

LITERATURA PASTORIL DEL S.XVI: ACERCAMIENTO A SU LENGUA POETICA

Por José Javier Rodríguez Rodríguez

Introducción

Las palabras con que el Berganza cervantino rememora y enjuicia «lo que había oído contar de la vida de los pastores, a lo menos, de aquellos que la dama de mi amo leía en unos libros cuando yo iba a su casa, que todos trataban de pastores y pastoras»¹, deben circunscribirse al género de los llamados libros de pastores² y pueden aplicarse a otros tipos de manifestaciones literarias que comparten la misma poética: égloga (por otra parte, asimilada como componente en la estructura de los libros de pastores) y cierto teatro.

El atinado juicio del *Coloquio de los perros*³ se dirige al mundo de las «Amarilis, Filidas, Galateas y Dianas», los «Lisardos, Lauros, Jacintos» y «Riselos». probablemente, también Damón se vería afectado:

«Alma Venus gentil, que al tierno arquero
hijo puedes llamar, y el niño amado
madre puede llamarte, encadenado
al cuello alabastrino el brazo fiero,
yo, tu siervo Damón, pobre cabrero;
más no pudiendo dar de mi ganado,
a tus aras y altar santo y sagrado

¹ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Novelas ejemplares*, Barcelona, Círculo de lectores, 1967, II, p. 130.

² «De acuerdo con la terminología asegurada sobre todo por Menéndez Pelayo, este género de obras podría quedar bajo la denominación de «novela pastoril», pero creo más conveniente guardar el título que propongo porque no puede establecerse como principio una radical identificación entre «novela» y «libro de pastores», aunque sí existen determinadas afinidades...» (LOPEZ ESTRADA, Francisco, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*. Madrid, Gredos, 1974, pp. 20-21, en nota).

³ Recordemos las archicitadas palabras conclusivas que contienen la *summa* valorativa: «(...) por donde vine a entender lo que pienso que deben de creer todos: que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna...» (*Op. cit.*, p. 131). No creo que puedan emplearse propiamente como argumento para un juicio negativo de lo pastoril desde una posición de crítica literaria «realista». A mi modo de ver, se pone de manifiesto, simplemente, el presupuesto estético de la autonomía de este tipo de obras de arte en relación a los hechos de la serie histórica, así como la exigencia consecuente de leerlas como fundamentadas en ese principio. No otra cosa había expresado ya Gil Polo en la «Epístola a los lectores» de su *Diana Enamorada* (Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1973, p. 10): «Hallaréis aquí proseguidas y rematadas las historias que Jorge de Montemayor dexó por acabar y muchas añadidas. Y aunque son ficciones imaginadas, leyéndolas como tales, se puede sacar de ellas el fruto que tengo dicho: pues no se escribieron para que se les diese fe, sino para satisfacer a los gustos delicados y aprovechar a los que con exemplo de vidas ajenas quisieren assegurar la suya».

ofrezco el corazón deste cordero;
 en memoria del cual, benina diosa,
 por el Amor te pido, y juntamente
 pedirte quiero, Amor, por Venus tuya,
 que el pecho helado y frío de mi hermosa
 pastora enciendas todo en llama ardiente,
 tal que su curso enfrene y más no huya.»⁴

Ocurre, no obstante, que en la obra del divino Aldana encontramos a su vez otro pastor cuyo nombre podría muy bien ser Antón, Domingo, Pablo o Llorente: tal y como los compañeros de carne y hueso de Berganza se llamaban y en contraste con los cuales, aquellos otros de su ama le merecían poco crédito:

«(...) Que mala sarna os pegue en el cogote
 a entrambos; ¿no pasáis por el gollete?
 Mas cuál debe de andar hecho almodrote,
 asido allá y acá como corchete!
 Hey, el garzón sin barbas! ¿escocióte?
 Pardiobre, parecéis saltagilete!
 ¿Andáis por vuestra vida en troche y moche?
 Pues quedo, que más queda de una noche.»⁵

Podemos concluir, pues, que complicando la oposición «pastor literario-pastor real», la literatura del siglo XVI nos ofrece dos sistemas de expresión (dos tipos de personajes y dos mundos poéticos) que comparten y hacen ambiguos calificativos como «rústico», «bucólico» y «pastoril».

Intentando ser fieles al título que encabeza estas páginas, hemos optado por dar cuenta separadamente, en primer lugar, de las características estructurales de cada uno de estos dos modos expresivos, así como de su respectiva función en el seno de la serie literaria de su tiempo. En un segundo momento, abordaremos el problema de la convivencia de los Filenos y los Giles en las letras del Renacimiento.

1. *Lo rústico-rústico*

1.1 Probablemente, la sorpresa de los duques de Alba ante la irrupción de dos pastores en la sala de palacio en que se hallaban oyendo maitines una Navidad de fines del siglo XV, fuera bastante menor que la que nos causa a nosotros la noticia del suceso.⁶

Por las mismas fechas, en los atrios de las iglesias un buen número de pastores debía estar a punto de ir a adorar al Niño. La liturgia navideña in-

⁴ ALDANA, Francisco de, *Poemas castellanas completas*. Ed. de José Lara Garrido. Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1985, pp. 191-192.

⁵ *Op. cit.* p. 212. Citamos solamente una estrofa de un poema que ocupa las pp. 209-218.

⁶ «Egloga representada en la noche de la Natividad de nuestro Salvador, adonde se introduzen dos pastores, uno llamado Juan y otro Mateo. Y aquel que Juan se llamaba entró primero en la sala adonde el duque y duquesa estavan oyendo maytines...» (ENCINA, Juan del, *Obras completas*, ed. de Ana María Rambaldo. Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1983, IV, p.1).

corporó muy pronto tropos que fueron desarrollando apéndices lúdico-festivos, aprovechando para ello la presencia de los pastores en el Portal y el episodio testamentario de la Anunciación⁷.

Como parte de la amplificación, aparece pues un momento digresivo con creciente autonomía estético-significativa respecto al discurso del acto propiamente religioso. En relación con ello, la postposición de esta representación al término de la misa.

Aunque el citado desarrollo teatral a partir de la liturgia permanezca oscuro en el caso de los reinos occidentales de la Península, creemos indicios suficientes los testimonios de la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique y de la *Vita Christi*, de Fray Iñigo de Mendoza (así como, por omisión explícita, del *Retablo de la vida de Christo*, de Juan de Padilla), para postular la existencia de este tipo de manifestaciones⁸.

Supondrían, además, un antecedente convencionalizado del modo de expresión que encontramos en el *Mingo Revulgo*, en la misma *Vita Christi* y en ciertas composiciones líricas recogidas en los cancioneros (aunque, en este caso, el rusticismo de la expresión aparece, generalmente, mitigado)⁹.

1.2 La labor de Encima consistió, en un primer momento, en trasladar la representación navideña de la iglesia (intra o extramuros) a palacio. Lo cual significaba elevar una manifestación propia de la cultura religioso-popular al ámbito cortesano: a la cultura oficial.

