

EL PASTOR EN LOS LIBROS DE CABALLERÍAS:
EL CASO DEL *OLIVANTE DE LAURA*, DE ANTONIO DE TORQUEMADA

Por M.^a Isabel Muguruza

Con los *Siete libros de la Diana* inaugura Jorge de Montemayor en 1559 un nuevo género de prosa narrativa, llámese novela pastoril o “libros de pastoes”, como prefiere el profesor López Estrada¹, que se suma a la idealización literaria del pastor en la que ya se habían aventurado la lírica de Garcilaso y el teatro de Juan del Encina. Montemayor consigue verter sobre los moldes de la prosa y el relato el lirismo de la bucólica clásica recién revitalizada en Italia por la *Arcadia* de Sannazaro, de quien aprende a combinar el verso con la prosa para la expresión del amor entre los estilizados pastores de la bucólica. Pero su innovación sobrepasa a la del italiano, al hacer que la prosa se imponga decididamente sobre el verso y el elemento narrativo sobre lo puramente lírico y descriptivo de Sannazaro, consiguiendo una unidad novelesca inexistente hasta entonces en la bucólica².

No obstante, en la novelización del pastor idealizado Montemayor no trabajó sólo; contaba con interesantes precedentes que ya antes de él habían intentado explotar las posibilidades novelescas de la figura del pastor. Los principales avances en este cometido le llegaron de la mano del género que aún por entonces, y desde comienzos del siglo XVI, había sustentado el dominio de la prosa narrativa en España; me refiero a los libros de caballerías. Desde la publicación del *Amadís de Gaula* en 1508, una intensa producción de libros de caballerías se dedica a repetir hasta la saciedad el modelo narrativo del héroe caballeresco fundado por el *Amadís*. Ante las escasas posibilidades de variación que tal modelo ofrece, los autores de libros de caballerías que vinieron después hubieron de recurrir, si querían enriquecer sus obras con algún tipo de innovación personal, a la inserción de elementos que, procedentes de otros géneros o tradiciones literarias, pudieran asimilarse al universo del caballero andante. El humilde pastor, aparentemente tan ajeno a la pomposa nobleza caballeresca, resultó, sin embargo, buen aliado del caballero, como lo demuestran los textos que se sirvieron de él, empezando por los de Feliciano de Silva, artífice principal de semejante innovación. En realidad, la coexistencia caballero-pastor se había demostrado ya eficaz en otros géneros, como la pastorela provenzal o la serranilla hispánica, dentro de la lírica medieval, y algunos textos caballerescos anteriores a los de Silva, como el mismo *Amadís de Gaula* o el *Primaleón*, apuntan, muy tími-

¹ Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid: Gredos, 1974, p. 21, n. 6.

² Sobre la forma en que Montemayor adopta y renueva el marco formal de la *Arcadia*, véase Asunción Rallo en la “Introducción” a su edición de *La Diana*, Madrid: Cátedra, 1991, pp. 36-39.

damente aún, elementos en los que se ha querido ver un cierto regusto bucólico³. Pero es a Feliciano de Silva a quien le cupo el mérito de convertir al pastor, por primera vez de forma significativa, en personaje novelesco, lo que le ha valido para ser considerado indiscutible precursor de la narrativa pastoril del Renacimiento⁴. En su *Amadís de Grecia*, noveno en la descendencia del de Gaula, publicado en 1530, introduce Silva la novedad pastoril encarnándola en dos personajes, Darinel y Silvia, ambos pastores literarios e idealizados, aunque la última acabe por descubrir su filiación con el rey Lisuarte, del que fue robada de niña y criada como pastora. El amor desdeñado de Darinel por Silvia resuena con tonos de bucólica en un marco natural que empieza también a hacerse sensible al lamento del pastor: "amor desdeñado, goce de la naturaleza, desesperación, soledad y música", así resume Avalor-Arce los elementos de la obra de Silva en que quedan implícitos "todos los enredos de la novela pastoril", aunque, como también añade, "sin nada del lirismo y ráfagas de ensimismamiento que la caracterizan"⁵. Además, Florisel de Niquea, hijo del mismo Amadís de Grecia, también se enamora de la belleza de Silvia y decide hacerse pastor por ella, representando así el que será tópico habitual de la novela pastoril. Las cuatro partes del *Don Florisel de Niquea*, publicadas entre 1532 y 1551, con las que el propio Silva continuó de nuevo la descendencia de Amadís, no sólo no abandonan el aprovechamiento de lo pastoril, sino que lo desarrollan y amplifican, buen indicativo de que la simbiosis bucólico-caballeresca debió de resultar del agrado del público y, por supuesto, del autor. La atracción que lo pastoril ejercía sobre este prolífico escritor se manifiesta también en su *Segunda Comedia de Celestina*, publicada en 1534, considerada unánimemente por la crítica como la mejor de las continuaciones que se hicieron de la obra de Fernando de Rojas⁶. En un ambiente que nada tiene que ver con el caballeresco vuelve Silva a ensayar el tipo literario del pastor, esta vez representado por Filínides, cuyos amores por la pastora Acays, limpios y desinteresados, en la línea del neoplatonismo bucólico, contrastan deliberadamente con el sensulismo amoroso que domina el resto de la obra⁷.

En definitiva, y volviendo a lo que nos interesa, el experimento de Silva resultó viable, y el pastor, aunque todavía compartiendo su espacio con el caballero, reveló su adaptabilidad a una estructura de tipo propiamente narrativo, dejando abierto el camino de la novela pastoril. Recogiendo las palabras con que López Estrada se refiere al trabajo de Silva:

³ Me refiero para la primera obra a los capítulos correspondientes a la penitencia de Amadís en la Peña Pobre, sobre todo el capítulo LI del libro II, cuyas posibles confluencias con la literatura pastoril han sido estudiadas por Edward C. Riley, "A Premonition of Pastoral in *Amadís de Gaula*", *Bulletin of Hispanic Studies*, LIX, 3 (1982), pp. 226-229. En el *Primaleón*, por su parte, Don Duardos, uno de sus héroes principales, se hace pasar por el hortelano Julián para poder llegar hasta su amada Flérda (cap. xcvi), situación cercana al tópico, tan explotado después en la narrativa pastoril, del caballero vuelto pastor por amores.

⁴ Y como tal es estudiado tanto por Avalor-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid: Istmo, 1974 (2.ª ed. corregida y aumentada), pp. 37-42, como por Francisco López Estrada, *op. cit.*, pp. 325-339.

⁵ J. B. Avalor-Arce, *op. cit.*, p. 38.

⁶ "Fuera de duda es ésta la mejor continuación de *La Celestina*, y seguramente sería más leída, como lo merece, si no fuera por la casi inevitable comparación en la mente de todo presunto lector" (J. B. Avalor-Arce, *op. cit.*, p. 40). La obra ha sido recientemente editada por Consolación Baranda (Madrid: Cátedra, 1988), con un prólogo de Fernando Arrabal, apasionada defensa del "felicianismo".

⁷ J. B. Avalor-Arce, *op. cit.*, p. 41. Libro básico para adentrarse en el tratamiento de lo pastoril en la obra de Silva es el de Sydney P. Cravens, *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Valencia: Chapel Hill, 1976.

Los elementos que formarán el cuadro pastoril se ofrecen organizados, constituidos en una entidad novelesca que tiene poder suficiente para que más adelante Montemayor los aísle en un género de libros independiente de los motivos caballerescos que todavía dominan en Silva.⁸

Pero paralelamente a esa innovación de Montemayor, los libros de caballerías siguen su curso por la segunda mitad del siglo XVI, y lo hacen, como era de esperar, sin depreciar la nueva dirección abierta por Feliciano de Silva, que aportaba una agradable dosis de fresca renacentista al ya caduco y casi agotado esquema narrativo de la caballería andante⁹. El progresivo éxito que iba alcanzando la novela pastoril a partir del modelo de Montemayor no podía dejar de tentar a aquellos escritores que, aunque seducidos aún por la vetusta narrativa caballeresca, se sentían también atraídos por la nueva sensibilidad renacentista. Y éste es sin duda el caso de Antonio de Torquemada.

Torquemada, ese "erasmista un poco rezagado y simpático humanista", como lo define Avalle-Arce¹⁰, más conocido por sus *Coloquios satíricos* (Mondoñedo, 1553) y su *Jartín de flores curiosas* (Salamanca, 1570), sucumbió también a la atracción de la evasión caballeresca hasta engrosar con su *Olivante* la larga nómina de ese género tan criticado por sus colegas del humanismo y por él mismo en su *Manual de escribientes*¹¹. Publicado sin su nombre ni autorización en 1564, el *Olivante* es, además, uno de los textos caballerescos que más claramente siguieron la tendencia hacia lo pastoril abierta por el *Amadís de Grecia*, sin que este aspecto de la obra haya sido aún abordado por la crítica especializada.

