zagala, sino de sí mismo. Pienso que tiene mucho en común con Gristóstomo, el pastor de *El Quijote* quien “murió a manos del rigor / de una esquiva hermosa ingrata” (*Quijote* 133).

Estos pastores, entre otros tantos, son unos posibles prototipos para la Marcela y Gristóstomo de *El Quijote*. La mera presencia de una mujer ficticia como la Marcela de Cervantes en la España renacentista de 1604 es un hecho maravilloso; visto en la luz polvorienta de casi cuatro siglos, Marcela, así como su creador Miguel de Cervantes, buscaron una inocencia primordial a través de una vuelta a la vida pastoral. Ella es figura trascendente porque reclama, con voz humilde de pastora, el derecho de vivir libremente y en armonía con la naturaleza, con la dignidad y el respeto que merece cada ser humano -- cada cristiano, por lo menos. Su lucha para esta

libertad nos muestra varios conflictos y tensiones que existen en *El Quijote*, e ilumina el tema pastoril de la armonía natural y el error anti-natural que corre por la obra.

Al principio del episodio de Marcela y Grisóstomo, su pretendiente desesperado, Don Quijote encuentra a un grupo de cabreros, a quienes les dirige un breve discurso sobre el mundo glorioso y desvanecido de la Edad de Oro. Manuel García Puertas comenta que este “famoso discurso... que es una especie de manifiesto del concepto que el autor tenía de la justicia, de la libertad, de la democracia y de la moral, haya sido dirigido a un grupo de campesinos. Es el único auditorio que Don Quijote consideraba que podía entenderlo, o que, por lo menos, sabría escucharlo con respeto” (47). Esta nota nos da a entender el pensamiento de Cervantes en cuanto a los valores de la vida sencilla. La simpatía con que casi siempre trata Cervantes a las mujeres humildes también nos advierte de las inclinaciones del autor. En el caso de Marcela, una pastora que, aunque rica, elige vivir sencillamente en la montaña, Cervantes abarca, a través de ésta “pastoral novelette” (Entwistle 119), el tema enorme de la ley implacable de la naturaleza y el error fatal en oponérsele.

Dentro de la marca de la filosofía neoplatónica, la naturaleza es, por supuesto, el lugar donde Dios nos muestra la mano. Ella es el “regazo” divino (García Puertas 45), y nuestra primera madre. La naturaleza es un sitio verdadero, pero

también es concepto de un espacio de inocencia, el edén bíblico. La Arcadia, mundo de la ficción, refleja el anhelo de recuperar un tiempo y experiencia de comunión con lo divino. El mundo natural, reinado y mandado por Dios, es la cuna del hombre, quien tiene que entender esta sabiduría natural si quiere alcanzar la virtud y honra terrenal.

...el hombre que vive en comunión con la naturaleza alcanza entonces la más completa y verdadera libertad, atributo inalienable de una auténtica y profunda plenitud, y el más alto grado de dignidad humana. (García Puertas 45)

Según la ideología neoplatónica, la libertad de la naturaleza está vinculada con el libre albedrío. “Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos” (*Quijote* 131). No quiere Marcela casarse y subyugarse a un hombre. Así perdería no solamente su libre albedrío sino los derechos de su hacienda y cuerpo. Quiere guardar su virginidad, signo y residencia del recato femenino, la única honra femenina. “La castidad de la mujer es valor estelar en la literatura de nuestra Edad Media. . . . brilla en todo un firmamento ético como impulsor de vida y de armonía moral. . . . si casta no es, todo es en ella perdido” (Tapia 58). La actitud de Marcela se consideraba anti-femenina, en cuanto al estado social de la mujer en aquel tiempo. Pero a través de Marcela Cervantes nos dice que si el hombre puede ser hijo de sus obras, también podría serlo la mujer. Según la ortodoxia de la Contrarreforma,

ya es posible para cada ser humano lograr su salvación a través de sus obras, y no exclusivamente por la gracia divina. El mal casamiento es visto por Cervantes como error en contra de la naturaleza, y por lo tanto constituye un fallo grave en contra de la ley divina (aunque no la ley de la iglesia católica). Cervantes enfrenta los prejuicios tradicionales, defendiendo el amor verdadero, que no puede ser forzado ni urgido: “el comer y el casar ha de ser a gusto propio” (Cervantes, “La guarda cuidadosa,” *Entremeses* 101). Américo Castro afirma que “ni un solo momento olvida Cervantes ese dogma de amor libremente correspondido; sus mujeres están protegidas por los más violentos rayos de su pluma contra quienes se empeñan en forzarles la voluntad” (129).

El error fatal de Grisóstomo, amante obsesivo de Marcela, es precisamente el tratar de forzarle la voluntad. A pesar de sus atributos --de ser culto, honrado, rico y gallardo-- Grisóstomo solamente ama a Marcela por su hermosura. No la ama por buena ni por discreta, y a él no le importan nada los sentimientos de la pastora. Ella es objeto, posesión deseada:

Esto nos enseña que el amor incitado tan sólo por la hermosura física tiene su raíz en el inferior instinto que mueve al bruto al mejoramiento de la especie; y quien, no obstante sus conocimientos y buen ingenio, se enamora perdidamente de una mujer tan sólo porque le parece hermosa y por ella se mata o de pasión de ánimo muere, es un hombre desequilibrado e incompleto, que en la

ofuscación mental de su deseo cree amor verdadero y espiritual un sentimiento morboso cuya finalidad no es otra que el gozo y posesión de la hermosura física. (Terrer 62-63)

Su propio deseo anti-natural, entonces, mató a Grisóstomo. Estuvo acertada Marcela al decir: “Antes le mató su porfía que mi crueldad” (*Quijote* 131). El único tipo de amor que ella aceptaría sería el amor verdadero, que sólo aspirara a sacrificar la vida en provecho del ser amado. Se ve aquí un paralelo con Cristo, que según la Biblia vino para dar su vida por la vida eterna de los demás. Marcela dice: “fuego soy apartado y espada puesta lejos” (*Quijote* 131); nos hace recordar otra vez a Cristo, quien según la Biblia dijo que llegó para traer fuego y la espada.

El fuego puede ser interpretado como la virginidad que guarda Marcela para su unión con la naturaleza, tal como la guardan las castas ninfas en las novelas pastoriles anteriores. También podría representar el fuego del hogar, o sea, del matrimonio, al que Marcela no quiere rendirse. La espada es la verdad que corta todo lo falso y fingido. Estos paralelos reafirman el vínculo espiritual entre la Naturaleza en que vive Marcela, y los derechos universales y divinos de amar libremente, si es que quiere amar, y de tener libre albedrío. Podemos verla también como una representación de la Virgen, esposa de Dios en un matrimonio divino y platónico. El único amor humano que podría aceptar Marcela sería el amor

virtuoso, recatado y moral. “De esta suerte el amor de Grisóstomo hubiese sido verdadero, y en vez de matarle le diera mayores ansias de vida para emplearla abnegadamente en beneficio de ser amado” (Terrer 65).

En cuanto a la virginidad de Marcela hay unas notas interesantes. Carroll B. Johnson, aparte de sus exploraciones sobre todo neuróticas de la psicología de Don Quijote, nos habla de los nombres de los tres principales personajes de esta historia: Marcela, Grisóstomo y Ambrosio. Cada uno tiene asociaciones cristianas con el rechazo fundamental del estado de matrimonio y una glorificación de la virginidad (98-99). Grisóstomo, que quiere decir Chrysostom en griego, refiere al San Juan Crisostomo, padre de la iglesia en el siglo cuarto, ascético, quien escribió *Against the Detractors of the Monastic Life, To the Young Widow, and On Virginity*. Escribió Crisostomo: “Marriage has in its favor, first, that it saves those who enter into it from fornication, and second, that it glorifies virginity by contrast” (97-98). Su contemporáneo, San Ambrosio, obispo de Milán, también defendió la virginidad con sus tratados, incluyendo uno dedicado a su hermana Marcellina: *De Virginibus, ad Marcellinam sororem libri tres* (97-98). Hombres nombrados así tendrán mala suerte con las pastoras. Otra broma cervantina.

Con estas bromas la intención de Cervantes es obvia. Grisóstomo y su amigo Ambrosio no son solamente culpables

del error moral en cuanto al amor; son pretendientes a la vida del campo. No son lo que parecen. Son “pastores fingidos, cuyo vivir mentido está en deliberado contraste con la verdad esencial que viven los cabreros... son la contrapartida de la mítica caballería que encarna Don Quijote” (Avalle-Arce, *Deslindes Cervantinos* 103-104). No entienden las relaciones entre el hombre y la naturaleza; no conocen el orden divino. Ellos tratan de encontrar la Arcadia verdadera, pero solo pueden alcanzar la ficticia. Su lenguaje es correcto y poético, pero no es el vernáculo. Sancho nos mostró esto cuando dijo: “El trabajo que estos buenos hombres tienen todo el día no permite que pasen las noches cantando” (*Quijote* 109). Los trabajos pastorales no son literarios, sino oficios vitales que son “antagónico del poético” (Avalle-Arce, *Deslindes Cervantinos* 101).

Grisóstomo y Ambrosio no entienden el idioma divino y verdadero; sus refranes los encajan en el lenguaje literario:

ofreceré a los vientos cuerpo y alma,  
sin lauro o palma de futuros bienes. (*Quijote* 128)

Vemos en esta estrofa la fatalidad de no entender el idioma verdadero. La imagen del alma y del cuerpo dispersados por el viento nos hace recordar el Canto V del *Infierno* de *La divina comedia*, en el cual los amantes Paolo y Francesca son condenados a dar vueltas sin fin en el turbulento viento de sus pasiones pecaminosas.

Aun Don Quijote se deja seducir por la tentación física: “todo lo más de la noche se le pasó en memorias de su señora Dulcinea, a imitación de los amantes de Marcela” (*Quijote* 115). Pero su error más común, como siempre, es creerse verdadero caballero andante: “Somos ministros de Dios en la tierra, y brazos por quien se ejecuta en ella su justicia” (*Quijote* 118-19) Don Quijote aquí comparte, y alarga, el error de Grisóstomo en su inclinación a usurpar el reino y mando de Dios sobre la tierra con el dominio literario y poético de la caballería andante.

El ejemplo de la muerte de Grisóstomo también muestra esta dialéctica conflictiva. En la Edad de Oro los amantes vencidos siempre murieron con los corazones quebrados. Pero ya es la Edad de Hierro, y la muerte es suicidio, y este acto no cabe en el mundo pastoril. Antes, el suicidio fue visto como “acto supremo de la voluntad humana. . . [pero] la Reforma católica identifica el suicidio con la condenación del alma. . . paradoja vital muy hispánica” (Avalle-Arce, *Deslindes Cervantinos* 104-5). Según Américo Castro el principio armónico dirige el flujo de las energías vitales, entre las cuales el amor es esencial (118). Marcela quiere vivir en la armonía natural, porque allá encuentra el camino a la salvación. A Grisóstomo le mató el deseo de poseer a Marcela, porque estaba enajenado de la conformidad, y no pensaba en el recato y la virtud. El hubiera muerto por su deseo pasional, para

“transmutarlo en voluntad con el arma poderosa del recto pensamiento” (Terrer 64).