De movimiento convergente dejan constancia los villancicos conservados en los cancioneros, así como a otro propósito y mediante otros procedimientos de estilización y construcción artística, las *Coplas de Mingo Revulgo*. Ambas manifestaciones preludiaban ya la irrupción de los pastores encinianos en el palacio ducal.

Lo que venimos definiendo como traslado del modo de expresión pastoril de una serie cultural¹⁰ religioso-popular a otra cortesano-oficial necesitaba una legitimización en el seno de la serie literaria. En Juan del Encina

⁷ LUCAS 2, 8-20.

⁸ Véase, para el estado actual del problema: LAZARO CARRETER, Fernando, *Teatro medieval*. Madrid, Castalia, Ores nuevos, 2.^a ed., 1965. SURTZ, *Teatro medieval castellano*. Madrid, Taurus, Temas de España, 1983. DIEZ BORQUE, J.M., coor., *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1984, I, pp. 80-111.

Más acordes con nuestra hipótesis: LOPEZ ESTRADA, *op. cit.*, pp. 161-165 (donde se encuentra citado el testimonio de Juan de Padilla). MANCHO, Rodrigo, «La teatralidad pastoril», en OLEZA SIMO, dir., *Teatros y prácticas escénicas, I: El quinientos valenciano*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 165-187.

⁹ Véase LOPEZ ESTRADA, *op. cit.*, pp.281-305. STERN, Ch., «The *Coplas de Mingo Revulgo* and the Early Spanish Drama», en *Hispanic Review*, 44, pp. 311-332.

No hemos tenido acceso a otro trabajo de la misma autora («The Genesis of the Spanish Pastoral: from Lyric to Drama», *Kentucky Romance Quarterly*, 25, pp. 413-434) de interés para los problemas que tratamos en estos párrafos. No obstante, en razón del artículo leído, parece mostrarse partidaria de una ascendencia lírica del teatro de Encina. El antecedente de la lírica y su expresión sayaguesa lo sitúa en el *Mingo Revulgo*. De otro lado, postula la existencia de una veta teatral, desde el mismo Encina y en autores posteriores, que hereda del citado poema satírico su planteamiento retórico.

¹⁰ Empleamos este concepto en una acepción amplia. Procedente de Tinianov, puede verse contextualizado y enriquecido con hallazgos de teóricos posteriores en SEGRE, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Editorial Crítica, Filología, 1985, pp. 143-172.

se reconoce la conciencia y la toma de postura en relación con este problema¹¹.

La traducción de las *Bucólicas* virgilianas en lengua pastoril se explica desde la doctrina retórica de los tres estilos¹². No obstante, *humilis stylus* no significa indignidad literaria, puesto que su práctica está respaldada por Virgilio, el Poeta por antonomasia en la tradición medieval y en el primer Renacimiento. Debemos añadir otra serie de estrategias retóricas empleadas por Encina para dar carta de naturaleza a su práctica literaria pastoril¹³. En consecuencia, la traducción enciniana cobra un valor argumentativo (funciona a modo de prueba *atejnos*¹⁴) en su discurso en favor de la dignificación de la literatura pastoril: su incorporación a la cultura oficial.

1.3 Hablar de cultura oficial supone abarcar en un término impreciso uno de los conjuntos de sistemas signícos que configuran los discursos sobre el mundo de una sociedad¹⁵. La apuesta enciniana debía integrarse en el sistema literario de su tiempo, marcado por la dominante cortés-caballeresca. Testimonio de esta dominante lo da su propia *Poética*¹⁶. El eco

¹¹ LOPEZ ESTRADA, *op. cit.*, pp. 206 y ss.: trata el problema, iniciando su estudio de la obra de Juan del Encina con la transcripción de los siguientes versos de aquel autor: «Piensas quizá, por ventura, / la escritura / de los cantos pastoriles, / aunque en palabras más viles / se figura, / que no requiere cordura?»

Directamente comprometido con el tema, el artículo de DIEZ BORQUE, J.M., «La obra de Juan del Encina: una poética de la modernidad de lo rústico pastoril», en *Los géneros dramáticos en el siglo XVI*, Madrid, Taurus, Historia crítica de la Literatura Hispánica, 1987, pp. 125-148.

¹² LAUSBERG, H., *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1976, gg. 1078-1082. BARTHES, R., *Investigaciones retóricas, I. La antigua retórica. Ayudamemoria*. Ediciones Buenos Aires, Serie Comunicaciones, 1982, pp. 28 y 29.

El primero nos ofrece una síntesis de la doctrina clásica. El segundo muestra el desarrollo medieval: el aumento de su valor en el conjunto de la institución retórica y la adopción del modelo de la «rota Vergili».

En relación con esta problemática, tenemos en cuenta a su vez la afirmación de Carmen BOBES: «(...) la revalorización de las lenguas vulgares [en el Renacimiento] supuso la pérdida de un grado en una escala lingüística: si antes los cultos se distinguían por el uso de una lengua de cultura extraña a éstos, el latín, al utilizar el romance para las manifestaciones literarias y científicas, convenía una lengua más tosca que caracterizase a los rústicos, y se habilitó el sayagués en aquellas convencionales escenas de escuderos-estudiantes y pastores». («El sayagués», en *Archivos leoneses*, 44 (1968), pp. 383-402).

En efecto, el acceso del romance al *sublimis stylus* aparece como una novedad relacionada con la madurez del humanismo, a la luz de afirmaciones como la que transcribimos del Marqués de Santillana, en su *Prohemio*: «Sublime se podría dezir por aquellos que las sus obras escriuieron en lengua griega e latyna, digo metrificando. Mediocre usaron aquellos que en vulgar escriuieron, asy como Guido Janunçello, boloñés, e Arnaldo Daniel, proençal. (...) Infimos son aquellos que syn ningund orden, regla nin cuento fazen estos romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran». (Ed. F. LOPEZ ESTRADA, Madrid, Taurus, Temas de España, 1984, p. 56).

¹³ DIEZ BORQUE ofrece un repaso de las mismas: justificación por la vida y la realidad; Dios como garantía suprema de la vida pastoril; Cristo-pastor; ofrecimiento de su obra a los Duques y a los monarcas; denuncia de la crisis de la poética cancioneril; propuesta de convivencia de ambas poéticas sin exclusivismos. (*Op. cit.*, *passim*).

¹⁴ BARTHES, *op. cit.*, pp. 45 y ss: «(Pruebas fuera-de-la-tejné) ¿Cuáles son? Son fragmentos de realidad que pasan directamente a la *dispositio*; por un simple hacerlos resaltar, no por transformación...»

¹⁵ SEGRE, *op. cit.*, *loc. cit.*

¹⁶ «Esta tradición procedía de la poesía provenzal y fue un sustrato común a la lírica europea; en Castilla, durante el siglo XV, había proseguido con una producción muy abundante, conservada en los Cancioneros. Esta tradición también poseía ya una Poética en lengua castellana, como lo demuestra el *Proemio* ya comentado de Santillana. El *Arte* de Encina está en

que en sus mismas églogas¹⁷ recibe esa serie literaria insiste en aquella primacía, pero —como ha visto Díez Borque— la incorporación de un nuevo modo de expresión poética es un hecho y manifiesta una crisis latente que va a convertirse en polémica intelectual durante el Renacimiento¹⁸.