Antes de escribir el *Olivante*, e incluso algunos años antes de que apareciera la primera novela pastoril, el propio Torquemada había contribuido en sus *Coloquios satíricos* a la configuración del pastor literario que heredaría Montemayor. En el titulado "Coloquio pastoril", séptimo y último de la serie, Torquemada aprovecha la tendencia que ya desde Virgilio había mostrado la literatura pastoril hacia el diálogo y la conversación para desarrollar sobre el formato del diálogo renacentista un texto de condición casi novelesca, donde la ficción libre domina sobre el propósito moralizante del género¹². El "Coloquio pastoril" se convierte así en una especie de novelita dialogada que recrea los desgraciados amores del pastor Torcato por la pastora Belisia, referidos por aquél a sus dos interlocutores, los también pastores Filonio y Grisaldo. Tanto los nombres como el

⁸ F. López Estrada, *op. cit.*, p. 332.

⁹ "La coexistencia del mundo caballeresco y del pastoril enriquece el juego poético de la creación, aun mantenimiento en ambos su predeterminación genérica; las posibilidades en la combinación de la fábula aumentan, y esto supone un logro que favorece la novedad, factor siempre bien acogido por un público de lectores que se recrea en el ejercicio de la imaginación" (F. López Estrada, *op. cit.*, p. 331).

¹⁰ J. B. Avalle-Arce, *op. cit.*, p. 42.

¹¹ La crítica de Torquemada se refiere a cuestiones de estilo, de acuerdo con el contenido de su *Manual*: "En esto pecó en grande extremo el autor de aquellos libros que se llaman *Amadís de Grecia* y *Don Florisel de Niquea* y otros, porque, después de leída vna coluna y vna plana, no podréis entender ni resumir cosa ninguna de las que ha d[ic]ho, y en cada rringlón hallaréis vnos vocablos de preuilegio y matiz y ensalçado y otros semejantes, que ni los que lo leen lo entienden, ni el que los escriuió pudo entenderlos" (*Manual de escribientes*, ed. de M.^a Josefa C. de Zamora y A. Zamora Vicente, en el Anejo XXI del *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, 1970, p. 71).

¹² Tan anómalo es este Coloquio respecto de los anteriores, que Torquemada lo hace preceder de un prólogo exculpatorio para justificar su presencia en una obra de tan distinta condición. Frente a los otros seis, a los que llama "coloquios de veras", califica a éste como "de burlas", "fruta de postre" destinada al entretenimiento (ed. de M. Menéndez Pelayo en *Orígenes de la novela*, II, NBAE, tomo VII, Madrid: Bailly-Bailliére, 1931, p. 663).

lugar que eligen para la conversación, “a la fuente del olivo, que está en medio de la espesura del bosque de Diana”¹³, sitúan al lector desde el comienzo en el ambiente estilizado de la bucólica. Como después en la *Diana* de Montemayor, también aquí la historia amorosa es relatada en pasado y revivida con nostalgia por el protagonista en una narración reminiscente que deja paso en ocasiones al sentimentalismo de los versos. Mezcla de prosa y verso, menciones frecuentes a la música, naturaleza estilizada y cómplice, pastores meditativos y elocuentes, son rasgos inequívocos en el camino hacia la novela pastoril. Como dijera Avalle-Arce, “la forma del coloquio de Torquemada es lo más artificioso que se puede hallar en la expresión de lo pastoril con anterioridad a la *Diana* de Montemayor”¹⁴. Pero a sus pastores aún les falta algo para llegar a la altura de los de éste. Su idealización inicial, por ejemplo, queda rota por la gran comilona rústica que entre charla y charla se propinan los personajes, y que nos devuelve al pastor realista de la tradición teatral anterior¹⁵. Además, el proceso de los amores de Torcato y Belisia está todavía más cerca de la casuística del amor cortés que del casto neoplatonismo de la novela pastoril. Torcato, poco documentado en doctrinas de amor, es incapaz de poner límites a su sentimiento y quiere cada vez más y más, tropezando con los frenos que le impone Belisia. Las manifestaciones físicas del amor ocupan todavía un espacio demasiado amplio, que contradice la honestidad inflexible y la espiritualización del amor impuestas por el neoplatonismo¹⁶.

Lo que le faltaba a Torcato para completar la imagen del pastor perfecto lo subsana Torquemada en el *Olivante de Laura*, si bien ahora el necesario predominio de lo caballeresco le impedirá una mayor elaboración del personaje. Para 1564, año en que se publica el *Olivante*, ya habían pasado cinco desde la aparición de la *Diana* de Montemayor. La figura del pastor novelesco había comenzado por fin su andadura independiente, y Torquemada, antes precursor del género, se suma ahora a la lista de sus continuadores.

El *Olivante de Laura*, libro de caballerías en el más puro estilo, presenta quizá su mayor atractivo en la figura del pastor Silvano, homónimo del que protagonizara la obra de Montemayor, muy probablemente leída por Torquemada. El elemento pastoril representado por Silvano se enlaza con las aventuras caballerescas sin la menor disonancia. Y no se trata de un episodio marginal o secundario, sino que, a pesar de su relativa brevedad, es uno de los pilares argumentales de la obra. Además, como vamos a demostrar a continuación, la presencia del pastor como personaje supone la entrada en el *Olivante* de otros elementos que suelen asociarse a la narrativa bucólica renacentista y que aquí se funden con lo caballeresco. Lo pastoril repercute sobre todo en cuatro aspectos que pasaré a analizar: la onomástica, la introducción de textos poéticos, la presencia de la naturaleza y la espiritualización del sentimiento amoroso.

¹³. Ed. cit., p. 665.

¹⁴. J. B. Avalle-Arce, *op. cit.*, p. 53.

¹⁵. *Coloquios*, ed. cit., pp. 682-683.

¹⁶. Citando a Valle-Arce (*op. cit.*, p. 54): “Gozar a la mujer en cuento se tenga ocasión es la lección que aprende Torcato [...], y que el neoplatonismo de la novela anulará. Como es dable esperar, estas relaciones están teñidas de un sensualismo subido, inaceptable por lo general en la novelística”. Véase también F. López Estrada, “El diálogo pastoril en los Siglos de Oro”, *Anales de Literatura Española*, Univ. de Alicante, 6 (1988), pp. 348-353. Además, el “Coloquio pastoril” termina con una serie de “avisos provechosos” con los que los pastores “desde su experiencia rústica y de acuerdo con los abundantes alegatos de la literatura del siglo XV, quieren mostrarle la maldad de las mujeres y sus daños para los hombres” (F. López Estrada, *Los libros de pastores...*, p. 269), algo que se aleja ya definitivamente del mundo pastoril que recreará la novela y en el que tanta importancia llegó a tener por primera vez la participación femenina.

Pero veamos primero el lugar que ocupan los episodios pastoriles en el argumento del *Olivante*. Tras una serie de aventuras iniciales en las que se enamora de la figura de una desconocida doncella, llega Olivante a las montañas Ligurias, donde, en una noche de insomnio amoroso, descubre a un joven pastor que llora su pena junto a una fuente, alternando el doliente monólogo con la música de su churumbela y el canto de sus versos. El pastor, llamado Silvano, cuenta a Olivante la causa de su mal, que no es otra que su imposible amor por la infanta Galarcia, hija del rey de Macedonia, a la que conoció cuando la joven, yendo con su comitiva hacia Constantinopla para hacer compañía a la princesa Lucenda, hubo de pasar la noche en la humilde morada del padre del pastor (I, xxiii)¹⁷. Tras el relato, caballero y pastor deciden ir juntos a Constantinopla, donde Olivante se viste también de pastor y acompaña a Silvano hasta el palacio del emperador con la intención de poder acercarse a la princesa Lucenda y comprobar si se trata de la doncella que ama, lo que efectivamente es así (I, xxiv). En la huerta del palacio se desarrollarán a partir de entonces sucesivas escenas de amor entre las damas y los pastores, admiradas aquellas de la discreción y elocuencia de éstos. Durante varios capítulos Olivante alterna su identidad pastoril con la caballeresca, hasta que en el desarrollo de una justa es abiertamente reconocido (I, xxx). Partido el caballero hacia nuevas aventuras que le hagan merecedor del amor de tan ilustre princesa (I, xxxiii), queda el pastor en el palacio, sin más consuelo que la vista de su amada, hasta que un día llega a la ciudad una extraña y maravillosa aventura, llamada de “los donceles” (I, xxxiv), que le permitirá probar su valentía y le hará caballero, a pesar de su humilde linaje (I, xxxvii). A partir de entonces Silvano, abandonada ya su condición pastoril, entrelazará sus aventuras con las de Olivante, con el que en ocasiones comparte protagonismo. Al final de la obra se descubre que el pastor era hijo bastardo del propio emperador de Constantinopla, habido de sus efímeras y olvidadas relaciones con la pastora Silveida (III, xxiii).