El error de la mala interpretación de una realidad moral “se castiga con la muerte” (Castro 118), y así Cervantes enseña las virtudes de la armonía natural y el amor verdadero. A través de Marcela nos declara la libertad, aunque casta, de la mujer. Los personajes femeninos de las obras de Cervantes son tratados por él con ternura, y se caracterizan por la discreción y la castidad, que suelen coincidir con la más extraña y deslumbrante de las hermosuras. Pero además en sus novelas se aprecia un empeño por convertir a la mujer en dueña de su destino y en custodia de su buen nombre. En *El celoso extremeño* menciona una copla que entonces estaba muy en boga: ‘Madre, la mi madre, guardas me ponéis, que si yo no me guardo, mal me guardaréis’. Los humanistas, sobre todo Vives y Erasmo, creían que era preferible dar a las mujeres una buena y cristiana educación, y una mayor libertad (Vigil 23).

Sin embargo, los ideales espirituales renacentistas no siempre fueron cumplidos, y la realidad del Siglo de Hierro no estaba de acuerdo con las realidades doradas. Puertas dice de Cervantes que:

su formación platónica y erasmista así como la amplia influencia del humanismo italiano, hacen de Cervantes, en su primera época, un aficionado de la bucólica. Pero las duras experiencias de su vida y de su patria le inclinan paulatinamente hacia el realismo,

hasta condenar, implícitamente, sus ilusiones y preferencias de juventud sin dejar de añorarlas... hay siempre en el corazón de todo hombre crucificado por la vida un soñante pastor literario. (45)

La existencia literaria que tienen en común Marcela y Don Quijote no es, pues, incierta. Como dice Johnson, los dos han elegido una vida fundada en una tradición literaria: las pastoras de la *Diana* y *La Galatea* son los modelos para Marcela, y las vueltas de Don Quijote reflejan las historias de Tirante, Amadís y Orlando, entre otros (96). A pesar de sus aspiraciones literarias, ambos Marcela y Don Quijote afirman los valores de la armonía natural y la liberación divina en contra de la oscuridad del error y la subyugación. Son personajes literarios que tienen tanta esencia vital que se escapan del género que les dio luz, para volver al pastoril donde se sienten más cómodos. Esta liberación literaria refleja los sentimientos incontenibles del autor, quien quiso volver a los tiempos bucólicos e inocentes donde todavía reinaba la felicidad primordial. La tensión entre estos dos lados de la dialéctica cervantina nos da siempre tierra fértil para la exploración y análisis literario.

Mientras la mujer en las novelas de Montemayor y Gil Polo ha dependido de los recursos de la magia y en personas de autoridad mítica para efectuar cambios en su destino, en Cervantes vemos que las protagonistas van adquiriendo otra opción. Marcela opta por su libre albedrío, y escoge el “vivir

libre . . . [y] la soledad de los campos” (*Quijote* 131). Su transgresión de las normas sociales, que hasta entonces dictaban que cada mujer tenía que vivir bajo el mando del padre o del marido o de la Iglesia, se lleva a cabo por sus propias fuerzas y acciones. Pero su capacidad de actuar como sujeto activo, hace de Marcela la representación de la mujer idealizada. Ella es un sueño, una imagen de una subjetividad autónoma que todavía no ha encontrado una realización literaria. Existe fuera de la realidad cotidiana. Su hermosura y virtud son inalcanzables, tanto para el pretendiente desdichoso como para cualquier público femenino, como la virgen de icono o la diosa mítica.

Según Solé-Leris, Cervantes distinguió entre tres tipos de amor bueno. El primero es el amor puro y espiritual, que es del cielo: “-- Con esa manera de amor -- dijo Sancho -- he oído yo predicar que se ha de amar a Nuestro Señor, por sí solo, sin que nos mueva esperanza de gloria o temor de pena” (*Quijote* 316). El segundo es el amor corriente y terrenal, que incluye el amor de cosas útiles como las riquezas, el poder y el privilegio; el tercero es el amor natural, de la belleza corporal que lleva al matrimonio. Éste último es parte del gran diseño de Dios, porque, además de ser natural, invoca las cuatro virtudes “naturales”: la templanza, la fortaleza, la justicia y la prudencia (Solé-Leris 79). El énfasis aquí, como siempre en Cervantes, está en la responsabilidad propia, en la inteligencia y la razón.

Marcela representa el amor puro porque, como hemos visto, ella sólo quiere unirse con Dios: “Tienen mis deseos por término estas montañas, y si de aquí salen, es a contemplar la hermosura del cielo, pasos con que camina el alma a su morada primera” (*Quijote* 132). Dulcinea también representa este amor espiritual que da fuerzas a Don Quijote: “Ella pelea en mí, y vence en mí, y yo vivo y respiro en ella, y tengo vida y ser” (*Quijote* 307). Marcela es, pues, representativa de un aspecto de la fémina en Cervantes, quizás la más irreal e inalcanzable, aunque esencial. Su voluntad casi sobrehumana ha ejercido, sin duda alguna, una fuerte influencia sobre la representación literaria de la mujer desde aquel entonces.

Pero mucho más realista es otra mujer de carne y hueso que dibujó Cervantes en *El Quijote*. Ella es portadora de la filosofía humanista (de Vives y Erasmo, sobre todo) que creía que era preferible dar a las mujeres una buena y cristiana educación, y una mayor libertad. “En cuanto a Cervantes, los personajes femeninos de sus obras que son tratados por él con ternura, se caracterizan por la discreción y la castidad, que suelen coincidir con la más extraña y deslumbrante de las hermosuras” (Vigil 23). Este modelo de joven recatado, aparece encerrado discretamente en la figura de Dorotea y, hasta cierto punto, en la de Leandra. Dorotea cuenta:

Es, pues, el caso que, pasando mi vida en tantas ocupaciones y en un encerramiento tal, que al de un monesterio pudiera compararse, sin ser vista, a mi

parecer, de otra persona alguna que de los criados de casa, porque los días que iba a misa era tan de mañana, y tan acompañada de mi madre y de otras criadas, y yo tan cubierta y recatada, que apenas vían mis ojos más tierra de aquella donde ponía los pies, . . .  
(*Quijote* 280)

Todo esto no quiere decir que fuera Cervantes partidario de tal tipo de clausura. “Las heroínas de Cervantes que son mantenidas rígidamente apartadas del mundo, acaban perdiendo la honra, a veces por un exceso de ingenuidad” (Vigil 22). También vivía encerrada Leandra, pero “una ventana de su casa . . . tenía vista a la plaza” (*Quijote* 507). Vamos a ver como esta apertura pequeña hacia el mundo “real” influye catastróficamente a su historia.

Los episodios de Dorotea y Leandra son ambos pastoriles porque, primero, son contados por personas disfrazadas de pastor; segundo, porque tratan de amores no correspondidos; tres, porque dan espacio para un discurso del autor sobre la naturaleza del amor; y cuatro, porque siempre empiezan con distintos niveles de oyentes. Alguien escucha por casualidad los suspiros o lamentos de otro, y luego se encuentran, se hacen amigos y se intercambian sus historias de amor. Así que, al principio, vemos al cabrero Eugenio (que es rico aldeano disfrazado de pastor) hablando a su cabra favorita, como si fuera una persona:

¿Qué lobos os espantan, hija? ¿No me diréis qué es esto, hermosa? Mas ¡qué puede ser sino que sois hembra, y no podéis estar sosgada; que mal haya vuestra condición, y la de todas aquellas a quien imitáis! (*Quijote* 503)

Oyeron por casualidad tales palabras Don Quijote, el cura, el canónigo, el barbero y Sancho, así como habían oído las quejas de Dorotea en Sierra Morena Cardenio, el cura y el barbero:

--¡Ay Dios! ¡Si será posible que he ya hallado lugar que pueda servir de escondida sepultura a la carga pesada deste cuerpo, que tan contra mi voluntad sostengo! . . . ¡Ay, desdichada, y cuán más agradable compañía harán estos riscos y malezas a mi intención, pues me darán lugar para que con quejas comunique mi desgracia al cielo, que no la de ningún hombre humano, pues no hay ninguno en la tierra de quien se puede esperar consejo en las dudas, alivio en las quejas, ni remedio en los males! (*Quijote* 275-76)

Dorotea es aldeana rica, discreta y hermosa, aunque quizás no tan discreta al principio, donde se casa en secreto -- relaciones sexuales bajo la promesa de matrimonio-- con un don Juan (Don Fernando) que le deja para casarse con una doncella de mejor linaje. Ella había huído a las montañas donde se la encuentran, vestida de pastor, nuestro grupo. La hermosura extremada de Dorotea la califica también como personaje pastoril. La primera persona del grupo auditorio que habla es también un personaje disfrazado: Cardenio (otra víctima del amor) quien dice de Dorotea: “ésta . . . no es persona humana, sino divina” (esta cita y las que siguen, *Quijote* 276-77). Sus pies parecen “pedazos de blanco cristal,” las manos “de

apretada nieve,” los cabellos tan dorados “que pudieran los del sol tenerles envidia.” Pero lo que iban a admirar más aún es su mucha discreción. Sola y desamparada en la sierra, Dorotea no tiene opciones, pero una vez unida con los partidarios de Don Quijote, ella ve la posibilidad de remediar su problema.

Enterada del mal de Don Quijote, ella propone jugar el papel de la princesa Micomicona, y lo hace con un ingenio maravilloso:

. . . dijo el cura a Dorotea que había andado muy discreta, así en el cuento como en la brevedad dél y en la similitud que tuvo con los de los libros de caballerías. Ella dijo que muchos ratos se había entretenido en leerlos; . . . (*Quijote* 309)

Si juega bien Dorotea el papel “fingido” de la princesa Micomicona, dentro de otro papel “fingido,” (de ser pastora), tanto mejor lo juega el de ser discreta ante su prometido esposo Don Fernando: “tu vasalla soy, pero no tu esclava; ni tiene ni debe tener imperio la nobleza de su sangre para deshorrar y tener en poco la humildad de la mía” (*Quijote* 282). Pero el de engañada es quizás su papel más sobresaliente y conmovedor:

Tú quisiste que yo fuese tuya, y quisístelo de manera que, aunque ahora quieras que no lo sea, no será posible que tú dejes de ser mío. . . . considera . . . que la verdadera nobleza consiste en la virtud, y si ésta a ti te falta negándome lo que justamente me debes, yo quedaré con más ventajas de noble que las que tú tienes. (*Quijote* 376)

Dorotea es la mujer quizás más ingeniosa de la novela porque no trata de poner a prueba su libre albedrío en contra de las

normas sociales. Esto lo había hecho Marcela, y casi todos la odian. Dorotea sabe bien que el que rompe las normas termina mal. Así que Dorotea es más racional, y más verosímil, en su logro del amor; sabe manipular los sucesos para ganar el objeto deseado. Es una heroína moderna porque sustituye la psicología por la magia. Su éxito no solamente contribuye al final feliz de su propia situación, sino también ayuda a Don Quijote y a las otras parejas que sufren males de amor.