1.4 Los pastores de la escuela salmantina se expresan «en lenguaje y estilo pastoril»¹⁹. Según aclaran los estudiosos de esta problemática, la tradición historiográfica, no los propios creadores, denominaron «sayagués» al citado uso lingüístico²⁰.

Una interpretación ingenua de estas noticias llevó a algunos críticos a pensar en una identificación de la lengua de las églogas encinianas con el dialecto de Sayago. No obstante, desde que Menéndez y Pelayo formulara la sospecha²¹, investigaciones de carácter lingüístico descartaron aquella asimilación y atribuyeron la base dialectal de esa lengua poética al leonés del campo de Salamanca²². Parece ser que la denominación de «sayagués» es una herencia que se arrastra desde el siglo XVI, en que proverbialmente se oponían lo relativo a la aludida comarca zamorana y lo toledano, como símbolos respectivos de atraso y desarrollo cultural y lingüístico²³.

la misma línea...» (LOPEZ ESTRADA, F., *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus, Temas de España, 1984, p. 72).

¹⁷ Véanse las piezas tituladas: *Egloga representada en requēsta de unos amores...* y *Egloga representada por las mismas personas...* (Ed. cit., pp. 60-90). Sea cual sea la interpretación que demos a su significado ideológico (DÍEZ BORQUE, *op. cit.*, 137 y ss.), la presencia de la poética tolosana y su correspondiente retórica, es innegable.

¹⁸ *Op. cit.*, *passim*.

La manifestación más difundida en la historiografía literaria es el enfrentamiento entre los líricos tradicionalistas y los italianizantes. (Vid. PRIETO, Antonio, *La poesía española del siglo XVI, I. Andáis tras mis escritos*. Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1984, 283 pp.).

No obstante, este proceso se observa también en otros géneros literarios, como el de la prosa de entretenimiento: frente a los libros de caballerías y la novela sentimental, se alza el libro de pastores. (Vid. (Variedades de la ficción novelesca), en RICO, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Editorial Crítica, 1980, II (Al cuidado de LOPEZ ESTRADA, F.) Renacimiento, pp. 271-339).

¹⁹ «Comedia hecha por Lucas Fernández en lenguaje y estilo pastoril...» en FERNANDEZ, L., *Farsas y églogas*, ed. de M.J. Canellada, Madrid, Clásicos Castalia, 1981, p. 81.

²⁰ Los estudios en que baso las noticias que ofrezco sobre el sayagués son, fundamentalmente, los siguientes: LAZARO CARRETER, F., *op. cit. WEBER de KURLAT, Frida*, «El dialecto sayagués y los críticos», en *Filología*, I, pp. 43-50. BOBES, C., *op. cit. CANALLEDA, M.J.*, *op. cit.*

²¹ «(...) ha sido calificado por algunos de «sayagués» entendiendo por tal el [dialecto] de la pequeña comarca de Sayago, en la provincia de Zamora; pero aunque carezco de datos para afirmar ni negar nada... me parece algo circunscrita esa denominación...» (*Antología de poetas líricos castellanos*, tomo VII. p. LXXVI). Cito por WEBER, *op. cit.*, p. 46, en nota.

²² MENENDEZ PIDAL, R., «El dialecto leonés», *Revista de Archivos. Bibliotecas y Museos*, X (1906, 1^{er} semestre). ALONSO, Dámaso, ed., *Tragicomedia de don Duardos, de Gil Vicente*. Madrid, C.S.I.C., 1942. Frente a su maestro, ALONSO opta por atribuir la base dialectal del habla rústica a la generalidad del leonés, sin concretar en el campo de Salamanca. (Trabajamos con noticias indirectas, proporcionadas por la bibliografía citada, especialmente por WEBER).

²³ WEBER cita en su apoyo: CORREAS, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales...*, Madrid, 1924, p. 643: «Sayagués: (...) Apodo de grosero y toscos, porque los de Sayago lo son mucho.» CERVANTES, M., *Quijote*, II, XIX: «Sí, que, válgame Dios! no hay para qué obligar al sayagués a que hable como el toledano».

Obviamente, los lectores de estas obras en el siglo XVI notaban la rusticidad, la lejanía en que los personajes representados se encontraban de la lengua y de la vida y costumbres «toledanas».

Se trata de un efecto de contraste entre dos niveles socio-culturales que no solamente viene proporcionado por el aprovechamiento de un fondo dialectal, sino por el «recargamiento»²⁴ de la sintomatología rústica del mismo mediante otra serie de artificios en la composición de una lengua poética: «latinismos arrusticados, creaciones hipocorísticas, deformaciones exigidas por el metro y la rima y formas vulgares de tipo general que son comunes a la mayor parte de las lenguas, ultracorrecciones, barbarismos, etc.»²⁵.

La finalidad de este modo de expresión sayagués ha sido tradicionalmente relacionada con una caracterización de los personajes de intención cómica. Desarrollando las afirmaciones de Lázaro Carreter²⁶, Bobes contextúa este propósito en el aprecio creciente que el medio culto del Renacimiento otorga al refinamiento de las costumbres, la cultura y el uso lingüístico. La revalorización de las lenguas vulgares, con la que desaparece la distinción sociolingüística latín/romance en el seno de la literatura, obliga a reestratificar la lengua vulgar para mantener la diferenciación social²⁷. En conclusión, frente al pastor medieval, «simple personaje típico, el renacentista sirve de contrapunto a una sociedad refinada y culta, que se ríe de su ingenuidad e ignorancia»²⁸.

No obstante, de acuerdo con Díez Borque, la quiebra de la poética cortés en la obra de Encina manifiesta una crisis no sólo en el ámbito literario, sino también en el ideológico. Advertimos la exigencia implícita en estos textos de remover una serie de concepciones nobiliario-cortesés en adaptación a los nuevos tiempos²⁹.

1.5 El tratamiento de la problemática del sayagués la hemos referido al *corpus* textual conformado por las creaciones de la escuela salmantina³⁰. Hemos procedido así porque tal conjunto adquiere el carácter de canon genérico: aquellas composiciones en que se contienen los rasgos especificadores de la serie literaria rústica y por que se guían quienes continúan la tradición a lo largo de los siglos XVI y XVII.

²⁴ Aunque quizá no sea un término con la apariencia técnica que hoy parece requerirse en los estudios sobre el lenguaje, la expresión de MENENDEZ PIDAL (citado por WEBER), *op. cit.*, p. 45, en nota) encierra en sí lo fundamental del discurso general hoy en la crítica a propósito del sayagués.

²⁵ BOBES, C., *op. cit.*, p. 392.