Los capítulos con personaje pastoril no son muchos, ya que pronto Silvano es hecho caballero y abandona su antigua condición, pero la contaminación bucólica debida a su presencia se extiende por toda la obra. Así ocurre en lo referente a los nombres de los personajes, uno de los aspectos más visibles y llamativos de la sumisión de Torquemada a la tradición bucólica. Abandonados ya los nombres rústicos, como Bras, Mingo, Gil u otros parecidos, que difícilmente podrían haber encajado en el estilo elevado del libro de caballerías, Torquemada bautiza a sus pastores con la nueva onomástica que, desde la *Arcadia* de Sannazaro, la pastoral renacentista estaba poniendo de moda, y que fue precisamente uno de sus rasgos más poderosos e influyentes. Citando a Herman Iventosh en su estudio sobre los nombres pastorales:

En el Renacimiento sucedió algo interesantísimo y muy significativo: se creó una onomástica casi totalmente nueva para un género literario particular, el pastoril, que simultáneamente excluía por sistema las onomásticas germánica tradicional y la caballeresca de la Edad Media, así como gran número de nombres de santos y bíblicos.¹⁸

¹⁷. *Historia del invencible cavallero don Olivante de Laura...*, Barcelona: Claude Bornat, 1564. Ésta es la única edición contemporánea de la obra, que aparece dividida en tres libros. Indicaré entre paréntesis el libro y capítulo del mismo al que me refiera en cada caso. Además de la edición de esta obra incluida en mi Tesis Doctoral, “Estudio y edición del *Don Olivante de Laura* de Antonio de Torquemada”, leída el 3 de febrero de 1995 en la Universidad del País Vasco, saldrá pronto a la luz la que he preparado para la Biblioteca Castro de la editorial Turner, en el tomo II de las Obras completas de Antonio de Torquemada.

¹⁸. Herman Iventosh, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento*, Valencia: Artes Gráficas Soler, 1975, p. 17.

En este nuevo sistema de nombres ocupaban un lugar prioritario los que Iventosh llama “vegetales”, testimonio de esa fusión del hombre con la naturaleza característica de la ideología y la estética de la bucólica renacentista¹⁹. Un grupo importante de ellos eran los formados sobre la raíz *silv-*, de *silva* (‘bosque’ o ‘selva’), que es la que utiliza Torquemada tanto para la denominación del protagonista pastoril, *Silvano*, como para la de su madre, *Silveida*²⁰. *Silvano*, en especial, fue un nombre de gran aceptación bucólica, porque a su connotación “vegetal” añadía el encanto de la mitología clásica, cuyas deidades campestres, como ninfas y silvanos, eran referencia frecuente de los escritores. En la pastoral hispánica lo utiliza primero Montemayor en uno de los personajes principales de su *Diana*, de donde posiblemente lo tomara Torquemada. El mismo origen, las divinidades campestres de la mitología clásica, tiene el nombre de *Sileno*, que es el que adopta Olivante cuando se disfraza de pastor. *Sileno*, viejo sátiro mitológico, pedagogo de Dionisos, aparecía ya como personaje pastoril en las *Bucólicas* de Virgilio (Bucólica VI). Su semejanza gráfica y fonética con *Sireno*, el otro pastor protagonista de la *Diana* de Montemayor, pudo contribuir a su adopción por Torquemada. Como vemos, en lugar de innovar onomásticamente, Torquemada prefiere bautizar a sus pastores con nombres cuya adscripción bucólica estuviera fuera de toda duda, seguramente para marcar con claridad el talante y condición de éstos en el entorno caballeresco.

Lo curioso del *Olivante*, sin embargo, es que en él los ecos de la onomástica bucólica se extienden a personajes que nada tienen que ver con el mundo de los pastores; si bien en estos casos la vinculación bucólica es más sutil, menos evidente, y adaptada a las circunstancias caballerescas de sus portadores. Se constata así la fuerte aceptación que la onomástica bucólica tuvo en la literatura del Renacimiento y que contaminó a casi todos los géneros del momento, fenómeno que ya había sido observado por Herman Iventosh²¹.

El caso es que la seducción que lo pastoril ejercía sobre Torquemada le llevó a bautizar a muchos de los caballeros y damas de su libro con nombres que, si algunos no eran estrictamente exclusivos de la tradición pastoril, al menos no discordaban con ella y contribuían a extender por toda la obra el bucolismo de los episodios pastoriles. Encontramos, por ejemplo, bastantes nombres propios formados sobre alguna raíz que por diversos motivos se asocia al mundo pastoril y a su onomástica. Lo que hace Torquemada es unirla a veces a un sufijo que, por el contrario, remita a las derivaciones usadas más frecuentemente para la formación de los extravagantes nombres caballerescos. De los llamados nombres “vegetales” encontramos varios formados sobre la raíz *ros-*: *Rosaldín*, *Rosanel* y *Rosiana*, todos con sufijación caballeresca (v.g. *Palmerín*, *Florisel*), frente a derivaciones más típicamente pastoriles, como pueden ser *Rosario*, *Rosardo* o *Rosania*. En general, la onomástica pastoral tiende a eliminar las terminaciones consonánticas, más cultas o extrañas a la lengua, y a sustituirlas por las vocálicas correspon-

¹⁹ *Ibíd.*, p. 32.

²⁰ Torquemada ya había utilizado *Silveida* como nombre de pastora en su “Coloquio pastoril” (ed. cit., p. 664).

²¹ H. Iventosh, *op. cit.*, p. 18: “[...] la onomástica bucólica es en gran medida la auténtica ‘onomástica del Renacimiento’, nueva y específica, creada para el género que manifiesta los ideales del tiempo suyo mejor que cualquier otro. Todos los demás principales sistemas de nombres literarios están ‘viejos’: el histórico tradicional, el caballeresco, los nombres de los tipos de la farsa, etc. En Italia y en España, sedes principales del ‘Renacimiento Bucólico’ de Europa, esta onomástica llegó a invadir todos los demás géneros del tiempo suyo: el teatro (aproximadamente el cincuenta por ciento del ingente caudal de nombres de Lope de Vega son bucólicos), la lírica (cuyo onomástico se ‘pastoralizó’ casi totalmente), la novela, y los demás géneros. Entre la propia pastoral y los demás géneros literarios cuyos personajes tuvieron nombres sugeridos por la pastoral, la literatura del tiempo quedó impregnada por una especie de humanidad bucolizada, patente incluso en obras ajenas por completo a las premisas de la pastoral”.

dientes, *-a* para el femenino y *-o* para el masculino. Otro nombre vegetal en la obra es *Agrestes*, pero cuyo sufijo enlaza con nombres clásicos y heroicos como Ulises, Anquises, etc.

También hay nombres pastorales derivados de adjetivos que la bucólica clásica e italiana asociaba con frecuencia al nombre del pastor. Así ocurre con *felis-*, que aquí encontramos en *Felises*, con sufijo heroico, pero también en el escudero *Feliseo*, nombre éste completamente pastoril incluso en su derivación. Es de notar que los nombres de los escuderos, por su lugar inferior en la jerarquía caballeresca, admiten en la obra designaciones más estrictamente pastorales; *Darisio*, nombre del escudero principal de Olivante, también es perfectamente pastoril.

Según Iventosh, un grupo no menos importante de nombres bucólicos son los destinados "a celebrar la belleza y esplendor físico del hombre". Montados sobre *clar-*, 'bello', menudean en la bucólica española (*Clarinda*, *Claridora*) y en el *Olivante* encontramos *Clarinalte* y *Clarintel*, como masculinos, y *Clarista*, como femenino. Innumerables son también los modelados sobre *lux* (*Lucida*, *Luscinda*, *Lucendra*), aquí representados por la protagonista femenina, la princesa *Lucenda*; si bien se trata de un nombre ya utilizado antes por la ficción sentimental: recordemos el *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*, de Diego de San Pedro²². Finalmente, y dentro del mismo grupo, está la que Iventosh llama "célebre categoría de los nombres en *bel-*"²³, que proporciona a la pastoral apelativos como *Beliseo*, *Belisarda* o *Belisa*, y aquí encontramos en *Belises*, tío abuelo del príncipe *Tirsés*²⁴. Este último nombre, *Tirsés*, es posiblemente el más arraigado en la tradición pastoril de los atribuidos a caballeros en la obra. Se remonta a los *Idilios* de Teócrito, en el origen mismo de la literatura bucólica, y vuelve a aparecer en la *Bucólica* VII de Virgilio. Ya en el Renacimiento, lo utiliza Sannazaro en la Prosa XI de su *Arcadia*, de donde pasa a la bucólica española, tanto en verso como en prosa. La forma griega y latina es *Tirsis*, que en castellano fue adaptada como *Tirsi* y *Tirsés*, siendo esta última, por su terminación en *-es*, más aparentemente apta para un caballero²⁵. La inten-

²². Sobre *lux* aparece también en el *Olivante Lucisor*, con el sufijo caballeresco *-or* (Galaor).

²³. H. Iventosh, *op. cit.*, p. 33.