Dorotea es una heroína de acción, pero sus acciones están bien pensadas y llevadas a cabo. Dijo Solé-Leris que “Cervantes, not unlike Gil Polo, was primarily concerned with deeds, their motives and consequences, with action rather than contemplation” (86). Fusiona Cervantes el idealismo del mundo poético pastoril con el realismo de las historias de los protagonistas. Sus personajes actúan a través de la razón.

La historia de Leandra, al compararla con la de Dorotea, tiene muchos aspectos en común: ella también es aldeana rica y hermosísima, de familia cristiana vieja. Pero el padre de Leandra está confuso y no sabe aprovecharse del momento, como lo hace Dorotea. Él anda considerando dos pretendientes de la mano de Leandra, Eugenio y Anselmo, porque piensa que “era bien dejar a la voluntad de su querida hija el escoger a su gusto; cosa digna de imitar de todos los padres que a sus hijos quieren poner en estado” (*Quijote* 506). Y mientras “andaba confuso” el padre (*Quijote* 506), Leandra se enamora de un

galán, Vicente de la Rosa, que parece un tipo de amante cortés a la inversa. Es soldado, y no hay “batalla donde no se hubiese hallado, . . . sin que le hubiesen derramado una sola gota de sangre”; es músico, aunque toca la guitarra “a lo rasgado”; tiene fama de poeta, aunque “de cada niñería que pasaba en el pueblo, componía un romance de legua y media de escritura” (*Quijote* 507). También es cuentista cuyas historias dejan boca abiertos a los villanos. Sus diversos trajes son motivo de rumores y comentarios en el pueblo: la gente le considera impertinente y su ropa una “demasiá” (*Quijote* 507). Así que Vicente de la Rosa es embustero, y Leandra desenvuelta. Dice Eugenio que aunque “guardábala su padre, y guardábase ella. . . que no hay candados, guardas ni cerraduras que mejor guarden a una doncella que las del recato propio” (*Quijote* 506). El fallo de Leandra es de no emplear bien su libre albedrío. Su propio recato se entrega al placer de ver y ser vista por la ventana que se enfrenta a la plaza.

Vicente convence a Leandra que le iba a llevar a Nápoles, “debajo de su palabra de ser su esposo” (*Quijote* 508), como Dorotea se dejó “esposarse” con Don Fernando. Leandra jura, después, que Vicente no gozó de “la joya que, si una vez se pierde, no deja esperanza de que jamás se cobre” (*Quijote* 508), pero nadie le hace caso. Se nota aquí una vez más la diferencia entre Leandra y Dorotea. Dorotea admite que se lo había entregado a Don Fernando, aunque bajo palabra de fe, y se

siente tan avergonzada que, por el amor y estima que tiene hacia sus padres, no les quiere ver jamás. Leandra actúa pero no piensa; falta el aspecto de la contemplación para dar base a sus acciones. Resulta que su destino anda fuera de control. Eugenio nos cuenta que el pueblo con sus chismes funciona como otro nivel de narración de los sucesos amorosos de Leandra, que “antes se supo su pecado que su deseo” (*Quijote* 509). Ésta vale también para Leandra, que en vez de pensar en lo que estaba haciendo, se fue con su galán y al cabo de tres días la “hallaron . . . en una cueva de un monte, desnuda en camisa, sin muchos dineros y preciosísimas joyas que de su casa había sacado” (*Quijote* 508). Leandra ejerce su propia voluntad, pero lo dirige mal. Su libre albedrío es un fracaso.

Las dos pastoras son sujetos activos y reales; la una representa el lado positivo del libre albedrío, el resultado posible de la razón combinada con la buena crianza y educación. La otra representa el lado débil del ser humano, a veces trágico pero completamente creíble.

Hemos visto que la filosofía del amor ideal neoplatónico, tan desapasionado y distanciado de las fuerzas vitales del instinto, recibió una lanzada mortal con la publicación, en 1605, de la primera parte de *El Quijote*. Se trata de un hidalgo español tan metido en la lectura de las novelas de caballerías que perdió los sesos, y no pudo distinguir entre la vida y la literatura. Por lo tanto, se hizo caballero andante para poner en

práctica el ideal del heroísmo al servicio de la justicia. Un aspecto de la convención del amor cortés era que el caballero ideal fuese también amante ideal. Consecuentemente, Don Quijote tenía que crear su propia amada, como si esa dama existiese realmente, para poder actuar como si estuviera realmente enamorado. Al principio se trata de una pasión bajo el mando de la razón. Don Quijote escoge una campesina conocida, Aldonza Lorenzo, que vive cerca de su aldea, y le pone el nombre de Dulcinea del Toboso, sugiriendo un estado social de lo más alto, como si fuera dama o princesa. Unos cuantos episodios más adelante, cuando Don Quijote manda a Sancho llevarle una carta a Dulcinea, Sancho se da cuenta de quién es. Él también la conoce. Y aunque Dulcinea está muy lejos de ser hermosa, y a pesar de los comentarios de Sancho su señor se mantiene en sus trece:

Así que, Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra. Sí, que no todos los poetas que alaban damas, debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que . . . fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se fingen, por dar sujeto a sus versos, y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo. Y así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta; y en lo del linaje importa poco, que no han de ir a hacer la información dél para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo . . . Y para concluir con todo, yo

imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y no la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia . . . (*Quijote* 245-46)

La victoria neoplatónica de la razón frente a la pasión se describe aquí como entrega indudable de la razón a la imaginación: “yo imagino que todo lo que digo es así . . . y píntola en mi imaginación como la deseo.”

Es esto, por supuesto, exactamente lo que sucede con los ideales cuando no tienen en cuenta las limitaciones humanas. Los neoplatónicos imaginaban que todo lo que decían sobre el amor humano era la verdad. Pero aunque Cervantes puede permitirse la risa ante la irrealidad del amor ideal en su forma platónica, no puede hacer lo mismo ante la existencia de los ideales en sí mismos. (Parker 135)

Dulcinea es la mujer ideal que alaba con devoción Don Quijote; ella es la encarnación de sus sueños "románticos." Pero ella no es una realidad, sino una representación; es una idealización total, la virgen-icón. Por lo tanto, no podría ser más que una ficción. Ella simboliza la misión que él se impone. Por muy absurda y extremada que se conciba dicha misión, sigue siendo algo por lo que vivir, que justifica su existencia ante sí mismo. El único fallo en su plan es que no haya pensado en las limitaciones humanas, por las cuales todo su proyecto iba a enfrentarse con la desilusión.

En la segunda parte de la novela Dulcinea representa claramente, ya no una idealización absurda, sino su misión. El poder recibir su aprobación sería el colmo de su vida como

caballero andante, y la prueba de su existencia como tal. Al comienzo de la segunda parte anda buscándola; quiere recibir su bendición, aún el más mínimo toque de sus afecciones, como solían otorgar las damas a sus amantes sufridos, pero nunca lo logra. Al final todavía anda esperando encontrarla, y el lector puede distinguir la disminución de su autoconfianza hasta perder toda la arrogancia que tuviera en la primera parte, donde se mostraba seguro de que Dulcinea existía y era alcanzable. El episodio de la Cueva de Montesinos, cuando baja al mundo de los sueños, nos muestra sus temores subconscientes hacia la verdadera existencia de su amada. En el sueño pasa al antiguo mundo de la caballería que siempre ha idealizado, pero no encuentra nada heroico allí. Al contrario, se encuentra con un caballero viejo y cansado, y la atmósfera es sumamente melancólica. Cuando aparece Dulcinea la ve encantada, de mal parecer (como la Aldonza Lorenzo de veras). Trata de hablarle pero ella no le contesta; dándole la espalda, huye corriendo fuera de su vista. Poco después viene su sirviente y le dice que Dulcinea está pasando grandes estrecheces económicas y le pide como préstamo seis reales. Don Quijote no le puede conceder este pequeño favor porque sólo tiene cuatro reales: el caballero no puede darle a su dama una ridícula cantidad de dinero; él se muestra incapaz de ayudarla en lo más mínimo. El ideal queda destruido; ha nacido en Don Quijote la semilla de la desilusión.

Más tarde, cuando Don Quijote está en camino a su vieja aldea, espera poder verla en cualquier momento. Pero llega a su pueblo sin haberla visto y sucede entonces uno de los episodios más conmovedores de todo el libro:

A la entrada del cual, según dice Cide Hamete, vió don Quijote que en las eras del lugar estaban riñendo dos mochachos, y el uno dijo al otro:

--No te encanses, Periquillo, que no la has de ver en todos los días de tu vida.

Oyólo don Quijote, y dijo a Sancho:

--¿No adviertes, amigo, lo que aquel mochacho ha dicho: 'no la has de ver en todos los días de tu vida'?

--Pues bien, ¿qué importa --respondió Sancho-- que haya dicho eso el mochacho?

--¿Qué? --replicó don Quijote-- ¿No ves tú que aplicando aquella palabra a mi intención, quiere significar que no tengo de ver más a Dulcinea?

Queríale responder Sancho, cuando se lo estorbó ver que por aquella campaña venía huyendo una liebre, seguida de muchos galgos y cazadores, la cual, temerosa, se vino a recoger y a agazapar delante de los pies del rucio. Cogióla Sancho a mano salva y presentóla a don Quijote, el cual estaba diciendo:

--*Malum signum! Malum signum!* Liebre huye; galgos la siguen: ¡Dulcinea no parece! (*Quijote* 1057)

Este augurio es poco propicio, según Don Quijote. De hecho, pone punto final a su sueño de ver a su dama. Su amor ideal resulta ser una liebre temblorosa perseguida por galgos. Cansado y melancólico se retira a su lecho para no volver a levantarse nunca más. El amor ideal es una ilusión; ya perdida la ilusión vital, no tiene para qué seguir viviendo.

Es evidente que los episodios pastorales de *El Quijote* juegan un papel que ata muchos hilos diversos en la evolución de la obra cervantina. La figura del pastor/a llega a ser mucho más que un mero artifice o toque clásico, hasta ser una figura que representa ambos, el autor/poeta y cualquier ser humano. Pensemos, por ejemplo, que cuando el protagonista pastor cuenta su historia de desamor se presenta la situación actual no como etapa que debe ser superada, como el héroe caballeresco, sino como un estado de ánimo, una condición con que se define a sí mismo. El protagonista pastoral se califica de “anécdota representativa” precisamente porque, con sus innumerables historias vividas, puede ser representativo de cualquier ser humano.