²⁶ *Op. cit.*

²⁷ *Vid. nota n.º 12.*

²⁸ Postura contraria la hallamos en HERMENEGILDO, A., «La dimensión social del teatro primitivo español», en *Prohemio*, 2 (1971), pp. 25-50. Explora nuestro primer teatro desde la perspectiva histórica elaborada por A. CASTRO y concluye la presencia de un componente de denuncia en el enfrentamiento pastores vs. caballeros, mediante la argumentación ideológica vertebrada por el tema de la limpieza de sangre.

²⁹ En este sentido interpreta la aparición del tema del «amor igualador» DIEZ BORQUE (*op. cit.*, *especialim* pp. 137 y ss.): adelantado del platonismo, con claras connotaciones ideológicas.

³⁰ BOBES, C., *op. cit.*, pp. 384-385, en nota, facilita una lista del *corpus*.

No obstante, debemos reconocer la existencia de diferentes conformaciones expresivas bajo el nombre común de sayagués.

Las obras que citamos como antecedentes (*Mingo Revulgo*, *Vita Christi*, lírica de cancionero con motivos pastoriles) se apartan fundamentalmente de la obra de Encina y Fernández y su habla por la ausencia de una base dialectal leonesa. La connotación rústica se consigue aquí mediante la adopción de formas vulgares con base castellana y la reiteración de léxico relacionado con los campos semánticos propios de la vida y trabajo pastoriles³¹.

Coetáneamente a los salmantinos y con posterioridad a ellos, se aprecia una gradación en la distancia que los distintos autores mantienen respecto a su convención lingüística. En parte explicable por la existencia de diferentes intenciones estético-comunicativas dentro del ámbito rústico-literario³², en parte por la habitual dialéctica imitación/innovación que se plantea dentro de todo género. Fundamentalmente por el carácter de la convención lingüística pastoril: se trata de un procedimiento literario de imitación realista de la lengua de los pastores, donde tiene más valor lo sintomático que lo sistemático. Si ambos polos se equilibran en Juan del Encina y Lucas Fernández es porque nos hallamos ante unas obras que carecen de un modelo establecido (canon) que permita, por referencia a él, la descodificación de esa intención connotativa. Los autores posteriores a ellos pueden relajar la coherencia constructiva del procedimiento, pues sirve la ostensión de unos rasgos aislados que aludan a las obras referenciales. Tanto en lo que concierne a la base dialectal utilizada (leonés y otros dialectos peninsulares, generalmente castellano), como a los demás elementos que sirven para confeccionar esta lengua poética, la clave explicativa de los acercamientos y alejamientos respecto de la lengua de Fernández y Encina es la tensión en el seno de un género literario entre el canon y las obras inspiradas en él: lo que en las obras que pertenecen al primero son procedimientos innovadores y, por lo tanto, su acabado debe ser perfecto si se quiere producir un determinado efecto estético con éxito, en las obras que les suceden queda convertido ya en procedimiento conocido y basta la alusión ostensiva al mismo para, en conjunción con la competencia literaria del lector, obtener aquel preciso efecto por referencia a los modelos canónicos. La progresiva estilización y «clicheización» de los recursos constructivos propios de una serie genérica se observa con claridad en un conjunto de obras como el que estudiamos. (Contrástese, por ejemplo, la lengua de Encina con la de Avendaño)³³.

1.6 La observación y contraste de la convención lingüística empleada en obras postcanónicas con el habla utilizada en las producciones salmantinas,

³¹ *Ibidem*, p. 393.

³² STERN, Ch. *op. cit.*, p. 327, en nota, ofrece una lista de obras que, a su juicio, heredan el propósito y plan retórico antes del *Mingo Revulgo* que de la lírica cortesana, como los salmantinos. *Vid.* nota n.º 9.

³³ Este fenómeno de nuestra historia literaria ilustra un concepto general de poética histórica ya formulado por los formalistas rusos. Como ejemplo, valga ALONSO, A., «Trueques de sibilantes en antiguo español», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1948, I, p. 4: «En la *Comedia Florisea*, 1551, de Francisco Avendaño... cambia muchas veces eses en "x", especialmente en final: escapax, sex "sois", mentix, vax,...». (Se ve el procedimiento arbitrario de representación: en cada palabra basta con un trueque). (Citado por WEBER, *op. cit.*, p. 48, en nota).

puede ser un primer paso en la resolución de los problemas teóricos e históricos que venimos planteando.

En lo referido a la lengua de Encina y Fernández, el trabajo de descripción lingüística está prácticamente concluido³⁴.

1.7 Este modo de expresión supone, como venimos recordando, una connotación rústica de intención cómica. Se trata de resaltar la distancia de los personajes respecto a los valores caballeresco-cortesanos. Sin embargo, no solamente es la lengua la encargada de la consecución de tal efecto. Los motivos que aparecen y que articulan estas piezas dramáticas están destinados a ilustrar a su vez esa distancia. En escena no ocurre otra cosa que la ostensión de valores rústicos (contravalores, desde la óptica del público cortesano): «el hambre sempiterna, la afición al vino, la irresistible atracción por el sueño, la pereza incurable, la ignorancia supina, la credulidad y la superstición, la cobardía ancestral, su incapacidad para entender los refinados misterios del amor, su sentido casi pornográfico de la relación con la mujer, la presunción depositada en habilidades pueblerinas, la ostentación de genealogías grotescas...»³⁵.

Con un valor estructurante de orden superior se reitera en este teatro el motivo de la «recuesta de amores»³⁶. En el enfrentamiento entre el pastor y el caballero es normalmente el primero quien corre con la peor suerte³⁷. No obstante, desde el punto de vista de la poética histórica ello tiene una relevancia doble: de un lado, el caballero porta el uso literario tradicional cortesano en el escenario rústico; de otro, conforme avanza el siglo, el caballero y su retórica son substituidos por el pastor idealizado y una nueva preceptiva poética. Las lecciones de lengua que los caballeros dan a los rústicos en las salas palaciegas del primer tercio de siglo, entre la risa y el desprecio, iban a ser las últimas. Estaba próxima su migración a la Arcadia.

2. *Lo rústico idealizado*

Tanto en cuanto a estructura teatral, como en lo referido a lengua y estilo, la generalidad de la crítica ha observado la evolución cualitativa que suponen las últimas producciones de Encina en relación con el resto de su obra dramática³⁸. Los cortesanos han desaparecido con el grueso de su retórica y han sido substituidos por unos pastores sobre toledanos, florentinos.

³⁴ Vid. bibliografía de la nota n.º 20. En la línea del contraste de idiolectos literarios, aunque dentro de la escuela salmantina, CANELLADA, *op. cit.*

³⁵ OLEZA SIMO, J., «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (I): El universo de la égloga», en *op. cit.*, p. 192.

³⁶ CRAWFORD, J. P. W., *The Spanish Pastoral Drama*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1915, pp. 25 y ss.

³⁷ MANCHO, *op. cit.*, pp. 176 y ss.

³⁸ Nos referimos a la *Egloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* y a la de *Plácida y Vitoriano* (ed. cit., pp. 156-274). OLEZA SIMO, J., «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca», en *op. cit.*, pp. 9-42, afirma (p. 19): «Con la *Egloga de tres pastores* (Fileno, Zambargo y Cardonio) Encina escribe la primera tragedia profana del teatro español, pero con *Plácida y Vitoriano* escribe indudablemente la primera comedia...».