²⁴. De todas formas, ninguna de estas raíces nominales (*bel-*, *clar-*, *flor-*) puede considerarse exclusiva de la onomástica pastoril, puesto que no es difícil encontrarlas en libros de caballerías de los que el pastor está ausente. Como dice M.^a Carmen Marín ("El personaje y la retórica del nombre propio en los libros de caballerías españoles", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Universidad de Zaragoza, 1 (1990), p. 172): "existen al respecto una serie de principios retóricos comunes a ambos géneros que son los que determinan la acuñación de nombres idénticos o similares para pastores y caballeros. El contexto situacional y todo el ropaje de la aventura es el que dota al nombre de un sentido especial". Lo que resulta significativo en el *Olivante* es la abundancia de este tipo de nombres y su coexistencia con otros más específicamente pastoriles.

²⁵. De *Tirsi* habla Lope de Vega en un soneto pastoril (denominado "Égloga": "Al pie del jaspe de un feroz peñasco"); y éste es también el nombre de uno de los personajes de Bernardo de Balbuena en su novela pastoril *El Siglo de Oro en las selvas de Erifile* (1608), donde también aparece la forma *Tirsis*, con *-s latinizante*, y la variante *Tirse*. Sobre el uso de este nombre en Sannazaro y sus seguidores hispánicos véase H. Iventosh, *op. cit.*, pp. 50, 116 y 120. La forma *Tirsés* que utiliza Torquemada se registra también en un poema cantado por el pastor Darinel en el *Florisel de Niquea* de Feliciano de Silva, y que alude claramente al personaje de Teócrito:

Aepolo e Tirsés en fama excelentes
ninguno es conmigo en esto igualado.
Mi precio de pena es más consagrado
que el vaso de Tirsés de musas en fuentes.
Mi alma esculpida más cosas presentes
tiene que el vaso que digo de aquel
que pudo la muerte de Daphnis por él
dexar en cantares de gentes en gentes.

(*Florisel de Niquea*, IV, 2.^a parte, lxxvi, fol. 151v de la ed. zaragozana de 1568).

ción de Torquemada de resaltar este nombre tan vinculado a la bucólica clásica es evidente, puesto que toda la familia de este personaje es bautizada con derivaciones del mismo: su padre se llama *Tirsiano* y su hermana *Tirseida*.

Aún podrían aducirse más nombres de la extensa nómina de personajes del *Olivante* que se vinculan de una u otra forma con la onomástica pastoril, pero creo que lo visto es suficiente para valorar la intención de Torquemada²⁶.

Un segundo aspecto del *Olivante* que se relaciona con la introducción del pastor como personaje, y que asimismo se extiende más allá de los episodios estrictamente pastoriles, es la presencia de textos poéticos alternando con la prosa caballeresca. Esta alternancia de prosa y verso, que se haría especialmente característica de la novela pastoril, tiene también su precedente en los libros de caballerías. Lo interesante a este respecto es observar que, si bien la interpolación de poemas variados entre las hazañas del héroe caballeresco se produce ya desde los mismos inicios del género, su práctica se verá notablemente incrementada en la medida en que aumenta la presencia del elemento pastoril combinado con lo caballeresco, a partir, por lo tanto, de Feliciano de Silva.

Sólo dos poemas líricos incluía en su prosa el *Amadís de Gaula*, la canción "Pues se me niega vitoria" (II, li) y el villancico "Leonoreta, fin roseta", ambos difíciles de fijar cronológicamente, aunque seguramente anteriores a la refundición de Montalvo²⁷. Las primeras continuaciones del *Amadís* no incluyen aún texto poético alguno. Por la línea de los *Amadises* habrá que esperar hasta el libro IX, el *Florisel de Niquea* (1532) de Feliciano de Silva. En la otra saga inicial, la de los *Palmerines*, su presencia se constata antes, en el *Primaleón* (1512), libro II de la serie, pero de forma escasamente significativa y no continuada por el *Platir*, su más inmediato sucesor. Se trata de una sola canción, "Amar e servir", interpretada precisamente en el episodio de la obra que más se acerca a la pastoral, ya que es cantada por don Duardos convertido en el hortelano Julián²⁸.

²⁶ Son totalmente pastoriles, por ejemplo, nombres como *Carindo*, que se encuentra en la Primera Égloga de López Maldonado, derivación del más frecuente *Carino*, o *Marsilio*, como tal identificado por Cervantes en la *Galatea*. Véase Iventosh, *op. cit.*, pp. 21 y 48. La infanta Galarcia, por su parte entronca su nombre con *Galercio* (ibíd., p. 21), si bien *Galercia* es nombre que aparece también en el *Platir*, (Valladolid, 1533, fol. cxxxir).

²⁷ El villancico "Leonoreta, fin roseta" traduce y reelabora una canción gallega atribuida —erróneamente al parecer— a João Lobeira y se trata posiblemente de una interpolación posterior a la redacción originaria del libro, que Montalvo se limita a heredar y reproducir. La primera canción, "Pues se me niega vitoria", que entonces Amadís convertido en Beltenebros, presenta la métrica y la fraseología habitual de la canción trovadoresca, un tipo de composición cultivado desde el siglo XIII. Mucho es lo que se ha escrito sobre el villancico mencionado, ya que de su presencia en la obra se han tratado de extraer puntos de apoyo para las posibles atribuciones del *Amadís* originario. Para las distintas posiciones que han venido dándose sobre la cuestión pueden verse: E. B. Place, "Fictional evolution: The Old French Romances and the Primitive *Amadís* Reworked by Montalvo", P. M. L. A., LXXI (1956), pp. 521-529; J. M. Cacho Bleuca, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid: CUPSA, 1979, pp. 357-361, e "Introducción" a su ed. del *Amadís*, Madrid: Cátedra, 1987, pp. 60-63; J. B. Avallé-Arce, "Leonoreta, fin roseta" (*Amadís de Gaula*, II, liv)", *Homenaje a Pedro Saiz Rodríguez*, t. II, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 75-80; y Vicente Beltrán, "La Leonoreta del *Amadís*", *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Santiago de Compostela, 1985), Barcelona: PPU, 1988, pp. 187-198, y "Tipos y temas trovadorescos. *Leonoreta/fin roseta*, la corte poética de Alfonso XI y el origen del *Amadís*", *Cultura Neolatina*, LI (1991), 1-2, pp. 47-64.

²⁸ Cap. ci, fol. 94 v de la edición de Sevilla de 1540. La primera edición es la de Salamanca, 1512. Sólo en la continuación portuguesa de la serie, el *Palmerín de Inglaterra*, donde el tono pastoril de algunos pasajes es más evidente, se incluye también un único poema, un villancico entonado por el príncipe Floramán, cuya asociación con la bucólica se constata por el hecho de que su letra es grabada en el tronco de un árbol, siguiendo uno de los más rancios y consolidados tópicos pastoriles: "Y en cuanto el villancico se cantaba, porque no se le olvidasse, le escribió en el tronco de un árbol, como ya otras veces hiciera, cortando las letras en él, que después crecieron con el mismo tronco y estuvieron en él tanto tiempo que el mismo tiempo le gastó y consumió el árbol y las letras" (*Palmerín de Inglaterra*, ed. de Adolfo Bonilla y San Martín en *Libros de Caballerías*, II, Madrid: Bailly-Baillière, 1908, pp. 205-206).

Como vemos en este rápido repaso, el recurso de la interpolación de textos líricos en verso, aunque potencialmente presente desde los primeros libros de caballerías, no alcanzará un desarrollo significativo hasta que no se asocia con el lirismo bucólico en la obra de Feliciano de Silva. En las cuatro partes del *Florisel de Niquea* ya no estamos, como en los casos anteriores, ante uno o dos poemas recogidos de la tradición cancioneril, sino que se ofrece al lector un corpus poético considerable, de creación propia, y que es además motivo de orgullo para el escritor²⁹. También a este respecto fue la obra de Silva un precedente de los libros de pastores, en los que se haría después característica la inserción de poemas entre los avatares de la narración bucólica. Todavía en los tres primeros libros del *Florisel* la presencia de poemas, aunque superior a la habitual, no es del todo significativa. Sin embargo, la publicación de las *Églogas* de Garcilaso y de las traducciones castellanas de la *Arcadia* de Sannazaro, con su mezcla de prosa y verso, contribuyeron seguramente a llevar a Silva a la "casi inevitable conclusión de que el pastor literario debía ser ante todo poeta y músico"³⁰, y los dos extensos libros que componen la cuarta parte del *Florisel*, publicados ya en 1551, lo atestiguan, con una proporción de poemas casi igual a la de las propias novelas pastoriles.

Esta relación entre la presencia del pastor y el desarrollo de la poesía en los libros de caballerías vuelve a constatarse en textos posteriores al de Silva, como el *Clarisel de las Flores*, de Jerónimo de Urrea y el *Olivante de Laura*. En el *Clarisel*, obra inédita que nos ha llegado a través de tres manuscritos, encontramos al pastor Lauresni, que entona varios de los numerosos poemas, sobre todo romances y villancicos, con los que su autor adorna la narración³¹. De nuevo la interpolación más o menos sistemática de poesía lírica en un libro de caballerías coincide con la presencia de elementos pastoriles. Esto no significa que los poemas sean siempre estrictamente bucólicos o se limiten a los episodios de este tipo, y también Silva tiene poemas ajenos a la trama pastoril del *Florisel*. Pero lo que sí se observa, en mi opinión, es que la aparición del pastor y de su mundo supone para el relato caballeresco una fuerte inyección de lirismo que lo convierte en terreno abonado para el desarrollo poético. Ya en el *Amadís* el caballero podía esporádicamente convertirse en trovador, pero cuando su destino se cruza con el del pastor poeta, es entonces cuando irrumpe poderosa la figura, seguramente más renacentista, del caballero poeta.