Tal representación se hace evidente en el desdoblamiento de la narración pastoral. Cuando un pastor habla de sí mismo, la escena está siempre encuadrada por varios oyentes escondidos. Las historias contadas así, oídas por casualidad, aumentan, paradójicamente, el sentido de dolor compartido por la colectividad pastoral (que incluye el lector actual), mientras disminuye el sentido de aislamiento de cada cual. Como señala Alpers: “[los oyentes] take love complaints at their own valuation and recognize their own experiences in them” (350). Cada cuento encuentra oyentes que están agradecidos en sentido doble, ambos interesados y desinteresados: les gusta lo que oyen, y ven reflejados sus propios problemas amorosos.

Este desdoblamiento destaca la idea de la colectividad de la compañía pastoral, además del lector público actual. Tal recurso ilumina también la relación entre placer y provecho en nuestra experiencia de la lectura. La literatura pastoral entiende la vida humana como experiencia compartida.

Este proceso de auto-reflexión es, para la pastora en particular, comparable a la búsqueda del héroe épico. Pero en vez de andar buscando la fortuna y la fama eterna, ella busca su propia voz, busca conocerse a sí misma, busca ser sujeto de su propia historia. Su “viaje épico” tiene lugar dentro, es una búsqueda interior, hacia una nueva autonomía y concienciación. En términos de su búsqueda la pastora tiene mucho en común con Don Quijote, que al final cambia su disfraz de caballero por el de pastor, buscando una nueva manera de vivir sus ideales y aspiraciones. En el episodio del Caballero del Lago hemos visto el viaje subterráneo que hace Don Quijote, la misma jornada que llevaba Dante, a la mano del mantuano Virgilio, atravesando los umbrales del infierno para alcanzar su propio autoconocimiento además de ganar la fama eterna de poeta.

Por eso han dicho que Cervantes recupera los valores pastoriles. Entendió Cervantes que no era muy grande la distancia entre caballero y pastor. Las pastoras de Cervantes y de las novelas anteriores muestran esta evolución interior, desde la pasividad y bidimensionalidad hasta una subjetividad activa, dinámica y auto-reflexiva. No es una casualidad que

este acercamiento psicológico del estado de ánimo del personaje nos lleve a la novela moderna, y que tales cambios fueran hechos, en parte, por el papel cambiante de la mujer literaria.

La literatura del siglo XVI traza, con plenitud artística, la dualidad ángel-bestia del hombre. El mundo antiguo de la mitología greco-romana llega a ser técnica interpretativa, un componente intrínseco de la realidad actual literaria de la época que también contribuyó al desarrollo de la novela pastoral. Creo que tampoco es accidental que las figuras femeninas de la mitología, las ninfas, diosas y hechiceras, se vuelven a escribir en la novela pastoril, e infunden los ánimos de las pastoras con nuevo interés y subjetividad. Toda esta reinterpretación de las teorías platónicas y de la mitología llega a ser una celebración de la vida interior del poeta, una verdadera teología poética del amor. A través de la contemplación de las bellezas terrenales incontables de la mujer y del paisaje, según tal teología, el lector es llevado a la unión mística con Dios. Y aunque en un principio la función de la mujer sólo servía para las metas espirituales del varón (esta hipocresía la hemos vencido ya de una vez para siempre), a lo largo de las novelas pastorales se ve que la experiencia del amor, reducida a sus elementos más sencillos, es un “equal-opportunity consumer,” en el sentido de que consume, o sea, destruye. La novela pastoral, con toda su carga de sexualidad reprimida, da una nueva temática sensual, un subtexto erótico,

al género. La mujer sigue siendo objeto del deseo masculino, pero ella tiene sus propios deseos y los expresa irrefrenablemente. Esto es evidente en *La Galatea*, donde las pastoras son personajes tan dominantes como los pastores. Fernández-Cañadas llega a señalar que ellas se muestran incluso menos "lacrimosas y desesperadas" que ellos, "más vivas, más complicadas, más humanas" y la cualidad que mejor exhiben, tanto en sus palabras como en sus hechos, es la discreción ("Las mujeres en la semántica de *La Galatea*" 59). Así que "la novela pastoral efectúa por primera vez la delicada tarea de atravesar analíticamente las capas de vivencias personales hasta llegar a lo irreducible humano. Este psicologismo en caliente capta a la sensibilidad europea en el momento preciso en que comienza a cuajar la vida sentimental moderna" (Avalle-Arce, *NPE* 241). Otro elemento que da apertura al análisis psicológico de los personajes es el sentido del libre albedrío renacentista, bien expresado por Pico della Mirandola: "he makes himself what he chooses" (xv).

La ironía básica del género pastoril, con sus pretensiones de tratar al pastor humilde y casi analfabeto, en realidad encuadra los caracteres como seres literarios, y la reapropiación realista de ellos nos hace creíble sus hechos y destinos ficticios. Este juego extraordinario entre la ironía perspectivista y la atmósfera verosímil hace que el lector se tome en serio la justificación de la subjetividad y el derecho de

auto-determinación de cada figura literaria, especialmente la mujer. Tal ironía “opens up a range of critical attitudes and ironic perspectives” (Alpers 40).

Finalmente quiero plantear unas cuestiones que pueden ser útiles al lector. ¿Qué tiene el mundo pastoril que tanto atrae a Cervantes? ¿Por qué Cervantes acude a Garcilaso para dibujar el mundo bucólico? Ya dijo Américo Castro que “lo pastoril, ideológica y estéticamente, es un tema esencial en Cervantes” (181). Dice Jorge Aladro que la “ausencia-presencia” de Garcilaso en el Quijote explica la evolución de Don Quijote como personaje y como individuo: “Don Quijote lector, al ir escribiendo su propio texto, va descubriéndose a sí mismo” (97). Se ha visto que en la primera parte Don Quijote es un caballero andante casi bidimensional, rígido, para el cual Dulcinea existe sólo para cumplir este aspecto “romántico” del papel caballeresco. Un caballero sin dama es cosa ridícula. El amante sufrido necesita su objeto amoroso, cuan ingrato que éste sea. En la primera parte de *El Quijote*, hecha de acuerdo con el patrón caballeresco, falta el fluir y la confianza de la segunda, y por eso el lenguaje poético de Garcilaso hubiera estado fuera de lugar. Pero en la medida en que el hidalgo va tomando conciencia de su derrota como caballero, va adquiriendo una paz y serenidad espiritual, y su actitud hacia Dulcinea va cambiando también. El caballero de la segunda parte, ya más pasivo y reflexivo, da cuenta de la “irrealidad” de

Dulcinea, y desde luego parece ensimismarse. Es en este punto, cuando la realización de su fracaso llega a lo más profundo de su ser, que Don Quijote se apropria de la obra poética de Garcilaso. Así que, conscientemente o no, es cierto que Cervantes prepara a su personaje para enfrentarle luego con la derrota de sus ideales.

Una vez vencido Don Quijote por el Caballero de la Blanca Luna, no hay posibilidad de recobrar lo perdido. Para poder seguir a su ideal, para no dejar atrás su fe en Dulcinea, a quien no renunciará nunca, Don Quijote decide hacerse pastor. O sea, pasa por un mundo ideal a otro igualmente irreal, aunque de disfraz distinto. La recién nacida pastora Dulcinea “es la clave, la conexión, el puente por el cual pasará Don Quijote de un mundo idealizado a otro; y ni tan siquiera tendrá que volver a bautizar a su amada ‘pues el de mi señora cuadra así al de pastora como al de princesa’” (Aladro 98, *Quijote* 563). La metamorfosis literaria de Don Quijote y de su amada Dulcinea muestra que el paso hacia el “bucólico y irónico nuevo mundo” (Aladro 99) no es a través de un abismo grande, sino muy al contrario. La poesía pastoril y los libros de caballerías son ambos abstracciones de la realidad, idealizaciones, cada cual una experiencia poética alejada del vivir diario. No resulta pues extraño que Don Quijote “que ha hallado su identidad en el vivir poético” (Avalle-Arce, *NPE* 260), y tan entregado a las aventuras literarias, encontrara refugio en el mundo de las

églogas de Garcilaso. Ya no iba a imitar más a un Amadís de Gaula ni a ningún otro héroe caballeresco, sino a los propios pastores de Garcilaso: “Yo me quejaré de ausencia, tú te alabarás de firme enamorado; el pastor Carrascón, de desdeñado” (*Quijote* 564). El cambio de modelos no ha sido abrupto, la metamorfosis ha sido ascendente y paulatinamente perfecta. Cervantes ya había preparado el lector y a su héroe para dicha transformación. Así hemos visto a un mismo tiempo cómo el mundo de los caballeros andantes se iba difuminando y el mundo pastoril, mediante la voz de Garcilaso, fue adquiriendo forma y presencia (Aladro 99).

Ha fusionado Don Quijote el héroe épico con el poeta clásico, las armas con las letras, la vida activa con la contemplativa. Siguen vigentes sus ideales de amor puro, fe eterna, y la inmortalidad del poeta, “el ideal puro de eterno clasicismo” que representa Garcilaso en palabras de Rivers (966-7). A lo que añade Fernández-Morera que: "Garcilaso came from a country where the classical revival had been weaker, where the greatest epic hero behaved like a man, not like a God, and where the difference in language and meters had, until then, rendered the Petrarchan experience a very limited one" (107).

Primero las églogas pastorales de Garcilaso y después la novela cervantina dieron a la novela pastoral la posibilidad de una interioridad antes no concebida. El pastor/a bucólico es la

contrapartida del héroe épico, un individuo sumamente autónomo, una figura pasiva que no huye del mundo por vencido sino que se retira hacia un entendimiento más profundo de su lugar en la historia colectiva de las quejas y placeres comunes. El/ella debe conocer la belleza y angustia del amor para alcanzar una percepción distanciada, un conocimiento que abarca la "belleza ilusoria y de transparente claridad" a la vez (Spitzer, 222). Parte importante de este proceso de evolución personal y literario es el hecho de la experiencia colectiva de contar-escuchar. Todos escuchan a las historias de todos, y llegan a ser parte de una conciencia colectiva en un proceso evolutivo. El viaje de autoconocimiento representado por el pastor/a literario --en relación con el otro/a, con las fuerzas creativas, con Dios, con la naturaleza-- adquiere un "rol" primario en la búsqueda del propio conocimiento. La mujer, particularmente, a través de esa búsqueda e interiorización va adquiriendo consecuentemente una subjetividad y una autonomía no vista antes en la literatura europea.