No obstante, no cupo en suerte a Fileno el convertirse en modelo de este nuevo tipo de pastores. Hubo que esperar a la aparición de Tirreno y Alcino, Salicio y Nemoroso, para contemplar encarnada la perfección de una nueva serie de procedimientos literarios en el grado y en el momento oportunos para instaurarse como canon.

2.1 Imbuido del presupuesto imitatorio³⁹ de la práctica literaria del renacimiento humanista, Garcilaso recorre en la composición de sus églogas un camino que denuncia la tradición en que bebe este nuevo tipo de pastoril: Sannazaro, Virgilio, Teócrito. Junto a esta armazón troncal, otros poetas clásicos y modernos: de importancia mayor son los latinos Horacio y Ovidio⁴⁰.

Nos hallamos ante el espíritu humanista que sugiere al poeta la familiaridad con los clásicos, así como su aprovechamiento imitatorio para la creación literaria como único método accesible a todo aquel no dotado de facultades geniales.

Pero, sobre este tratamiento activo de la tradición en la poesía humanística, la pastoril renacentista incorpora desde Sannazaro otra característica central de su poética que la convierte en emblemática respecto a su época literaria: la concepción de cada nueva obra pastoril como un tejido de recurrencias de motivos, formas y palabras que pueden hallarse ya en otros textos grecolatinos y románicos dignos de ser imitados y, por lo tanto, recordados. Si la reiteración de ciertos lugares de los autores bucólicos precedentes resulta, supuesta la concepción teórica explicada, omnipresente, no debemos pensar que ello exima de imitar y citar (en los distintos grados que cabe hacerlo) textos y escritores ajenos a la materia pastoril.

Tal rasgo de la poética pastoril es no sólo verificable mediante estudios de fuentes⁴¹, sino que se trata de una ostensiva marca de género: indicación deliberada de lengua artística autónoma de la ordinaria y prueba seleccionadora de público⁴².

2.2 La confluencia en un mismo portador de la innovación petrarquesca y de la pastoril de nuevo cuño, oscurece en el estudio de la literatura española la aportación específica que esta supone.

³⁹ LAZARO CARRETER, F., «Imitación y originalidad en la poética renacentista», en RICO, *op. cit.*, pp. 91-97.

⁴⁰ Para el caso concreto de Garcilaso, véase LAPESA, R., *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Revista de Occidente, 1948.

Una visión general de la tradición pastoril desde la Antigüedad y de su aprovechamiento humanista, en LOPEZ ESTRADA, F., *op. cit.*, *passim*; *speciatim* pp. 57-151.

⁴¹ Esta labor de verificación porta, de hecho, una connotación loatoria para los estudiosos del Renacimiento que la cumplieron largamente. Véase GALLEGU MORELL, A., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Gredos, Madrid, 1972.

Recordemos las palabras del Brocense: «Y si me preguntan por qué entre tantos millares de poetas, como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos de este nombre, digo, que no hay otra razón, sino porque les faltan las ciencias, lenguas, y doctrina para saber imitar...» (Cito el prólogo del comentario del salmantino por ARANCON, A.M., *Antología de humanistas españoles*, Madrid, Editora Nacional, 1980, pp. 513-514).

⁴² FERNANDEZ-CAÑADAS de GREENWOOD, Pilar, *Pastoral Poetics*, Cornell University, 1981. P. 10: «Pastoral romances are based on a complex intertextual recuperation of already know characters, plots, themes, and even specific language». P. 236: «(...) the self-reflecting character of pastoral language derived from the convention of textual recuperation...».

El siglo y medio que separa a Petrarca de Sannazaro parece, no obstante, demasiado tiempo como para que no pueda apreciarse ninguna diferencia relevante entre el *Canzoniere* y *L'Arcadia*. De hecho, esta surge en un contexto de intentos de revitalización poética que, sin negar a Petrarca, permita seguir viviendo a la literatura italiana.

Si la reforma petrarquista estaba suponiendo en la literatura española la incorporación de la lírica moderna, enfrentándose al artificio conceptista del arte real, el descubrimiento de Sannazaro en los primeros 30 abre un nuevo frente de innovación poética.

2.3 En opinión de Rafael Lapesa⁴³, Garcilaso enriquece en ese momento su expresión literaria mediante el dominio de dos recursos, el epíteto y la plasticidad, en consonancia directa con la incorporación de un substrato filosófico neoplatónico y naturista⁴⁴.

El culto a la naturaleza, el amor como gozne clave de la gran cadena del ser y la proximidad de la poesía a ambos términos, sugiere la recuperación del escenario bucólico virgiliano con sus pastores nostálgicos, pero cercanos como nadie, de la Edad de Oro.

La sensualidad, expresión de atención y amor por las maravillas del medio natural; el epíteto, sanción y recuerdo constante de la pertenencia de cada objeto nombrado al mundo de las ideas platónico (o a aquel más próximo de los imaginables), donde las cosas y los seres son esencialmente y en plenitud. Dos medios que transportan, en definitiva, esa subyacente cosmovisión platonizante a la expresión poética y transforman de esa manera el sistema petrarquista.

La capacidad sugeridora de esta visión de la vida y de la realidad y la apoyatura en toda una tradicción amorosa con las mismas raíces, de un lado; la formación compacta de esta poesía y su carácter fuertemente marcado de expresión literaria autónoma, desligada de la común, consecuencias de su poética de la recurrencia, de otro, debieron actuar a favor de la institución de la literatura rústico-idealizada como un código amoroso alternativo y más pretencioso que el petrarquista⁴⁵.

Con variantes que lo alejaban del «imposible poético» herreriano⁴⁶, apoyado en el antecedente ariostesco, Ercilla incorpora el código pastoril en los

⁴³ *Op. cit.*, pp. 95-99.

⁴⁴ Para la historia y la trascendencia de esta corriente de pensamiento en el Renacimiento, véase GARIN, Eugenio, *La revolución cultural del Renacimiento*, Crítica, 1981, *spectatim*: «Imágenes y símbolos en Marsilio Ficino», pp. 135-159; «Giovanni Pico della Mirandola», pp. 159-196; «Magia y astrología en la cultura del Renacimiento», pp. 197-216.

⁴⁵ FERNANDEZ-CAÑADAS de GREENWOOD, p., *op. cit.*

⁴⁶ Con esas palabras resume LOPEZ ESTRADA (*op. cit.*, pp. 456-464) la concepción poética de la pastoral que Herrera expone en sus *Anotaciones*. Resultan emblemáticas las afirmaciones siguientes: «La materia desta poesía es las cosas y obras de los pastores, mayormente sus amores; pero simples y sin daño, no funestos con rabia de celos, no manchados con adulterios; competencias de rivales, pero sin muerte y sangre. Los dones, que dan a sus amadas, tienen más estimación por la voluntad, que por el precio; porque envían mançadas doradas, o palomas cogidas del nido. Las costumbres representan el siglo dorado...». (*Obras de Garcilaso de la Vega, con anotaciones de Fernando de Herrera*, ed. de A. Gallego Morell, Madrid, 1973, p. 507 [por 407]).

episodios amorosos de su *Araucana*⁴⁷. Ella da testimonio de las adhesiones que lo rústico-idealizado fue capaz de suscitar, a partir de las razones que vamos esbozando y de su asentamiento en la encrucijada entre lo lírico, lo narrativo y lo dramático.