Siete son los poemas que incluye Torquemada en el *Olivante de Laura*, y algunos de considerable extensión³². El volumen de textos poéticos es por tanto significativo y, como en los casos anteriores, se corresponde con la presencia de elementos bucólicos. De hecho, la inserción de poemas no se inicia hasta que entramos en los episodios pastoriles

²⁹ Así lo indica su insistencia en llamar la atención sobre sus versos en los prólogos de las distintas partes del *Florisel*. Véase S. P. Cravens, *op. cit.*, p. 91.

³⁰ S. P. Cravens, *op. cit.*, p. 91.

³¹ El *Clarisel* no posee edición contemporánea conocida, ya que la supuesta por Clemencín, Zaragoza 1555, es muy dudosa (véase D. Eisenberg, *Castilian Romances...*, p. 58). El texto se conoce a través de una serie de manuscritos que han permitido recomponer la obra aproximadamente. Los poemas que Urrea insertó en su *Clarisel* fueron publicados ya en su totalidad por Pierre Geneste, "Les poésies dans le *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea", *Mélanges à la Mémoire de Jean Sarrailh*, I, París: Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1966, pp. 367-378.

³² No incluyo entre ellos la quintilla "¡O flor de la cavallería!" con que Olivante y Lucenda son recibidos a la entrada del Castillo de los Secretos de Amor (II, xlii), pues carece de la intencionalidad lírica de las otras composiciones. Presento el texto de estos poemas en el apéndice que puede verse al final. En él señalo cada una de las composiciones con el número del libro y del capítulo en el que aparecen, indicando también el folio entre paréntesis y el nombre del personaje que la entona.

de la obra, cuando Olivante y Peliscán camino de Constantinopla encuentran al pastor Silvano cantando y lamentándose al pie de una fuente (I, xxii). El ambiente es perfectamente bucólico y la canción de Silvano, el primer texto poético que aparece en la obra, va además precedida por la música de la churumbela que tañe el pastor, uno de los más habituales instrumentos que la literatura bucólica ponía en boca de sus protagonistas³³. Dos más de los siete poemas de la obra pertenecen también a Silvano, y precisamente los más extensos: una composición en coplas de arte mayor que comienza con la característica invocación a la naturaleza, “¡O montes, o valles, o sierras, collados” (I, xxvii), y un largo poema compuesto por catorce coplas reales, “Aquel amor soberano” (II, xxix). Este último lo canta ya convertido en caballero y consecuentemente acompañándose no de la churumbela sino del arpa, más acorde con su nuevo hábito; pero, no obstante, lo canta desde la soledad de su destierro en la Isla Deshabitada, en un ambiente campestre y natural no del todo desvinculado con su antigua condición pastoril. Redunda en el mismo sentido el hecho de que la única canción que Torquemada pone en boca de Olivante (“Entre la muerte y bivar”, I, xxiv) corresponda precisamente al momento en que el héroe se hace pasar por pastor para llegar hasta Lucenda; es el pastor Sileno quien entona su poema en la huerta de Lucenda³⁴. Y aunque las composiciones no abunden en referencias directas al mundo de los pastores, y aunque también otros caballeros y damas muestren sus dotes trovaderescas en las tres canciones restantes³⁵, creo que la relación entre los poemas intercalados y el ambiente pastoril es bastante evidente. La presencia del pastor, como decíamos para las obras de Silva y de Urrea, ha creado el entorno lírico apropiado para la expresión poética. Por otra parte, que la mezcla de prosa y verso le parecía a Torquemada connatural a la recreación del ambiente bucólico lo demuestra su anterior “Coloquio pastoril”, donde incluyó ocho poemas de notable extensión³⁶.

Además, todas las formas estróficas utilizadas por Torquemada en el *Olivante* habían servido ya de vehículo para la poesía bucólica, aunque, por supuesto, no fueran exclusivas de ella. Cinco de los siete poemas de la obra corresponden al esquema de la canción trovadoresca, utilizado por Feliciano de Silva en el *Florisel*, por Montemayor en su *Diana* y por Gaspar Gil Polo en la *Diana enamorada*, publicada precisamente el mismo

³³ Churumbelas, chirimías, rabeles y zampoñas era lo que solían tocar los pastores literarios. Cuando don Quijote sueña convertirse en pastor no falta en su imaginación la churumbela: “¡Qué de churumbelas han de llegar a nuestros oídos, qué de gaitas zamoranas, qué de tamborines, y qué de sonajas, y qué de rabeles! Pues ¡qué si destas diferencias de músicas resuena la de los albugues! Allí se verá casi todos los instrumentos pastoriles” (Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de L. A. Murillo, Madrid: Castalia, 1982, II, lxxvii, p. 549). La churumbela era también usada con mucha frecuencia por los pastores de Feliciano de Silva. Así se introducen, por ejemplo, los primeros versos del pastor Darinel en el *Florisel de Niquea*: “el qual comenzó una preça a tañer su churumbela y después a cantar con gran dulçura y passión los siguientes versos [...]” (*Florisel*, I, ed. cit., cap. xviii, fol. 35 v).

³⁴ Claro que a Olivante su educación cortesana le delata enseguida. Puesto que no es pastor, no sabe tocar la churumbela y ha de acompañarse del arpa, de la misma forma que lo harán los demás caballeros poetas de la obra y al igual que Casiana, la única dama cuyos versos nos ofrece el autor.

³⁵ Se trata del príncipe don Padasán (“Ya que tuve presumpción”, II, viii), el caballero Theobaldo (“Después que mi vista os vio”, II, xii) y la infanta Castana (“Consuélate corazón”, II, xxxii).

³⁶ Los poemas del “Coloquio pastoril” han sido estudiados por Lina Rodríguez Cacho en su Tesis Doctoral, “Los *Coloquios satíricos con un coloquio pastoril* (1553) de Antonio de Torquemada. Edición y estudio”, Universidad Autónoma de Madrid, 1987, pp. 639-679.

año en que salió a la luz el *Olivante*³⁷. De los dos poemas que quedan, el primero, “¡O montes, o valles, o sierras, collados”, que entona Silvano en la casa del emperador (I, xxvii), se compone de cuatro coplas de arte mayor, estrofa que había sido utilizada por Juan del Encina en la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* y por Feliciano de Silva en el *Florisel de Niquea*. Finalmente, las catorce coplas reales del poema de Silvano en la Isla Deshabitada introducen una de las formas estróficas más frecuentes en la poesía lírica y dramática del Renacimiento,³⁸ cuya adecuación al canto pastoril quedó probada por el uso que de ella hicieron primero Juan del Encina, en su *Égloga de Cristino y Febea*, y Feliciano de Silva en la cuarta parte del *Florisel*,³⁹ y después Montemayor y Gaspar Gil en sus respectivas *Dianas*.⁴⁰

Pero no sólo los poemas o los nombres propios delatan el componente pastoril, también a veces las palabras y los actos de los personajes dejan traslucir actitudes y tendencias de la estética y la ideología de los libros de pastores, aunque estén sólo parcialmente desarrolladas debido al lógico predominio del tono caballeresco.

Ocurre así que la presencia del pastor, aunque sea dentro de un libro de caballerías, lleva consigo una ambientación novelesca propia en la que destaca una percepción y valoración de la naturaleza inusual en la ambientación caballeresca. El telón de fondo totalmente neutro, propio —según Avalor-Arce⁴¹— de los libros de caballerías, deja paso en ocasiones a ese ambiente natural más elaborado y sensual que propone la novela pastoril. La naturaleza, que en la ambientación caballeresca es tan sólo el inevitable emplazamiento de algunas aventuras, adquiere de pronto una presencia mucho más cercana, hasta llegar a convertirse en confidente y cómplice de los sentimientos que el pastor Silvano expone en sus monólogos y poemas. La invocación a la naturaleza y sus elementos con que Silvano comienza el primero de sus poemas extensos (I, xxvii) es bastante significativa del cambio que se ha producido. El fragmento presenta además un paralelismo bastante riguroso con el comienzo de la exclamación de Fileno en la *Égloga XIII* de Juan del Encina, *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* (vv. 73-80),⁴² con la que coincide tanto temática como métricamente:

³⁷ En *Florisel*, IV, libro II, aparecen dos en boca del falso pastor Archileo, que las introduce como colofón de sendas “bucólicas”: “O vida de gran tormento” (fol. 69 r) y “Acabo porque no hay cabo” (fol. 81 r). Las de Montemayor suelen ser canciones de desarrollo largo, como las cuatro que aparecen al final del libro I, o las dos en lengua portuguesa que se incluyen en el libro VII (ed. de Asunción Rallo, Madrid: Cátedra, 1991, pp. 155-159). De la *Diana enamorada* pueden verse las que aparecen al comienzo del libro V (ed. de Francisco López Estrada, Madrid: Castalia, 1987, pp. 166-176).