## Bibliografía

## Textos primarios:

- Bembo, Pietro. Gli Asolani. 1515. Bloomington: Indiana UP, 1954.
- Calderón de la Barca, Pedro. El gran teatro del mundo. Madrid: Cátedra, 1974.
- Capellanus, Andreas. The Art of Courtly Love. New York: Columbia UP, 1941.
- Castiglione, Baltasar. El Cortesano. 1525. Madrid: Espasa-Calpe, 1984.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. 1605/1615. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Juventud, 1985.
- . Entremeses. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.
- . La Galatea. 1585. Ed. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy. Madrid: Cátedra, 1995.
- . "La gitanilla." Novelas ejemplares. Barcelona: Bruguera, 1978 : 49-125.
- . Los trabajos de Persiles y Sigismunda. 1617. Ed. Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid: Castalia, 1969.
- Erasmus. Erasmus on Women. Ed. Rummel, Erika. Toronto: Toronto UP, 1996.
- Espinosa, Juan de. Diálogo en laude de las mujeres. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto 'Nicholas Antonio', 1946.
- Ficino, Marsilio. El libro dell'amore. 1495. Firenze: L.S. Olschki, 1987.
- . Marsilio Ficino's Commentary on Plato's Symposium. 1475. Columbia: Missouri UP, 1944.

- Garcilaso de la Vega. Eglogas. 1525. Ed. Elias Rivers. Madrid: Castalia, 1969.
- Gil Polo, Gaspar. Diana Enamorada. 1564. Ed. Rafael Ferreres. Madrid: Espasa-Calpe, 1962.
- Hebreo, Leon. Dialoghi d'Amore. 1501. London: Soncino Press, 1937.
- Leon, Fray Luis de. De los nombres de Cristo. Madrid: Espasa-Calpe, 1956.
- . La perfecta casada. 1583. Ed. Florencia Grau. Barcelona: Iberia, 1945.
- Montemayor, Jorge de. Los siete libros de la Diana. 1559. Ed. Francisco López Estrada. Madrid: Espasa-Calpe, 1970.
- Ovidio. Las metamórfosis. Trans. Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- Pico della Mirandola, Giovanni. Commentary on a Poem of Platonic Love. 1519. Lanham, MD: UP of America, 1986.
- . On the Dignity of Man. 1486. Trans. Charles G. Wallis. New York: Bobbs-Merrill, 1965.
- Sannazaro, Jacopo. Arcadia. 1504. Trans. Ralph Nash. Detroit: Wayne State UP, 1966.
- Teócrito. The Idylliums of Theocritus: with Rapin's discourse of pastorals. Trans. Thomas Creech. Oxford: L. Lichfield, 1684.
- . The Poems of Theocritus. Trans. Anna Rist. Chapel Hill: North Carolina UP, 1978.
- Vega Carpio, Lope Félix de. La Arcadia. 1598. Ed. Edwin S. Morby. Madrid: Aguilar, 1975.
- Virgilio. Eglogas y georgicas. Ed. José Velasco y García. Valencia: Prometeo, n.d.

---. The Poems of Virgil. Trans. James Rhoades. Chicago: William Benton, 1952.

Vives, Luis. "Formación de la mujer cristiana." Obras Completas. 1523. Ed. Lorenzo Riber. Tomo 1. Madrid: Aguilar, 1947.

Textos secundarios:

Aladro, Jorge. "Ausencia y presencia de Garcilaso en el Quijote." Cervantes XVI (1996) : 89-106.

Alatorre, Antonio. "Andanzas de Venus y Cupido en tiempos del romancero nuevo." Ed. Garza Cuarón, Beatriz y Yvette Jimenez de Baez. Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Diaz Roig. México DF: Colégio de México (1992) : 337-390.

Allen, Michael J. B. "Marsilio Ficino on Plato, the Neoplatonists and the Christian Doctrine of the Trinity." Renaissance Quarterly 37:4 (Winter 1984) : 555-584.

Allen, Sally H. and Joanna Hubbs. "Outrunning Atalanta: Feminine Destiny in Alchemical Transmutation" in Sex and Scientific Inquiry. Ed. Sandra Harding and Jean F. O'Barr. Chicago: U of Chicago P, 1987.

Alpers, Paul. "Community and Convention in Vergilian Pastoral." Vergil at 2000: Commemorative Essays on the Poet and His Influence. Ed. John D. Bernard. New York: AMS, 1986 : 43-65.

---. What is Pastoral? Chicago: U of Chicago P, 1996.

Armas, Frederick A. de. "Caves of Fame and Wisdom in the Spanish Pastoral Novel." Studies in Philology 82:3 (Summer 1985) : 332-358.

---. "Lope de Vega and the Hermetic Tradition: The Case of Dardanio in *La Arcadia*." Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 7:3 (Spring 1983) : 345-362.

- Auerbach, Erich. "The Enchanted Dulcinea." Cervantes. New York: Chelsea House (1987) : 37-60.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. Deslindes Cervantinos. Madrid: Eds. de Historia, Geografía y Arte, 1961.
- . "Grisóstomo y Marcela." Deslindes Cervantinos. Madrid: Edhigar, 1961.
- . La Galatea de Cervantes - cuatrocientos años después: Cervantes y lo pastoril. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1985.
- . La novela pastoril española. Madrid: Revista de Occidente, 1959.
- Bataillon, Marcel. Erasmo y España. Trad. Antonio Alatorre. México: Buenos Aires, 1966.
- . Pícaros y picaresca. Madrid: Taurus, 1969.
- Berger, Harry Jr. "Orpheus, Pan, and the Poetics of Misogyny: Spenser's Critique of Pastoral Love and Art." ELH 50, 1983.
- Bernard, John D. Ceremonies of Innocence: Pastoralism in the Poetry of Edmund Spenser. Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- Blasco, Javier. "Entre la 'magia' del amor y la 'magia' de la memoria: Hermetismo y literatura en *La Arcadia* de Lope." Edad de Oro 9 (1990) : 19-37.
- Bloom, Harold. Introduction. Cervantes. New York: Chelsea House, 1987.
- Bradbrook, M.C. "The Ambiguity of William Empson." Ed. Roma Gill. William Empson: The Man and His Work. London: Routledge & Kegan Paul, 1974.
- Bromberg, Rachel. Three Pastoral Novels. New York: Postar Press, 1970.

- Brooks, R. A. "Discolor Aura: Reflections on the Golden Bough." Virgil: A Collection of Critical Essays. Ed. Steele Commager. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall (1966) : 143-163.
- Burke, Kenneth. A Grammar of Motives. Berkeley: UC Press, 1969.
- . The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action. 3d ed. Berkeley: UC Press, 1973.
- Cammarata, Joan. "La mitología en *La Galatea* cervantina y las artes figurativas." Explicación de Textos Literarios 18:1 (1989-1990) : 63-71.
- . Mythological Themes in the Works of Garcilaso de la Vega. Potomac, MD: Studia Humanitatis, 1983.
- Canavaggio, Jean. "Los pastores del teatro cervantino: Tres avatares de una Arcadia precaria." La Galatea de Cervantes - cuatrocientos años después: Cervantes y lo pastoril. Ed. Juan Bautista Avalu-Arce. Newark, DE: Juan de la Cuesta (1985) : 37-52.
- Carreno, Antonio. "La otra Arcadia de Lope de Vega: Pastores de Belen." Homenaje al profesor Antonio Vilanova. Ed. Sotelo Vazquez, Adolfo y Marta Cristina Carbonell. Barcelona: U de Barcelona (1989) : 137-155.
- Casalduero, Joaquin. "La sensualidad del Renacimiento y la sexualidad del Barroco: Por que Cervantes rechaza la pastoril y no acepta la picaresca." Edad de Oro 3 (1984) : 29-31.
- . Sentido y forma de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Gredos, 1975.
- Cascardi, Anthony J. "The Exit from Arcadia: Reevaluation of the Pastoral in Virgil, Garcilaso and Góngora." Journal of Hispanic Philology 4:2 (Winter 1980) : 119-141.
- Cassirer, Ernst. The Renaissance Philosophy of Man. 1948. Chicago: Chicago UP, 1965.

- Castillejo, Cristóbal de. Diálogo de mujeres. Ed. Rogelio Reyes Cano. Madrid: Castalia, 1986.
- Castro, Américo. El pensamiento de Cervantes. Barcelona: Noguer, 1980.
- Climent Terrer, Federico. Enseñanzas del Quijote. Barcelona: Librería Parera, 1916.
- Close, Anthony. "Cervantes' arte nuevo de hazer fábulas cómicas en este tiempo." Cervantes II (1982) : 16.
- Cody, Richard. The Landscape of the Mind: Pastoralism and Platonic Theory. Oxford: Clarendon Press, 1969.
- Cohen, Ralph. "The Augustan Mode in English Poetry." Eighteenth-Century Studies 1 (1967).
- Colie, Rosalie L. "My Echoing Song": Andrew Marvell's Poetry of Criticism. Princeton: Princeton UP, 1970.
- . The Resources of Kind: Genre-Theory in the Renaissance. Berkeley: UC Press, 1973.
- Collins, Cynthia. "The Golden Age and the Iron Age of Gold: The Inversion of Paradise in the Cave of Mammon." Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies 20 (1989) : 43-58.
- Congleton, J.E. Theories of Pastoral Poetry in England, 1684 - 1798. Gainesville: U. of Florida Press, 1952.
- Copenhaver, Brian P. "Scholastic Philosophy and Renaissance Magic in the *De Vita* of Marsilio Ficino." Renaissance Quarterly 37:4 (Winter 1984) : 523-554.
- Correa, Gustavo. "El templo de Diana en la novela de Montemayor." Thesaurus XVI:1 (1961) : 59-76.

- Cozad, Mary Lee. "Experiential Conflict and Rational Motivation in the *Diana enamorada*: An Anticipation of the Modern Novel." Journal of Hispanic Philology 5:3 (Spring 1981) : 199-214.
- Creel, Bryant L. "Aesthetics of Change in a Renaissance Pastoral: New Ideals of Moral Culture in Montemayor's *Diana*." Hispanofila 33:3 (May 1990) : 1-27.
- . "Bernardim Ribeiro and the Tradition of Renaissance Pastoral." Renaissance and Golden Age Essays in Honor of D. W. McPheeters. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1986: 27-48.
- Cull, John T. "Androgony in the Spanish Pastoral Novels." Hispanic Review 57:3 (Summer 1989) : 317-334.
- . "Another Look at Love in *La Galatea*." Cervantes and the Pastoral. Ed. Labrador Herraiz, Jose, y Juan Fernandez Jimenez. Cleveland: Cleveland State UP, 1986.
- . "Cervantes y el engaño de las apariencias." Anales Cervantinos 19 (1981) : 69-91.
- . "The Curious Reciprocity of Country and City in Some Spanish Pastoral Novels." Crítica Hispánica 9:1-2 (1987) : 159-174.
- Cruz, Anne. "Studying Gender in the Spanish Golden Age" in Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism, Literature and Human Rights. Ed. Hernán Vidal. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989 : 193-222.
- Damiani, Bruno. "'Amor' as a God of Death: Love-Death Symbiosis in Cervantes' *La Galatea*." Studies in Honor of William C. McCrary. Ed. Fiore, Robert, et al. Lincoln: Nebraska UP, 1986.
- . "Death in Cervantes' *Galatea*." Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America 4:1 (Spring 1984) : 53-78.