2.4 A lo largo del siglo XVI y trascendiéndolo, la convención pastoril idealizada fue enfrentándose en la literatura española a la dominante tradicional cortés-caballeresca, minada ya por lo rústico-rústico o lo petrarquista, según los géneros.

Eglogas, piezas de teatro, romances y, sobre todo, libros de pastores, conforman la herencia del hallazgo garcilasiano.

2.5. En un repaso algo más detenido de la lengua poética de esta literatura, no podemos perder de vista las que son sus convenciones fundamentales: despreocupación respecto a la imitación de la realidad (afirmación de una literatura ficcional)⁴⁸ y particular insistencia y ostensión de los mecanismos simples y complejos de la intertextualidad consciente (panegírico de la literatura)⁴⁹.

Los motivos que constituyen el tejido de estas obras se repiten una y otra vez, sean de mayor o menor importancia en la estructuración de cada una de ellas.

Disposición frecuente es la organizada en torno a una «cuestión de amor»⁵⁰. La recurrencia de este motivo en la pastoril idealizada denuncia el asentamiento de la misma sobre una tradición y en un contexto literarios radicalmente diferentes de aquellos en que cobra sentido la pastoril rústica. La «recuesta de amores» contiene en su seno presencias de la poética cancioneril y la ideología aparejada con ella; los «casi d'amore» se convirtieron en un molde expresivo adecuado para las discusiones platonizantes sobre el amor⁵¹.

Los parlamentos en torno a las transformaciones que supone el amor en el interior de la persona, trasladándola a los terrenos de la enfermedad, la locura, la impotencia y la renuncia a la libertad⁵²; los discursos demostrativos en loa o vituperio de Cupido; la exposición y discusión en torno a los *remedia amoris*; la desincronización de los amantes, los celos y el extremo abatimiento que genera el deseo del suicidio; la presencia de la magia; la defensa de la dignidad de la mujer; la incorporación de cierta mitología gre-

⁴⁷ Se trata de los episodios amorosos de Lautaro y Guacolda, Tegualda y Crepino, Glaura y Carilán, Lauca y su esposo. La disyuntiva entre el ideal herrero y la práctica ariostesca —de signo opuesto sistemáticamente— se resuelve, según los casos, con diferentes compromisos.

⁴⁸ FERNANDEZ-CAÑADAS de GREENWOOD, P., *op. cit.*, p. 11: «To violate the principles of naturalistic art and to place on another level of reality is the core of pastoral art...».

⁴⁹ *Ibidem*, III: «Pastoral and the Promotion of Literary Art».

⁵⁰ Vid. CRAWFORD, *op. cit.*, p. 96. El mismo Garcilaso se vale de este motivo para estructurar su *Egloga I*, como ya pusiera de manifiesto LAPESA, R., *op. cit.*.

⁵¹ LOPEZ ESTRADA, F., *op. cit.*, pp. 400-423. A su vez, véase nota n.º 44.

⁵² Dejemos hablar a la Alcida de Gil Polo: «Tu mal sé bien que es amar, según de tu canción entendí, en la cual enfermedad yo tengo grande experiencia. He sido muchos años captiva, y agora me veo libre; anduve ciega y agora atino el camino de la verdad; pasé en el mar de amor peligrosas agonías y tormentas, y agora estoy gozando del seguro y sosegado puerto...» (ed. cit., p. 21).

colatina; los concursos poéticos y la oposición entre el arte y la naturaleza en beneficio de la segunda, constituyen, junto con la ostensión de la cortesía de los pastores (develación del procedimiento⁵³), una lista incompleta, pero sintomática, de los contenidos inmediatos de estas expresiones pastoriles.

Subyaciendo a esta serie de motivos, tres temas mayores relacionados por el pensamiento neoplatónico que orienta a estos cuidadores de rebaños: Amor, Poesía, Naturaleza. Perfectamente armónica en la Arcadia, la relación entre ellos queda, sin embargo, turbada por la acción del tiempo y la fortuna, marcas inequívocas del mundo de las sombras.

A pesar de la propagación de la materia pastoril por los cauces diversos de lo lírico, lo narrativo y lo dramático, es posible —y con ello pasamos a otro nivel de análisis— aislar algunas constantes estructurales, dispositivas que, en clara relación con las características de sus contenidos culturales⁵⁴, comparten lo pastoril de Montemayor, Garcilaso, el romancero lopesco y ciertas piezas representadas⁵⁵, señalando a su vez la peculiar tensión de esta expresión poética en relación con unas formas genéricas hacia las que tiende, pero de las que se distancia.

Hablábamos de asentamiento de este modo expresivo en la encrucijada de que parten los caminos de los géneros tradicionales. Las dos características que a continuación tratamos lo confirman. En primer lugar, la materia pastoril viene expresada siempre en una suerte de narratividad lírica. Si es verdad que encontramos párrafos discursivos, el predominio de los relatos de las penas de amor no merece el esfuerzo del recuento. Como si hubieran descubierto el agotamiento de la reflexión y especulación en torno al motor del mundo neoplatónico y la dificultad de la definición en los terrenos que afectan a la interioridad humana⁵⁶, los pastores postulan la narración como medio de conocimiento. El caso amoroso de uno sólo puede encontrar remedio, o a lo menos consuelo, en el contraste con lo sucedido a otros. Y lo sucedido pasa, en su expresión, por lo relatado⁵⁷. Pero, insistimos, la narración es siempre del yo sobre el yo. Cada personaje se narra a sí mismo.

⁵³ *Ibidem*, p. 77: «La delicada voz y gentil gracia de la hermosa Diana hazía muy clara ventaja a las habilidades de su tiempo; pero más espanto daba ver las agudezas con que maticaba sus cantares, porque eran tales, que parecían salidas de la avisada corte...».

⁵⁴ Adoptamos el término de ECO, Umberto, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1985, pp. 102 y ss.

⁵⁵ Tal conjunto de obras dramáticas lo facilita CRAWFORD, J.P.W., *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1937, pp. 57-80. En el *corpus* de mi tesis doctoral añado algunos otros títulos (*La comedia pastoril española del siglo XVI*, en curso de publicación por la Universidad Complutense de Madrid).

⁵⁶ LAUSBERG, H., *op. cit.*, recoge la doctrina clásica sobre el *status finitionis* en el *genus demonstrativum*: §§. 250-251. P. 222: «Si, por el contrario, el objeto del elogio es un individuo (real o personal: una persona, un paisaje determinado, una determinada obra de arte, etc.); v. §. 245), entonces la definición resulta lógicamente imposible, pues la nota constitutiva del individuo único e irreplicable rebasa toda posibilidad de ser conocida o expresada por el hombre». Y añade en nota: «Es, pues, indefinible (y sólo describable) el objeto más abstracto (el ser) y el objeto más concreto (el individuo)».