³⁸ La combinación de sus rimas sigue también los usos habituales de la época: abbad: cdccd, sólo con ligeras variantes en dos de las estrofas.

³⁹ *La primera parte de la quarta de... don Florisel de Niquea*, Salamanca, 1551, cap. xvii, fols. 22 v-23 v, y cap. xiv, fols. 15 v-16 v (esta última quebrando los versos primero y tercero de la segunda quintilla).

⁴⁰ Las coplas reales aparecen a veces transcritas como quintillas en las ediciones modernas, aunque normalmente las ediciones antiguas las presentaban como coplas reales. Esta división viene favorecida por la independencia que mantienen las rimas de cada parte de la copla; sin embargo, la continuidad del sentido que a veces se da entre las dos quintillas nos confirma que estamos ante una sola estrofa de diez versos. Así ocurre con las que aparecen en los *Siete libros de la Diana*: “Cuán fuera estoy de pensar” (pp. 53-54) y el Canto de la ninfa (pp. 72-74); y en la *Diana enamorada* con la Canción de Nerea (pp. 195-201) o el Canto de Florisia (pp. 289-300) entre otras. Sobre esta cuestión véase T. Navarro Tomás, op. cit., p. 219, n. 21.

⁴¹ J. B. Avalor-Arce, op. cit., p. 38.

⁴² Juan del Encina, *Teatro (Segunda producción dramática)*, edición, estudio y notas de Rosalía Gimeno, Madrid: Alhambra, 1977, p. 255.

Torquemada

¡O montes, o valles, o sierras, collados!
 ¡o fuentes, o ríos, breñosas montañas,
 alturas y cumbres, brutas alimañas,
 las aves, los peces y todos ganados!
 Mirad mis tormentos, sentid mis cuidados;
 si os falta el sentido, por mí lo tendréis,
 pues dentro en mi pecho tan claro veréis
 lo que es imposible, por do ser guiados.

Encina

¡O montes, o valles, o sierras o llanos,
 o bosques, o prados, o fuentes, o ríos,
 o yervas o flores, o frescos rocíos,
 o casas, o cuevas, o ninfas, o faunos,
 o fieras ravioras, o cuerpos umanos,
 o moradores del cielo supremo,
 o ánimas tristes que estáys nel infierno,
 oýd mis dolores si son soberanos!

Semejante invocación a la naturaleza, a la que se pide que mire, que oiga, que escuche la pena del pastor, utilizada ya por el mismo Sannazaro en la *Arcadia*, llegó a ser una exigencia casi inexcusable de la égloga y de la propia novela pastoril.⁴³ Torquemada se había aprovechado también del tópico en su "Coloquio pastoril"⁴⁴ y en el *Olivante* aparece tanto en el verso como en la prosa; así, por ejemplo, en el primer monólogo de Silvano:

—¡O montes, valles deleitosos, florestas dulces y sabrosas fuentes, arroyos y corrientes ríos, suaves flores y rosas que en esta dulce floresta se producen!, pues con la tranquilidad del manso viento y con el silencio nocturno tenéis lugar y aparejo, resonad con el desdichado Silvano las dolorosas quexas, las tristes desventuras de la mayor y más dichosa ventura suya. (I, xxiii, fol. 57r)

Más que la mención de elementos naturales interesa en estos casos la tendencia a asociar tales elementos con el estado anímico del personaje, algo que también había anticipado Feliciano de Silva y que es consustancial al papel que la naturaleza desempeña en los libros de pastores.⁴⁵ Ciertamente es que las referencias a elementos de la naturaleza son en el *Olivante* mucho menos numerosas que las habituales en una narración propiamente pastoril, o en el propio "Coloquio" de Torquemada, y la mayoría se encuentran no en la

⁴³. En la *Arcadia* de Sannazaro aparece, por ejemplo, en los versos de Galicio (prosa III) y en los de Selvaggio (prosa X). Varias veces se repite también el tópico en los versos de la *Diana*, de los que extraeré sólo dos ejemplos:

"O alta sierra, ameno, y fresco valle,
 do descansó mi alma y estos ojos!
 Dezid, ¿verm'é algún tiempo en tanta gloria?" (ed. cit., p. 65).

"Ay, prados, bosques, selvas que criastes
 tan libre corazón como era el mío:
 ¿por qué tan grave mal no le estorvastes?
 O, apressurado arroyo y claro río,
 adonde beber suele mi ganado
 invierno, primavera, otoño, estío:
 [...]" (p. 145).

⁴⁴. Montes, sierras y collados que entendido
 habéis mi pena rabiosa y mis dolores,
 escuchando mis fatigas y querellas
 que al alto cielo han subido,
 rompiendo con mis clamores
 las estrellas.
 Doleos de mis trabajos y fatiga,
 llorad conmigo mis ansias y mis males,
 moveos a compasión de mi tormento
 [...]. (ed. cit., p. 703).

⁴⁵. Estamos ante esa "dinámica receptividad" que, en palabras de Avalle-Arce, convierte al escenario natural en el "verdadero protagonista de la realidad literaria" (*op. cit.*, p. 59).

narración sino en los diálogos y monólogos de los personajes,⁴⁶ pero el más mínimo incremento de las mismas debe considerarse significativo.

La estética de la pastoral penetra también en la obra a través de recursos que afectan a la presentación y caracterización de los personajes. La entrada en escena de Silvano, por ejemplo, está en la línea de la más pura narrativa pastoril. Olivante oye tañer una churumbela y guiado por el sonido llega hasta el pastor que, “echado cabe la fuente” alterna el tañido de su instrumento con sus propias lágrimas y lamentos. Olivante permanece un rato escondido escuchando la música y las palabras del pastor, con lo que tenemos una inequívoca recreación del tópico de la falsa soledad, calificado por Avalor-Arce como “uno de los resortes dramáticos típicos de la pastoril”⁴⁷. La falsa soledad vuelve a ser explotada por Torquemada en otros momentos del relato, como cuando Sileno, es decir, Olivante disfrazado de pastor, es escuchado a escondidas por la princesa Lucenda y la infanta Galarcia en la huerta de la primera. La descripción que se hace de la escena contiene toda la estilización y sensualidad propias del bucolismo renacentista:

Y llegando cabe la fuente donde la primera vez de los pastores avían sido vistas, vieron a Sileno, que tendido en la verde yerva, recostado sobre el brazo derecho y la mano puesta en la mexilla y los ojos bañados en lágrimas y la vista en el suelo, tan fuera de su sentido que dellas, aunque tan cerca dél estaban, ningún sentimiento tuvo, estava diziendo con boz baxa y tan llena de dolor que a cualquiera que lo oyera moviera a lástima [...]. (I, xxviii, 72 r)

Por otra parte, la caracterización del pastor Silvano responde perfectamente al modelo del pastor idealizado que cobra vida en la bucólica renacentista. Silvano es un pastor cargado de sensibilidad, excelente músico y poeta que causa admiración a quienes le escuchan, y sobre todo gran conversador y filósofo del amor. Las menciones al ganado y a las actividades propias del pastoreo real son mínimas, como en las novelas pastoriles, y nada hay de rusticidad ni en su comportamiento ni en sus palabras. Olivante se sorprende de sus razonamientos:

No sé yo quién tras las ovejas os enseñó a hablar con tan prudentes razones llenas de tanta excelencia. (I, xxiii, 57v)

Y todos, como se dice más adelante, se espantan “de ver la gran hermosura y discreción del pastorcillo y ver las cosas y primores que sobre sus amores hablava” (58v).

Es cierto que Silvano se revelará al final como hijo del propio emperador y la pastora Silveida, lo que podría justificar a *posteriori* todas estas virtudes. Pero ni el pastor ni los lectores ni los demás personajes conocen aún esta circunstancia, por lo que, hasta que es hecho caballero, Silvano representa inequívocamente la figura del pastor idealizado del Renacimiento. Un pastor que en la novela pastoril, lo mismo que en la poesía, va ligado también a una concepción del amor teñida a veces de neoplatonismo y tendente en general hacia la espiritualización del sentimiento amoroso, una concepción del amor sensiblemente distinta a la que era habitual en los libros de caballerías.

⁴⁶ Lo mismo observa Cravens que ocurre en los episodios pastoriles de Feliciano de Silva, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 39.