- . "El valle de los cipreses en *La Galatea* de Cervantes." Homenaje al profesor Antonio Vilanova. Ed. Sotelo Vazquez, Adolfo y Marta Cristina Carbonell. Barcelona: U de Barcelona (1989) : 167-176.
- . Et in Arcadia Ego: essays on death in the pastoral novel. Lanham, MD: University Press of America, 1990.
- . "Journey to Felicia: *La Diana* as Pilgrimage: A Study in Symbolism." Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance 45:1 (1983) : 59-76.
- . *La Diana* of Montemayor as Social and Religious Teaching. Lexington: Kentucky UP, 1983.
- . Montemayor's *Diana*, Music, and the Visual Arts. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983.
- . "Realismo histórico y social de *La Diana* de Jorge de Montemayor." Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1986) : 421-431.
- , ed. Renaissance and Golden Age Essays in Honor of D. W. McPheeters. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1986.
- . "Sermoneo y ejercicio de las virtudes cristianas en *La Diana* de Jorge de Montemayor." Revista de Literatura 46:92 (July - Dec. 1984) : 5-18.
- . "Sannazzaro and Montemayor: Toward a Comparative Study of *Arcadia* and *Diana*." Studies in Honor of Elias Rivers. Potomac, MD: Scripta Humanistica (1989) : 59-75.

David, Gail and Carol L. Snyder, eds. Female Heroism in the Pastoral. New York: Garland, 1991.

Deveny, Thomas. "The Pastoral and the Epithalamium of the Spanish Golden Age." Cervantes and the Pastoral. Ed. Labrador Herraiz, José J., y Juan Fernández Jimenez. Cleveland: Cleveland State UP, 1986.

Dunn, Peter. "A Post-Modern Approach to the Spanish Renaissance: Paul Julian Smith on the Literature and

Literary Theory of the Golden Age." Bulletin of Hispanic Studies 67:2 (Apr. 1990) : 165-175.

- Durán, Manuel. "*Cervantes's Swan Song: Persiles and Sigismunda.*" Cervantes. New York: Chelsea House (1987) : 77-98.
- El Saffar, Ruth. Beyond Fiction: the Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes. Berkeley: UC Press, 1984.
- . "La Galatea: The Integrity of the Unintegrated Text." Dispositio 3 (1978) : 337.
- . "Sex and the Single Hidalgo: Reflections on Eros in *Don Quixote*." Studies in Honor of Elias Rivers. Potomac, MD: Scripta Humanistica (1989) : 77-93.
- . "The Evolution of Psyche under Empire: Literary Reflections of Spain in the Sixteenth Century" in Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism, Literature and Human Rights. Ed. Hernán Vidal. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature (1989) : 165-191.
- . "Tracking the Trickster in the Works of Cervantes." Cervantes. New York: Chelsea House (1987) : 151-168.
- Empson, William. Some Versions of Pastoral. New York: New Directions, 1974.
- Entwhistle, William J. Cervantes. Oxford: Clarendon Press, 1940.
- Espina, Concha. Las mujeres del Quijote. Madrid: López del Arco, 1905.
- Estrin, Barbara L. "The Nymph and the Revenge of Silence." On the Celebrated and Neglected Poems of Andrew Marvell. Ed. Summers, Claude J. and T.L. Peabworth. Columbia: Missouri UP (1992) : 101-120.
- Farinelli, Arturo. "Cervantes y su mundo idílico." Revista de Filología Española. 32 (1948) : 1-24.

- Fernández, Jaime. "Grisóstomo y Marcela: Tragedia y esterilidad del individualismo." Anales Cervantinos 25-26 (1987-1988) : 147-155.
- Fernández-Cañadas de Greenwood, Pilar. "Las mujeres en la semántica de *La Galatea*." Cervantes and the Pastoral. Ed. Labrador Herraiz, Jose, y Juan Fernandez Jimenez. Cleveland: Cleveland State UP (1986) : 51-61.
- . "Los médicos del 'Canto de Caliope.'" Quaderni Ibero Americani 57-58 (1984-1985) : 1-19.
- . Pastoral Poetics: the uses of conventions in Renaissance pastoral romances. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983.
- Fernández-Morera, Dario. The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral. London: Tamesis Books, 1982.
- Ferreres, Rafael. Prólogo. Diana enamorada. Madrid: Espasa-Calpe, 1962.
- Finello, Domick L. Pastoral Themes and Forms in Cervantes's Fiction. Lewisburg: Bucknell UP, 1994 .
- Fiore, Robert L. "An Example of the Resurgence of Natural Law in Golden Age Spain." The Medieval Tradition of Natural Law. Ed. Harold J. Johnson. Kalamazoo: W. Michigan UP, 1987.
- Fletcher, Angus. "Utopian History and the Anatomy of Criticism." Ed. Murray Krieger. Northrop Frye in Modern Criticism. New York: 1966.
- Flor, Fernando R. de la. "Arcadia y Edad de Oro en la configuración de la bucólica dieciochesca." Anales de Literatura Española 2 (1983) : 133-153.
- Floriani, Piero. Bembo e Castiglione: Studi sul classicismo del Cinquecento. Roma: Bulzoni, 1976.

- Fontenelle, Bernard le Bovier de. Oeuvres completes. Ed. G.B. Depping. Geneva: Slatkine, 1968.
- Forcione, Alan. Cervantes, Aristotle, and the *Persiles*. Princeton: Princeton UP, 1970.
- . Cervantes' Christian Romance; a study of *Persiles y Sigismunda*. Princeton: Princeton UP, 1972.
- . "Cervantes en busca de una pastoral auténtica." Nueva Revista de Filología Hispánica 36:2 (1988) : 1011-1043.
- . "Marcela and Grisóstomo and the Consummation of *La Galatea*." On Cervantes: Essays for L. A. Murillo. Ed. James A. Parr. Newark, DE: Juan de la Cuesta (1991) : 47-62.
- Foucault, Michel. Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas. México, D.F.: Siglo XXI, 1984.
- Friedman, Edward H. The Antiheroine's Voice. Columbia: U. of Missouri Press, 1987.
- Fry, Paul H. The Poet's Calling in the English Ode. New Haven: Yale U. Press, 1980.
- Gajetti, Vittorio. Edipo in Arcadia: miti e simboli nell'Arcadia del Sannazaro. Napoli: Guida, 1977.
- García Puertas, Manuel. Cervantes y la crisis del renacimiento español. España: U. de la República, 1962.
- Gransden, K.W. "The Pastoral Alternative." Arethusa 3 (1970) : 103-21.
- Greg, Walter W. Pastoral Poetry & Pastoral Drama: A Literary Inquiry. New York: Russell and Russell, 1959.
- Grossman, Allen. "Why is Death in Arcadia? Poetic Process, Literary Humanism, and the Example of Pastoral."

- Western Humanities Review 41:2 (Summer 1987) : 152-188.
- Haber, Judith. Pastoral and the Poetics of Self-Contradiction: Theocritus to Marvell. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- Halperin, David M. Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry. New Haven: Yale UP, 1983.
- Hampton, Timothy. Writing from History: The Rhetoric of Exemplarity in Renaissance Literature. Ithaca: Cornell UP, 1990.
- Harrison, Stephen. "Magic in the Spanish Golden Age: Cervantes's Second Thoughts." Renaissance and Reformation--Renaissance et Reforme 4:1 (1980) : 47-64.
- Horozco, Sebastian de. Representaciones. Madrid: Castalia, 1979.
- Howard, Jean E. "Feminism and the Question of History." Women's Studies 19 (1991) : 149-157.
- Hutchinson, Steven. "Desire Mobilized in Cervantes' Novels." Journal of Hispanic Philology 14:2 (Winter 1990) : 159-174.
- Iventosch, Herman. Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española: ensayo sobre el sentido de la bucólica en el renacimiento. Valencia: Castalia, 1975.
- Jameson, Fredric. "Magical Narratives: Romance as Genre." New Literary History 7, 1975-76.
- Jehenson, Yvonne. "The Pastoral Episode in Cervantes' Don Quijote: *Marcela* Once Again." Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America 10:2 (Fall 1990) : 15-35.

- Johnson, Carroll B. Madness and Lust: A Psychoanalytical Approach to Don Quijote. Berkeley: UC Press, 1983.
- . "Montemayor's *Diana*: A Novel Pastoral." Bulletin of Hispanic Studies 48 (1971) : 20-35.
- Johnson, Leslie Deutsch. "Three Who Made a Revolution: Cervantes, Galatea and Calliope." Hispano 57 (1976) : 31-32.
- Johnston, Robert M. "La Galatea: Structural Unity and the Pastoral Convention." Cervantes (Winter 1988) : 29-30.
- Joly, Monique. "El erotismo en el Quijote: La voz femenina." Edad de Oro 9 (1990) : 137-148.
- Kelley, Erna Berndt. "En torno a la 'maravillosa visión' de la pastora *Marcela* y otra 'ficción poética.'" Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 20 (1989) : 365-371.
- Kennedy, Judith. Introducción a la *Diana*. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- Kennedy, Wm. J. Jacopo Sannazaro and the Uses of Pastoral. Hanover: UP of New England, 1983.
- Kermode, Frank. English Pastoral Poetry: From the Beginnings to Marvell. New York: Norton, 1972.
- Kidwell, Carol. Sannazaro and Arcadia. London: Duckworth, 1993.
- Krulls-Hepermann, Claudia. "Spanish Pastoral Novels of the Sixteenth Century: In Search of a Vanished Fascination." New Literary History 19:3 (Spring 1988) : 581-595.

- Lathrop, Thomas A. "La función del episodio de Marcela y Grisóstomo." Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1986) : 123-127.
- Le Bossu, Rene. Treatise of the Epick Poem. London: Thomas Bennet, 1695.
- Leishman, J. B. The Art of Marvell's Poetry. New York: Minerva Press, 1968.
- Lentricchia, Frank. "Reading History with Kenneth Burke." Ed. Hayden White and Margaret Brose. Representing Kenneth Burke. Baltimore: John Hopkins U. Press, 1982.
- López-Estrada, Francisco. "El diálogo pastoril en los siglos de oro." Anales de Literatura Española 6 (1988) : 335-356.
- . La Galatea de Cervantes: estudio crítico. La Laguna de Tenerife: U de La Laguna, 1948.
- . Los libros de pastores en la literatura española. Madrid: Gredos, 1974.
- . Prólogo. La Diana. Madrid: Espasa-Calpe, 1970.
- . "Un aspecto de la poética de *la Diana* enamorada: Los planos de actuación de G. Gil Polo y su Felicia." Renaissance and Golden Age Essays in Honor of D. W. McPheeters. Ed. Bruno Damiani. Potomac, MD: Scripta Humanistica (1986) : 61-70.
- Loughrey, Brian. Ed. The Pastoral Mode: A Casebook. London: Macmillan, 1984.
- MacCurdy, Raymond R. "The Bathing Nude Revisited in Golden Age Poetry." Res Publica Litterarum: Studies in the Classical Tradition 5:2 (1982) : 159-167.
- Macht de Vera, Elvira. "Indagación en los personajes de Cervantes: *Marcela* o la libertad." Explicación de Textos Literarios 13:1 (1984-1985) : 3-17.