⁵⁷ Preludia cada relato una protesta de pudor, que nos adelanta la reiteración del asunto: «(...) conténtate con saber mi nombre, y no te cures de saber mi pena, pues no aprovechará para más de lastimarte, viendo mi tierna juventud en tanta fatiga...» (GIL POLO, *ed. cit.*, p. 21).

En segundo lugar, esta sucesión de relatos requiere otro molde estructurante: el diálogo. De acuerdo con la revalorización de esa forma literaria en el Renacimiento, paralela a un nuevo aprecio por la conversación como cauce de expresión y muestra de la refinada cultura de una civilización⁵⁸, de un lado; en consonancia con la denuncia platónica de la oratoria discursiva, de otro, el diálogo pastoral supone el traslado del coloquio cortesano al paisaje idílico que es, a su vez, su paisaje filosófico. Posiblemente fuera el diálogo renacentista una de las formas literarias que, dentro de la serie poética, dispusieran las condiciones de posibilidad del surgimiento del libro de pastores^{58 bis}.

Fuera de este o de otro modo, la disposición formal requerida por la materia pastoril puede representarse como un conjunto de tres círculos concéntricos. Del exterior al interior: diálogo, narración, lírica.

En el plano elocutivo, esta pastoril de nuevo cuño supone el abandono del sayagués en la tradición española, de la misma manera que en Italia pueden oponerse los modos expresivos de los Rozzi y de los ferrareses⁵⁹.

Ya Herrera vio la oposición entre ambos sistemas expresivos. Refiriéndose a la tradición que corresponde a las églogas de Garcilaso, escribió:

«La dición es simple, elegante. Los sentimientos, afetuosos y suaves. las palabras saben al campo y a la rustiqueza de l'aldea...»⁶⁰.

Evitando todo equívoco (y denunciando la presencia latente de lo rústico-rústico en la recepción de lo idealizado), añade unas precisas observaciones:

«(...) pero no sin gracia [las palabras], ni con profunda ignorancia y vege; porque se tiempla su rusticidad con la pureza de las voces propias al estilo. Tales, Virgilio y Garcilaso. Y al contrario Batista Mantuano y Juan de la Enzina, infacetisimos escritores de églogas»⁶¹.

Más acá de una explicación ideológica, fundada en la asimilación cortesanos-pastores, el problema tiene unos cauces de discusión poéticos.

La imitación de la naturaleza que Aristóteles propone para la obra de arte⁶², es aceptada como finalidad por creadores y tratadistas del Renacimiento. Ahora bien, tal mimesis no es directa, sino que se efectúa mediante la imitación de los autores que, a su vez, imitaron perfectamente a la naturaleza.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 90: «(...) Después que de mi cruel esposo fui sin razón desamparada, no me acuerdo pastores, haber recibido contento que de gran parte iguale con el que tuve de veros. Tanto que, aunque el contino dolor me obliga a hazer perpetuo llanto, lo dexaré por agora un rato, para gozar de vuestra apazible y discreta conversación». Tales palabras comparten el clima espiritual del *Cortesano* de Castiglioni.

^{58 bis} Vid. LOPEZ ESTRADA, Fco., «El diálogo pastoril en los Siglos de Oro», *Anales de Literatura Española*, 6 (1988), pp. 335-356.

⁵⁹ Véase PIERI, Marzia, *La scena boschereccta nel Rinascimento italiano*, Padova: Liviana, 1983, 269 pp.

⁶⁰ *Ed. cit. loc. cit.*

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² LAUSBERG, *op. cit.*, & 1159. (ARISTOTELES, *Poética*, 1.447a), en ARISTOTELES, HORACIO, BOILEAU, *Poéticas*, ed. de A. González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1982.

Los nuevos bucólicos no miran a los pastores coetáneos para reproducirlos en sus églogas: se fijan en el modo de los pastores virgilianos⁶³.

No obstante, esta justificación en clave poética no exige de una interpretación ideológica del fenómeno, junto a la presencia de lo rústico-rústico y en convivencia con ello, que postergamos hasta haber ofrecido una visión de conjunto⁶⁴.

Los mecanismos elocutivos que Cervantes adopta de los libros de pastores en la escritura del *Quijote*, tienden a producir, según Hatzfeld, «dignidad estática» y «una prosa de arte»⁶⁵.

El empleo de un cierto léxico típico, cercado por los campos semánticos recurrentes y los esquemas conceptuales de fondo, pero además repetido con finalidad sintomática en función de la poética de la recurrencia, se corresponde con el uso de nombres propios característicos desde su formación morfo-fonológica y elevados a la categoría de arquetipos en muchas ocasiones, así como con la presencia de substantivos categoriales⁶⁶.

Junto a estos recursos, Fernández-Cañadas de Greenwood agrupa una serie de procedimientos retóricos en dos polos que mantienen entre sí una tensión a modo de sístole-diástole: «intensificación» y «simplificación»⁶⁷.

En el primer movimiento incluye el epíteto, la hipérbole, la metáfora y la sinécdoque, la elipse, la perífrasis, el hipérbaton y la redundancia, donde habría que añadir la omnipresencia del paralelismo sintáctico y semántico.

Al segundo polo tienden la alternancia de prosa y verso⁶⁸, la ironía, las palabras y expresiones populares. Más que de simplificación, estimamos que en estos casos se trata de procedimientos orientados hacia la *suavitas*, como *virtus* retórica. El caso más complejo es el de la ironía (donde se incluyen los momentos de denuncia del artificio), con su inherente doble efecto: de un lado, se relaja, por relativización, la tensión que procura el tratamien-

⁶³ LOPEZ ESTRADA, F., *op. cit.*, *speciatim* 57-151. FERNANDEZ-CAÑADAS de GREENWOOD, P., *op. cit.*, *passim*. Esta ambigüedad inherente al concepto classicista de la mimesis literaria y sus términos concretos en el caso de la bucólica, se dejan advertir con facilidad en los quiebros del breve discurso que Ignacio Luzán destina a este género poético. Comienza un párrafo observando: «Eran las églogas, y deben ser, una imitación de las canciones de los pastores, aunque ahora parece que las églogas de los modernos poetas no son más que una imitación de las que escribieron Virgilio y otros.» Sin embargo, lo que aquí se denuncia y censura como práctica desviada (en tanto que desplaza a la naturaleza en beneficio de los autores como objeto de imitación) se recomienda a vuelta de hoja como modo de operar: «No me parece que son necesarias más reglas que estas, supuesto lo que ya queda dicho en general por toda esta obra, para quien quisiere ejercitarse en la composición de versos bucólicos; a lo que añado que lea los buenos autores y procure seguir, pero no servilmente, las huellas de los que escribieron con acierto en esta especie de poesía, como son el griego Teócrito, Virgilio, Calpurnio en alguna de sus églogas, Garcilaso, Francisco de Saa de Miranda, Diego Bernardes, ambos portugueses, y otros.» (Ambas citas de *La Poética*, ed. de Russell P. SEBOLD, Barcelona, Labor, 1977, pp. 549-550).