El amor caballeresco, como estudia Alexander A. Parker,⁴⁸ comporta también una idealización del amor sexual al someterlo al honor y hacerlo depender de virtudes masculinas como el valor, la generosidad y la lealtad. Sin embargo, no implica castidad o continencia sexual, puesto que, por el contrario, la ley de caballería consideraba que la dama había de recompensar a su fiel servidor con favores concretos. Y de hecho era bastante habitual en los argumentos de los libros de caballerías que el héroe hubiera nacido fuera del matrimonio, como consecuencia de la ilícita relación carnal de sus padres, lo que obligaba a éstos a esconderlo y al joven a descubrir su verdadera filiación. De la misma manera, en el amor caballeresco, y opuestamente a lo que ocurre en el amor cortés, no hay auténtica imposibilidad; ésta, como la continencia, es sólo temporal, hasta que el caballero haya realizado los servicios suficientes para merecer la culminación⁴⁹. Pues bien, frente a este amor caballeresco, la novela pastoril se acoge a la ideología del neoplatonismo amoroso, un neoplatonismo adaptado⁵⁰ en el que espiritualización y castidad son las notas dominantes. El sufrimiento amoroso, no rechazado, como en el neoplatonismo puro, es considerado como un aspecto ennoblecedor e inseparable del auténtico amor. El objetivo es la unión espiritual con el ser amado; en cambio la unión carnal, que se ha hecho secundaria, sólo tiene lugar después del matrimonio, aunque esto no suele ser lo que preocupa a los amantes pastores.

La presencia del pastor en el *Olivante* supone una asimilación de algunos aspectos de esta nueva concepción del amor, aunque sometidos al esquema sentimental de los libros de caballerías y, sobre todo, a su rígida jerarquización social. Porque, frente a la novela pastoril, donde la estratificación social prácticamente desaparece para que los personajes puedan dedicarse totalmente al amor,⁵¹ en los libros de caballerías, de acuerdo con las estructuras sociales medievales, no se admite la relación amorosa entre estamentos distintos, y el villano, por muy bello y discreto que sea, no puede aspirar a la hija de un rey. Sin embargo, esta misma imposibilidad social, tan ajena al igualitarismo amoroso que propone la pastoril, permite a Torquemada introducir en la figura de Silvano algunos de los elementos del amante platónico. En primer lugar, su amor, como el de su homónimo de la *Diana*, es a todas luces imposible. Como pastor sabe que nunca podrá ser correspondido por Galarcia, por muchos servicios que le haga, aunque en este caso la imposibilidad esté sobre todo determinada por la diferencia social, cosa que difícilmente tendría cabida en una auténtica novela pastoril. Pero, independientemente de los motivos que la provoquen, esa imposibilidad obliga a Silvano a mantener sus sentimientos por la infanta en un plano puramente espiritual, con lo que se asimila al mundo amoroso de la bucólica. Silvano ama sin esperar correspondencia y se contenta con poder ver a su amada. La importancia concedida a la vista, a la contemplación, nos orienta también hacia el neoplatonismo; al amante platónico le basta con la contemplación de la belleza representada

⁴⁸ La distinción fue establecida por René Nelli en *L'Erotique des trovadours* (Toulouse, 1963), al que se refiere Alexander A. Parker en *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid: Cátedra, 1986, p. 29. Nelli divide la teoría del amor en la literatura provenzal en dos tendencias o ramas fundamentales: "amour chivalresque" y "amour courtois".

⁴⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 129.

⁵¹ Bruce W. Wardropper, "The *Diana* de Montemayor: Revaluation and Interpretation", *Studies in Philology*, 48 (1951), pp. 127-129.

en la mujer amada.⁵² Las menciones a la *vista* y a sus efectos son continuas en el episodio pastoril del *Olivante*. El principal objetivo que lleva a Silvano a Constantinopla es “gozar de la vista” de su amada Galarcia, ya que no puede aspirar a ninguna otra cosa⁵³. El amor de Silvano es sentido por ello como casto, honesto. De ahí que a nadie ofenda ni nadie se sienta alterado cuando el humilde pastor descubre su amor en el mismo palacio de Constantinopla. Es más, después de proclamar públicamente, en prosa y en verso, sus sentimientos hacia la infanta, es recompensado por el propio emperador:

Silvano, tú lo has hecho tan bien que de tu yerro sacas el perdón. Y yo consiento y ruego a la infanta que en su servicio te tenga, porque todo el favor que te diere será en ti muy bien empleado. Y créeme que en lo que yo pudiere hazerte merced, no la perderás de mí, que yo te quedo muy aficionado. (I, xxvii, 70r)

El amor del pastor no ofende porque no hace peligrar la honra. Esta circunstancia inherente al amor pastoril puede explicar también el disfraz de Olivante. El disfraz que permite el paso del personaje de un estado social a otro llegó a ser uno de los recursos dramáticos y narrativos más populares de los Siglos de Oro.⁵⁴ En la novela pastoril se hizo muy frecuente —recuérdese el ejemplo de Felismena en la *Diana* de Montemayor,— como tampoco era del todo extraño en los libros de caballerías: Don Duardos se disfraza del hortelano Julián en el *Primaleón*, Florisel de pastor en el *Amadís de Grecia*. En el caso de Olivante su pastorilización tiene como objetivo llegar hasta Lucenda. Olivante sabe que disfrazado de pastor podrá acercarse a ella más fácilmente que si se presenta como caballero y es reconocido. ¿Por qué? La diferencia de estados hace poco posible la relación amorosa; por lo que se eliminan peligrosas sospechas. Pero además el pastor, como hemos visto para Silvano, nunca supone un peligro para la dama; su amor es puro, casto; a nadie en la corte, y menos a la propia interesada, le resulta ofensivo ni deshonoroso.

Es curioso observar cómo, cuando Silvano se convierte en caballero, su comportamiento amoroso cambia sensiblemente en algunos aspectos. Si como pastor conocía la libertad de poder publicar sus sentimientos y sentía alivio con ello, fenómeno frecuente en la casuística amorosa pastoril,⁵⁵ como caballero ya no puede hacerlo sin levantar sospechas, de lo que él mismo se queja a la infanta:

—Soberana señora, yo he perdido con el hábito que tengo la libertad que con el pasado tenía osando publicar mis rabiosas y mortales cuitas con las quejas de mis dolores, los quales agora, encerrados en mi pecho, combaten al corazón, de manera que con gran dificultad puedo sustentar la vida [...]; y bienaventurado fuera yo si, quedando en el hábito que os conocí, me quedara el atrevimiento de poder dezir lo que sentía con tan gloriosos pensamientos que, feneciendo en ellos, me contara por el más dichoso de los nacidos, pues quedava pagado viendo que la infinita distancia del merecer me quitava justamente la esperança con sólo consentirme yo a mí mismo osarme tener por vuestro. Mas agora que la ven-

⁵² Como dice Asunción Rallo sobre la *Diana*, “Montemayor prima al sentido de la vista sobre los demás, porque comparte la idea neoplatónica de que la Belleza engendra Amor” (ed. cit., p. 63).

⁵³ Así, por ejemplo, le dice Olivante a Silvano cuando planean la llegada a Constantinopla: “y yo sabré lo que quiero y tú podrás gozar por ventura de la vista quanto desseas” (I, xxiv, 59v).

⁵⁴ S. P. Cravens, *op. cit.*, p. 66.

⁵⁵ Véase, por ejemplo, Asunción Rallo, “Introducción” a su ed. de la *Diana* de Montemayor, p. 55.

tura, para mayor desventura mía, me ha puesto en un estado fingido, porque si algún merecimiento tiene es el que de la vuestra merced recibe, ha sido para impedir la gloria pasada, poniendo freno a mi lengua y a los ojos sufrimiento, para no poder gozar de lo que gozavan en el tiempo que como pastor me avía sido dada licencia. (II, xli, 182v)⁵⁶

Además, la diferenciación social que, unida a la condición pastoril, obligaba a Silvano a un amor puramente espiritual se ha atenuado, aun sin desaparecer del todo. Ya no es un villano, puesto que ha sido armado caballero y sus propias hazañas lo han elevado socialmente, pero su desconocido linaje le impide todavía merecer a la hija de un rey. Por eso, mientras que en el capítulo 44 del segundo libro, estando a solas en la huerta del castillo de los Secretos de Amor, Olivante consuma su relación amorosa con Lucenda, tras el habitual matrimonio secreto, Silvano, en la misma situación, habrá de conformarse con “aquello que el amor, fuera del último y final fruto que suele cogerse, dexa gozar a los amadores para descanso de sus atribulados coraçones”. Como caballero, ahora Silvano puede aspirar a algo, pero no a todo. La espiritualidad del comienzo se ha trocado en relación y deseo carnal. Sin embargo, la falta de consumación amorosa permite a este personaje mantener hasta el final la castidad propia de su antigua condición pastoril, una castidad que resulta realmente inusual en un libro de caballerías. Silvano no es desde luego un amante platónico en sentido estricto, pero algunos rasgos de su comportamiento amoroso se confunden al menos con los del pastor bucólico. En todo caso, es interesante destacar que los episodios pastoriles del *Olivante* se corresponden con la parte de la obra donde la aventura amorosa predomina sobre la caballeresca o puramente heroica. Esto nos lleva a pensar que Torquemada ha decidido recurrir al código pastoril, que ya por entonces dominaba en la expresión literaria del amor, para la introducción en su obra del elemento sentimental; lo que ya en sí mismo creo que es significativo, aunque luego lógicamente haya tenido que someterlo a los esquemas sociales y eróticos del libro de caballerías.