- Malón de Echaide. La conversión de la Magdalena. Madrid: Espasa-Calpe, 1959.
- Mann, Thomas. "Voyage with Don Quixote." Ed. Lowry Nelson, Jr. Cervantes: A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1969.
- Mariscal, George. Contradictory Subjects: Quevedo, Cervantes, and Seventeenth-Century Spanish Culture. Ithaca, NY: Cornell UP, 1991.
- Marvell, Andrew. Selected Poetry. Ed. Frank Kermode. New York: Signet, 1967.
- . Selected Poetry and Prose. New York: Methuen, 1986.
- Mazur, Oleh. The Wild in the Spanish Renaissance and Golden Age Theater: A Comparative Study Including the Indio, the Bárbaro and Their Counterparts in European Lore. Ann Arbor: Villanova UP, 1980.
- McKendrick, Merveen. "Women against Wedlock" The Reluctant Brides of Golden Age Drama." Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols. Ed. Beth Miller. Berkeley: UC Press (1983) : 115-146.
- . Introduction. Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. Cambridge: Cambridge UP, 1974.
- Miles, Josephine. Eras and Modes in English Poetry. Berkeley: UC Press, 1957.
- Miller, Paul J. W. Introduction. On The Dignity of Man. New York: Bobbs-Merrill, 1965.
- Montero, Juan. "De la Diana de Montemayor al Cantico espiritual: Especulaciones en la fuente." Edad de Oro 70 : 251 (Sept-Dec 1990) : 467-474.
- Mujica, Barbara. Iberian Pastoral Characters. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1986.

- . "Lope de Vega's *Arcadia*: A Step Toward the Modern Novel." Hispanic Journal 2:2 (Spring 1981) : 27-49.
- Murillo, Luis A. "Time and Narrative Structure in *La Galatea*." Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman. Ed. Joseph Ricapito. Newark, DE: Juan de la Cuesta (1988) : 305-317.
- Navarro González, Alberto. Cervantes entre el *Persiles* y el *Quijote*. Salamanca: U de Salamanca, 1981.
- Nash, Ralph. Introducción. Jacopo Sannazaro: Arcadia and Piscatorial Eclogues. Detroit: Wayne State UP, 1966.
- Nichols, Fred J. "The Development of Neo-Latin Theory of the Pastoral in the Sixteenth Century." Humanística Lovanensia 18 (1969) : 95-114.
- Noreña, Carlos G. Juan Luis Vives. The Hague: Martinus Nijoff, 1970.
- Panofsky, Erwin. "Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition," en Meaning in the Visual Arts. New York: Anchor Books, 1955.
- Parker, Alexander. La filosofía del amor en la literatura española 1480 - 1680. Madrid: Cátedra, 1986.
- Parr, James. Don Quijote: an Anatomy of Subversive Discourse. Newark, Del: Juan de la Cuesta, 1988.
- Parry, Adam. "Landscape in Greek Poetry." Yale Classical Studies 15, 1957.
- Patterson, Annabel. Pastoral and Ideology: Virgil to Valery. Berkeley: UC Press, 1987.
- Perez, José C. "El amor en *La Diana* de Montemayor." Explicación de Textos Literarios 19:2 (1990-1991) : 60-66.

- Perret, Jacques. "The Georgics." Virgil: A Collection of Critical Essays. Ed. Steele Commager. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, (1966) : 28-40.
- Poggioli, Renato. The Oaten Flute. Cambridge: Harvard UP, 1975.
- Rallo, Asunción. Introducción. Los siete libros de la Diana. Madrid: Cátedra, 1991.
- Randel, Mary Gaylord. "The Language of Limits and the Limits of Language: The Crisis of Poetry in *La Galatea*." Cervantes. New York: Chelsea House (1987) : 115-133.
- Rapin, René. De Carmine Pastoralis. 1684. Intro. J.E. Conington. New York: Kraus, 1967.
- Revard, Stella P. "Vergil's *Georgics* and *Paradise Lost*: Nature and Human Nature in a Landscape." Vergil at 2000: Commemorative Essays on the Poet and His Influence. Ed. John D. Bernard. New York: AMS (1986) : 259-280.
- Reyes Cano, Rogelio. La Arcadia de Sannazaro en España. Sevilla: Ed. Católica Española, 1973.
- Rhodes, Elizabeth. "Sixteenth Century Pastoral Books, Narrative Structure, and *La Galatea* of Cervantes." Bulletin of Hispanic Studies 66:4 (1989) : 351-360.
- . "Skirting the Men: Gender Roles in Sixteenth-Century Pastoral Books." Journal of Hispanic Philology 11:2 (Winter 1987) :131-149.
- . "The Poetics of Pastoral: Prologue to the *Galatea*." Cervantes and the Pastoral. Labrador Herraiz, Jose, y Juan Fernandez Jimenez, eds. Cleveland: Cleveland State UP, 1986.
- . The Unrecognized Precursors of Montemayor's *Diana*. Columbia: Missouri UP, 1992.

- Ricciardelli, Michele. Notas sobre la Diana de Montemayor y la Arcadia de Sannazaro. Montevideo: García Morales-Mercant, 1965.
- . Originalidad de La Galatea en la novela pastoril española. Montevideo: García Morales-Mercant, 1966.
- Riley, E. C. Cervantes's Theory of the Novel. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- Rivers, Elias L. "Pastoral, Feminism and Dialogue in Cervantes." La Galatea de Cervantes - cuatrocientos años después: Cervantes y lo pastoril. Ed. Juan Bautista Avalle-Arce. Newark, DE: Juan de la Cuesta (1985): 7-15.
- . "The Pastoral Paradox of Natural Art." MLN (1962) : 77.
- Robertson, Jean. Ed. The Countess of Pembroke's Arcadia (The Old Arcadia). Oxford: Clarendon Press, 1973.
- Rodríguez Lopez Vazquez, Alfredo. "La Arcadia de Lope y los personajes de 'El Burlador.'" Castilla: Boletín del Departamento de Literatura Española 8 (1984) : 65-78.
- Rosenmeyer, Thomas G. The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric. Berkeley: UC Press, 1969.
- Saccone, Eduardo. Il soggetto del Furioso e altri saggi tra Quattro e Cinquecento. Napoli: Liquori, 1974.
- Sánchez Rojas, José. Las mujeres de Cervantes. Barcelona: Montaner y Simon, 1916.
- Schiller, Friedrich. "On Naive and Sentimental Poetry." Ed. H.B. Nisbet. German Aesthetic and Literary Criticism: Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller, Goethe. Cambridge: Cambridge UP, 1985.
- Sellin, Paul R. "'The Nymph Complaining' as a Stesichorean Calyca." On the Celebrated and Neglected Poems of

- Andrew Marvell. Ed. Summers, Claude J. and T.L. Peabworth. Columbia: Missouri UP (1992) : 86-100.
- Shepard, Sanford and Shepard, Marcus. "Death in Arcadia: the Psychological Atmosphere of Cervantes' *Galatea*." Cervantes and the Pastoral. Ed. Labrador Herraiz, Jose, y Juan Fernandez Jimenez. Cleveland: Cleveland State UP, 1986.
- Sidney, Sir Phillip. An Apology for Poetry. Ed. Geoffrey Shepherd. London: Nelson, 1965.
- Smith, Hallett. Elizabethan Poetry: A Study in Conventions, Meaning, and Expression. Cambridge: Harvard UP, 1952.
- Snell, Bruno. "Arcadia: The Discovery of a Spiritual Landscape." Virgil: A Collection of Critical Essays. Ed. Steele Commager. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall (1966) : 14-27.
- . The Discovery of the Mind: The Greek Origins of European Thought. Trans. T.G. Rosenmeyer. Cambridge: Harvard U. Press, 1953.
- Socha, Donald E. "The Marcela-Grisóstomo Episode: A Comparative View of Cervante's Treatment of the 'locus amoenus.'" Romance Languages Annual 2 (1990) : 555-59.
- Solé-Leris, Amadeu. The Spanish Pastoral Novel. Boston: Twayne, 1980.
- Spitzer, Leo. "Linguistic Perspectivism in the Don Quijote." Linguistics and Literary History. Princeton: Princeton UP (1948) : 41-85.
- . Lingüística e Historia Literaria. Madrid: Gredos, 1968.
- Stagg, Geoffrey. "Felicia's Palace and the Narrative Structure of Don Quixote." Essays on narrative fiction in the

- Iberian Peninsula in honour of Frank Pierce. Ed. R.B. Tate. Oxford: Dolphin, 1982.
- . "Illo Tempore: Don Quixote's Discourse on the Golden Age, and Its Antecedents." La Galatea de Cervantes - cuatrocientos años después: Cervantes y lo pastoril. Ed. Juan Bautista Avalle-Arce. Newark, DE: Juan de la Cuesta (1985) : 71-90.
- . "La Galatea and 'Las dos doncellas' to the Rescue of Don Quixote, Part II." Essays in Honor of Robert Brian Tate from His Colleagues and Pupils. Ed. Richard A. Cardwell. Nottingham: U of Nottingham, 1984.
- Stanley, Thomas. Ben Jonson and the Cavalier Poets. Ed. Hugh Maclean. New York: Norton, 1974.
- Stoll, Anita K. "A Selected Bibliography of Cervantes' *La Galatea*." Cervantes and the Pastoral. Ed. Labrador Herraiz, Jose, y Juan Fernandez Jimenez. Cleveland: Cleveland State UP, 1986.
- Tamayo, Juan Antonio. "Los pastores de Cervantes." Revista de Filología Española 32 (1948) : 383-406.
- Tapia, Maria Cruz Muriel. Antifemenismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana. Cáceres: Guadiloba, 1991.
- Taylor, Edward William. Nature and Art in Renaissance Literature. New York: Columbia UP, 1964.
- Terry, Arthur. "Lectures in Love's Philosophy: A. A. Parker on Human and Divine Love in Golden Age Literature." Bulletin of Hispanic Studies 65:2 (Apr. 1988) : 169-174.
- Thomson-Weightman, Sandi. "The Representation of Woman in *El amante liberal*: Goddess, Chattel and Peer." Mester 21:1 (Spring 1992) : 61-71.