⁶⁴ Para las relaciones entre poética e ideología, SEGRE, Cesare, *op. cit.*, pp. 83 y 212-338. Retórica e ideología: ECO, U., *op. cit.*, pp. 457-472.

⁶⁵ *El Quijote como obra de arte de lenguaje*, Madrid, anejo LXXXIII de la *Revista de Filología Española*, 1966, 2.ª ed., pp. 249-258.

⁶⁶ FERNANDEZ-CAÑADAS de GREENWOOD, F., *op. cit.*, p. 63 y ss.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 81 y ss.

⁶⁸ Es necesario aclarar que el *corpus* de la estudiosa citada se circunscribe a los libros de pastores. Concretamente: la *Diana*, la *Galatea*, *L'Arcardia* (Sannazaro) y *l'Astrée* (D'Urfé).

to y atención al asunto; de otro, sin embargo, se remarca el nivel literario en que el lector se halla inmerso. El preso halla la ventana de la celda, pero descubre, a su vez, las rejas.

3. *La convivencia de ambos modos expresivos. A modo de conclusión*

La trayectoria de Juan del Encina, de lo rústico-rústico a lo rústico-idealizado, anuncia una tendencia que se verificará a lo largo del siglo. Lo que podríamos llamar mercado literario opta, a raíz de la *Diana*, por los Filenos, en detrimento de los Giles y Perantones.

Pero la problemática es más compleja y debe enfocarse desde una perspectiva poética y desde otra ideológico-cultural.

3.1 El pastor sayagués se formula canónicamente en el teatro, donde encontró un cauce adecuado para su connotación cómica⁶⁹, además de suponer un terreno virgen y no explorado por la poética cancioneril. Perdura hasta la obra de nuestros dramaturgos clásicos, donde a veces se transforma en villano y otras veces desaparece (recubriendo alguna de sus funciones, una figura nueva de la comedia urbana: el gracioso).

No obstante, es en este terreno de la representación donde, a lo largo del siglo XVI, confluyen los Giles y los Filenos. La pastoril idealizada, superación renacentista del petrarquismo, da la batalla a la poética del cancionero en el nivel lírico y a la narrativa caballerescas y sentimental en el mundo del relato. Preludiada por *Tres pastores*⁷⁰, accede a los salones y demás lugares teatrales.

Ciertamente, la pastoril humanística se da en el teatro, pero rara vez en estado puro⁷¹. Su convivencia con el pastor rudo en estas piezas anticipa la doble intriga del teatro áureo⁷².

3.2 Y son las especiales condiciones comunicativas de esta manifestación cultural literario-espectacular⁷³, las que hacen más significativa la interpretación ideológica de esta convivencia.

Aunque tal valoración trasciende nuestras posibilidades analíticas, se han formulado hipótesis con alto grado de verosimilitud: el contraste de los pastores zafios y los refinados reproduce artísticamente una estratificación social y manifiesta su justificación desde la perspectiva de la clase aristocrática. De otro lado, sin embargo, el disfraz pastoril que los cortesanos adoptan o en el que expresan su óptica ideológica, connota la existencia de algo más que una moda literaria. Se trata de un substrato filosófico (neoplatonismo), en conexión con cierto desencanto vital frente al proceso de urbanización y cortesанизación de la nobleza, con el consiguiente recorte de la autonomía de su propio poder y el incremento de la capacidad coercitiva de una nor-

⁶⁹ DIEZ BORQUE, *op. cit.*, p. 128.

⁷⁰ ENCINA, Juan del, *ed. cit.*, pp. 156-183.

⁷¹ MANCHO, R., *op. cit.*, p. 183.

⁷² DIEZ BORQUE, *op. cit.*, pp. 139-140.

⁷³ BOBES, C., *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987, 287 pp., *speciatim*. p. 33.

matividad que emana de la Corona. De otro lado, subyace un generador de ideología ruralista de tipo económico: se trata de elevar el prestigio del trabajo de la tierra para detener el proceso, considerado como sumamente negativo, de despoblación del campo y abandono de la agricultura⁷⁴.

3.3 El rústico rudo de Aldana que mencionábamos al comienzo de este escrito, pertenece a un texto escrito para ser representado. Ahí quedó confinado tal tipo de personaje y de expresión literaria. En contacto directo con el pastor refinado sólo entra en un reducido número de piezas a lo largo de la centuria.

Sin embargo de este hecho, nos atrevemos a formular una intuición que se ha venido manifestando en algunas de nuestras afirmaciones anteriores: la presencia de Gil parece latir (grado cero) en presencia de cada Fileno. Algunos pastores mudos de los libros en prosa y verso así parecen indicarlo⁷⁵.

La afirmación de una literatura de la bucólica idealizada se apoyaría, de esa manera, sobre el presupuesto de la reserva elitista del acceso al cultivo interior, definiendo dos tipos de hombres. La distancia entre los pastores virgilianos y los sayagueses debió ser una connotación inevitable de la nueva égloga desde Tirreno y Alcino. Los dos polos que al hombre se le ofrecen en su condición de ser dual (alma-cuerpo), obtienen así una encarnación plástica a lo largo de todo el siglo XVI⁷⁶.

⁷⁴ MANCHO, *op. cit.*, *speciatim* 183-185. OLEZA SIMO, «La tradición pastoril...», *cit.*, *passim*. Libro clave para la formulación de este tipo de planteamientos: SALOMON, Noël, *Recherches sur le theme paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, 1965, *speciatim* 750 y ss.

⁷⁵ LAUSBERG, *op. cit.*, pp. 239, 293, 336, 566, 1079 2 b-c.

Uno de ellos, el Delio de la *Diana enamorada*: «Sintió de lexos Delio la voz de su esposa Diana, y como oyó que otra voz le respondía, tuvo mucho cuidado de llegar presto, por ver quién estaba en compañía de Diana. Y ansi, cerca de la fuente, puesto detrás de un grande arrayán, escuchó lo que cantaban, buscando adrede ocasiones para sus acostumbrados celos» (*ed. cit.* p. 35). La caracterización de este personaje —insistimos, mudo— no parece muy acorde con la discreción y el afable trato propios del cortesano renacentista.

⁷⁶ Vid. PEREZ de OLIVA, Fernán, *Diálogo de la dignidad del hombre*, en ARANCON, A.M., *op. cit.*, pp. 415-450.

Entre la cosificación y la espiritualización se debate el hombre. Garin, *op. cit.*, resume los contenidos de la *Oratio de hominis dignitate*, de Pico: «El hombre es el único ser de la realidad que escoge su propio destino, el único que incide en el devenir histórico y se desvincula de las condiciones primarias impuestas por la naturaleza hasta dominarla. El hombre es el único ser hijo de su obra» (p. 194).