Vemos, en definitiva, que la introducción del pastor literario del Renacimiento en un texto caballeresco da lugar a una inevitable reorganización de elementos y esquemas narrativos, produciendo una obra que, aun siendo básicamente un libro de caballerías, consigue renovar algunos de los anquilosados esquemas del género.

⁵⁶ El amor caballeresco incluye además el secreto cortés, tal y como lo respeta Olivante desde el principio. El contraste entre la reserva amorosa de Olivante y la locuacidad de Silvano, que enseguida se decide a relatar su historia, queda bien patente en el encuentro entre ambos. Silvano acabará adivinando la situación amorosa de Olivante, pero nada llegará a saber por sus propias palabras (I, xxiv).

APÉNDICE: POESÍAS INCLUIDAS EN EL *OLIVANTE DE LAURA**I, xxiii (57r): (de Silvano)*

A tan alta fantasía
¿qué pena puede igualarse?
ni qué más gloria alcançarse
que ser muerto en tal porfía.

¿Quién pide más galardón
del que la pena le da,
si en la pena tal está
qual le da la presunción,
que en ella encerrado va?
Porque a tan gran fantasía
¿qué pasión puede igualarse
ni qué más gloria alcançarse
que morir en tal porfía?

I, xxiv (62v): (de Sileno)

Entre la muerte y bivar
siento una batalla esquivar:
la muerte quiere que viva,
la vida quiere morir.

Con falta de la esperança
de tan glorioso querer
la vida quiere vencer,
la muerte y desconfiança
procuran mi padecer;
que si procuran bivar
porque muera entre que viva,
que con pasión tan esquivar
la vida es más que morir.

I, xxvii (70r): (de Silvano)

¡O montes, o valles, o sierras, collados!
¡o fuentes, o ríos, breñosas montañas,
alturas y cumbres, brutas alimañas,
las aves, los peces y todos ganados!
Mirad mis tormentos, sentid mis cuidados;
si os falta el sentido, por mí lo tendréis,
pues dentro en mi pecho tan claro veréis
lo que es imposible, por do ser guiados.

Mirad que me abraso sin nunca cessar
de un fuego que es fuego sin ser entendido;
con agua se abiva contraria encendido,
si quiero con ella su fuerza matar.
De lágrimas tengo en el pecho una mar,
rebuelto en fuego sin ser consumidas;

ni el fuego las seca, mas antes crecidas,
tampoco ellas pueden al fuego acabar.

Contento me tiene mi mal desigual,
contento me tiene mi pena y ufano,
contento en tenerlo se siente Silvano,
contento me tiene mi pena mortal.
La gloria crecida que siento en el mal
del mal que es el bien de mí que lo siento,
penando me tiene con pena contento,
pues no ay bien en el mundo que pueda ser tal.
Mirad qué gran mal, que el mal me contenta
por serme impossible ya verme sin él;
mirad qué tormento y dolor es aquél
que sin esperança de fin se aposenta.
Ni puede pesarme ni que me arrepienta,
ya puede perderse mi mal tan crecido,
por ser dos extremos donde ha procedido,
de mucho y de poco, porque más se sienta.

II, viii (114v): (de don Padasán)

Ya que tuve presumpción
de subir en tal altura
quiera esforçar mi razón,
pues siempre faltó ventura
al medroso corazón.
Aquéllos que son osados
siempre son más venturosos;
los corazones medrosos
vémoslos ser desdichados
y a los fuertes ser dichosos.
Quien tuviere presumpción
de subir en tal altura
ponga esfuerço en su razón,
pues siempre faltó ventura
al medroso corazón.

II, xii (120v): (de Theobaldo)

Después que mi vista os vio,
con el dolor que sentí
la vida no quiero yo,
la muerte no quiere a mí.
Ando huyendo la vida,
que es vida sin esperança
quando en ella no se alcança
remedio de la herida
que causa desconfiança,
porque la vida murió
después que, señora, os vi,

que la vida está sin mí,
la muerte no hallo yo.

II, xxix (155v-156r): (de Silvano)

Aquel amor soberano
de todos sojuzgador,
siendo yo su servidor,
no como dios, mas tirano
se muestra en mi disfavor.
Contra mí tan poderoso
se muestra, haziendo su oficio
cruel, traidor y engañoso,
que el pago que da y reposo
más pena por más servicio.

Lo que tengo que dezir
no basto para dezirlo,
porque, si puedo sentirlo,
solamente es consentir
que más gano en consentirlo.
Dolores me rodearon
por dar causa con que muera,
y como no me acabaron,
amor y ellos sentenciaron
que me tornasse Chimera.

Difinición de Chimera.

Chimera es cosa sin ser
no más de fantaseada,
en el juicio ordenada
conforme a cada querer;
impossible ser hallada.
Y assí, cosas impossibles
se juntaron dentro en mí
de las vistas y invisibles,
que, porque son tan terribles,
las quiero contar aquí.

Porque sintáis el extremo
que en este cuerpo se encierra,
siendo formado de tierra,
ni con el fuego me quemo
ni con la agua tengo guerra.
El monte Etna se defiende,
que en mi pecho está encerrado,
de la mar que más le enciende,
pues mi llorar no le ofende,
que con lloro se ha atizado.

Y si levantan el agua,
mis sospiros, que son viento,

descargada con gran tiento,
atizan más esta fragua
para abivar mi tormento.
Assí que, si soy formado/
de elementos como el hombre,
han en mí su ser mudado,
pues que la fuerça han dexado,
quedando con sólo el nombre.

La cabeça.

La bívora al concebir
concibe su muerte cierto
y aquél de que engendra muerto
con el más dulce morir,
que dan siempre desconcierno.
Mi cabeça al engendrar
de entendimiento y memoria,
con el dulçor de la gloria
dellas se dexa cortar,
y ésta es siempre su victoria.

Ojos.

Mis ojos de topo ciego
son, que bien no pueden ver;
mas no se puede esconder
que de lince buelven luego
para mayor mal se hazer.
Traspasso forçosamente
qualquier muro de mi daño,
y el desseo, aunque lo siente,
vista con daño consiente,
por ser menos que el engaño.

Entrañas, coraçón.

De pelicano sé cierto
que mis entrañas tomé,
pues yo las sacrificué,
de bivo haziéndome muerto,
por mantener a mi fe.
Coraçón tengo prestado,
que de Ticio es el que tengo,
y el grifo, que es mi cuidado,
con su sangre sustentando
su cruel hambre, mantengo.

Braços.

Sísifo prestó sus braços,
para ayudarme a morir;
la cuesta quiero subir
y muy deshecho en pedaços
cayo y torno a rebivir.
En la cuesta de la vida
subo a cuestras mi tormento,
y al fin sin casi contento
muy mayor es la caída,
tornando siempre al cimientto.

Pecho.

Un peligro ay en la mar,
 Scila de todos llamado,
 que en mi pecho está encerrado,
 pues no cesso de bramar,
 sin jamás verme cansado.
 Y si procuro partirme,
 pensando anegado ser,
 de Caribdis siento asirme,
 conviniéndome estar firme
 para mi perdición ver.

Piernas, pies.

De gamo mis piernas son,
 ligeras para mi mal;
 su camino es sin igual,
 yendo tras mi perdición,
 para el bien de hombre mortal.
 Los pies de la misma suerte,
 por perderme de contino,
 ligeros para el camino
 do piensan hallar la muerte,
 del bivar pierden el tino.

El manjar.

De lo que a Tántalo sobra
 parte contino conmigo,
 teniéndome por amigo,
 pues con la misma çoçobra
 siempre con hambre le sigo.
 Y assí me trata ventura
 que de mí huye el manjar,
 que, aunque es de hermosa figura,
 su sabor es de amargura,
 que no se dexa gustar.

Todos juntos los tormentos
 de la tierra y mar y cielo,
 y quantos ay en el suelo

y en todos quatro elementos
 se juntan a mi consuelo.
 De tormentos me gobierno;
 todos se juntan a mí,
 pues que con dolor eterno,
 juntando los del infierno,
 no pueden doler assí.

Fin.

Notad bien el desconcierto
 de mi dolor tan esquivo,
 que podréis tener por cierto
 que estando bivo estoy muerto,
 y estando muerto estoy bivo.
 Y la vida que poseo,
 si bivar éste se nombra,
 aunque bivo, no lo creo,
 que pienso, quando me veo,
 no ser yo, mas ser mi sombra.

II,xxxii (161v): (de la princesa Casiana)

Consuélate, corazón,
 aunque con vana esperança,
 que donde ay desconfiança
 crece tanto la passión
 que en pago el morir se alcança.
 No desesperes con ver
 tu mal que crece a porfía,
 que, aunque se pierda alegría,
 muy presto podrás bolver
 alegre en tu fantasía.
 Con razón o sin razón
 nunca pierdas la esperança,
 que donde ay desconfiança
 crece tanto la passión
 que en pago el morir se alcança.