- Toliver, Harold. Pastoral Forms and Attitudes. Berkeley: UC Press, 1971.
- Trelles, Sylvia. "Aspectos retóricos de los retratos femeninos en *La Galatea*." Cervantes and the Pastoral. Ed. Labrador Herraiz, Jose, y Juan Fernandez Jimenez. Cleveland: Cleveland State UP, 1986.
- Trueblood, Alan S. "Vergil's Eclogues and the Spanish Renaissance." Vergil at 2000: Commemorative Essays on the Poet and His Influence. Ed. John D. Bernard. New York: AMS (1986) : 133-57.
- Valverde, José Filgueira. "Don Quijote y el amor trovadoresco." Revista de Filología Española 32 (1948) : 493-519.
- Valis, Noel M. "Time and Space in Gil Polo's *Diana enamorada*." Hispanofila 26:76 (Sept. 1982) : 9-20.
- Vigil, Marilo. La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII. Madrid: Siglo XXI de España, 1986.
- Wardropper, Bruce. "The *Diana* of Montemayor: Revaluation and Interpretation." Studies in Philology 48 (1951) : 126-44.
- Weitz, Margaret Collins. "Pastoral Paradoxes." The Philosophical Reflection of Man in Literature. Ed. Anna T. Tymieniecka. Dordrecht: Reidel, 1982.
- Whinnom, Keith. Introducción. Cárcel de Amor. Edinburgh: Edinburgh UP, 1979.
- Williamson, Edwin. "Romance and Realism in the Interpolated Stories of the *Quixote*." Cervantes II, 1982.
- Wilson, Diana de Armas. Allegories of Love: Cervantes' *Persiles y Sigismunda*. Princeton UP, 1991.

- . "Uncanonical Nativities: Cervantes's Perversion of Pastoral." Ed. Ruth El Saffar. Critical Essays on Cervantes. Boston: Hall (1986) : 189-209.
- Wordsworth, William. The Prelude. Ed. Jonathan Wordsworth et al. New York: Norton, 1979.
- Zidovec, Mirta R. "La idea del tiempo en *La Galatea* de Cervantes: una expresión del pensamiento renacentista." Hispania 73:1 (Mar. 1990) : 8-15.
- Textos generales:
- Christian, William. Local Religion in Sixteenth Century Spain. Princeton: Princeton UP, 1981.
- Clements, Robert John. The Peregrine Muse: studies in comparative Renaissance literature. Chapel Hill: North Carolina UP, 1959.
- Dexter, Miriam Robbins. Whence the Goddesses: A Source Book. New York: Pergamon, 1990.
- Fowler, Alastair. Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes. Cambridge: Harvard UP, 1982.
- Frye, Northrup. Anatomy of Criticism. Princeton: Princeton UP, 1957.
- . Spiritus Mundi: essays on literature, myth, and society. Bloomington: Indiana UP, 1976.
- Gossy, Mary. The Untold Story: Women and Theory in Golden Age Texts. Ann Arbor: Michigan UP, 1989.
- Guillen, Claudio. Literature as System. Princeton: Princeton U. Press, 1971.
- Hale, J.R. Renaissance Europe. Berkeley: UC Press, 1971.

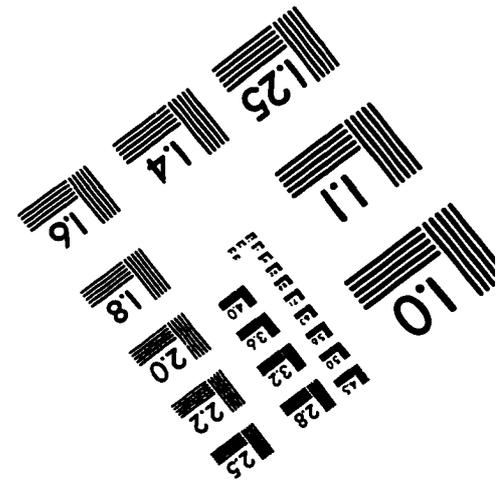
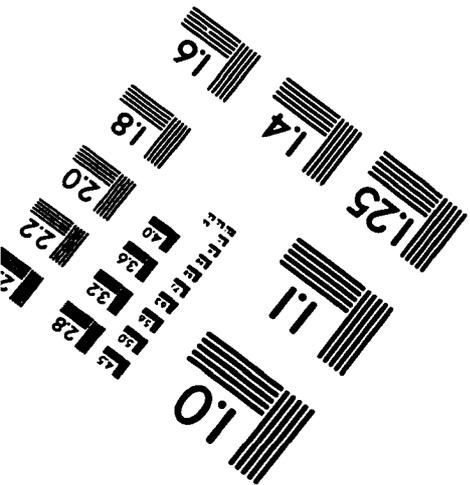
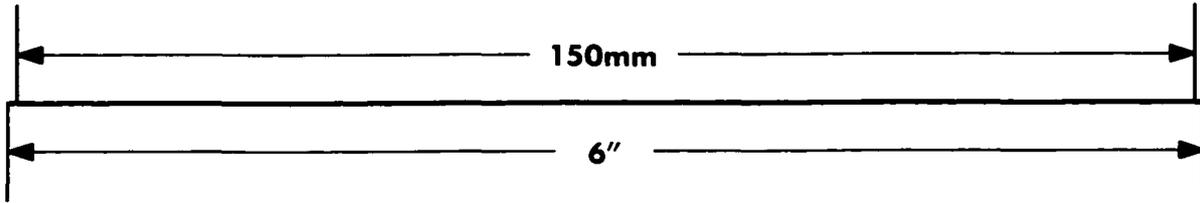
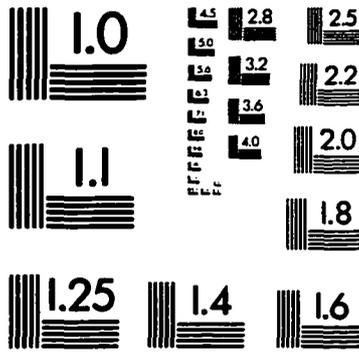
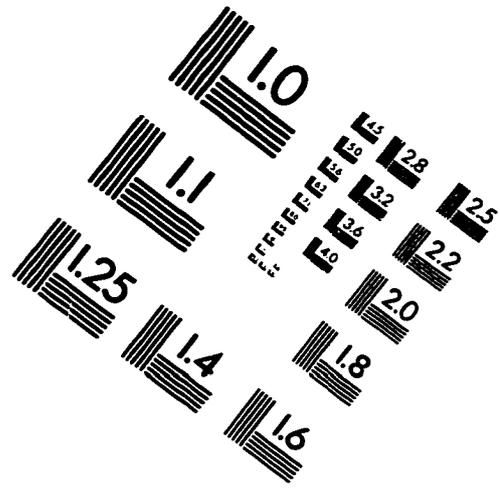
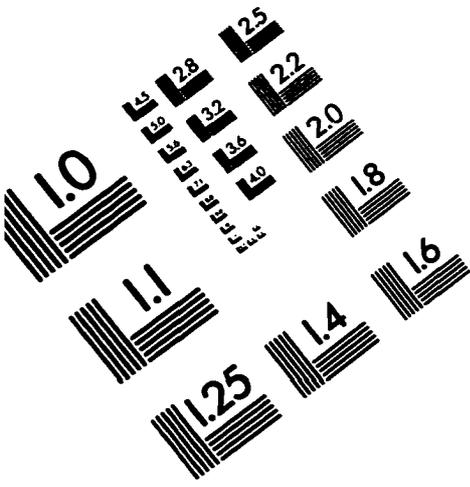
- Holzman, Michael. "Georg Lukacs's Myth of the Golden Age." CLIO: A Journal of Literature, History, and the Philosophy of History. 10:3 (Spring 1981) : 265-278.
- Jordan, Constance. Renaissance Feminism: literary texts and political models. Ithaca, NY: Cornell UP, 1990.
- Kelly, Joan. "Did Women Have a Renaissance?" Women, History and Theory. Chicago: U of Chicago Press (1984) : 19-50.
- Klarer, Mario. "Women and Arcadia: The Impact of Ancient Utopian Thought on the Early Image of America." Journal of American Studies 27:1 (Apr. 1993) : 1-17.
- Kristeva, Julia. Tales of Love. New York: Columbia UP, 1987.
- Lefkowitz, Mary R. "The New Cults of the Goddess." The American Scholar 62:2 (Spring 1993) : 261-268.
- Love, Glen A. "Et in Arcadia Ego: Pastoral Theory Meets Ecocriticism." Western American Literature 27:3 (Fall 1992) : 195-207.
- Maclean, Ian. The Renaissance Notion of Woman. Cambridge: Cambridge UP, 1980.
- Marx, Leo. The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America. New York: Oxford U. Press, 1964.
- Menéndez Pelayo. Origenes de la novela. Madrid: Bailly-Balliere, 1905.
- Moi, Toril. The Kristeva Reader. New York: Columbia UP, 1986.
- Olivares, Julian, y Elizabeth S. Boyce. Ed. Tras el espejo la musa escribe: lírica femenina de los Siglos de Oro. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1993.

- Orenstein, Gloria F. "Reclaiming the Great Mother: A Feminist Journey to Madness and Back in Search of a Goddess Heritage." Symposium: A Quarterly Journal in Modern Foreign Literatures 36:1 (Spring 1982) : 45-70.
- Perry, Mary Elizabeth. Gender and Disorder in Early Modern Seville. Princeton: Princeton UP, 1990.
- Quint, David. Origin and Originality in Renaissance Literature: Versions of the Source. New Haven: Yale UP, 1983.
- Roberts, Lawrence D. Ed. Approaches to Nature in the Middle Ages. Binghamton: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1982.
- Rodway, Allan. "Generic Criticism." Ed. M. Bradbury and D. Palmer. Contemporary Criticism. London: Edward Arnold, 1907.
- Scholes, Robert. Structuralism in Literature. New Haven, Yale UP, 1974.
- Segal, Charles. Poetry and Myth in Ancient Pastoral: Essays on Theocritus and Virgil. Princeton UP, 1981.
- Showalter, Elaine. The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory. New York: Pantheon, 1985.
- Turner, James Grantham. Ed. Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
- Tylus, Jane C. Writing and Vulnerability in the Late Renaissance. Stanford: Stanford UP, 1993.
- Vendler, Helen Hennessy. On Extended Wings: Wallace Stevens' Longer Poems. Cambridge: Harvard UP, 1969.

Walker, Barbara. The Woman's Encyclopedia of Myths & Secrets. San Francisco: Harper (1983) : 732.

Wellek, René and Warren, Austin. Theory of Literature. 2nd ed. New York: Harcourt Brace, 1956.

# IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



**APPLIED IMAGE, Inc**  
1653 East Main Street  
Rochester, NY 14609 USA  
Phone: 716/482-0300  
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved