

Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso

Jesús GÓMEZ

De manera intencionada, el título anterior parafrasea el subtítulo de un artículo de Aurora Egido, publicado el año 1985 en la revista *Criticón*, de la Universidad de Toulouse: «"Sin poética hay poetas". Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro»; con el propósito de establecer, si es posible, una distinción terminológica entre la égloga, por una parte, y la bucólica, por otra. En principio, tal distinción sería de carácter teórico, puesto que carece de apoyo documental tanto entre los propios autores de bucólicas como en los estudios sobre el tema. Pero puede ser útil para caracterizar una determinada concepción de literatura pastoril, frente a las diversas posibilidades que aparecen en la tradición occidental.

Se hace necesario distinguir entre un concepto estricto de la literatura pastoril, definida como género específico con autonomía estética e ideológica, y una concepción amplia de la misma, según la cual, sería literatura pastoril toda aquella composición en la que intervengan pastores o se traten asuntos relacionados con ellos. Esta concepción amplia de la literatura pastoril es la que está en la base, por ejemplo, de los estudios de Francisco López Estrada¹ sobre

¹ En especial, véase *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa* (Madrid: Gredos, 1974). Así también, por ejemplo, Mia I. Gerhardt: *Essai d'analyse littéraire de la pastorale* (1950; reimpr. Utrecht, Netherlands: H & J, 1975), p. 285 o, desde el punto de vista de la tradición clásica, Vicente Cristóbal López: *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica* (Universidad Complutense, 1980), p. 6. Comp. la antología de Manuel Fernández-Galiano: *Títilo y Melíbeo. La poesía pastoril grecolatina* (Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 1984).

la tradición de la literatura pastoril desde los *Idilios* de Teócrito (s. III a.C.), que fueron imitados por Virgilio en sus *Bucólicas* (c. 40 a.C.).

Ahora bien, si observamos no sólo las *Bucólicas* del Mantuano, sino también los dos últimos libros de las *Geórgicas* y las composiciones del pseudo-Virgilio que, desde la edición de 1573 de J. Escalígero, llevan el nombre de *Appendix Vergiliana*, habrá que admitir la existencia de una literatura pastoril fuera de las *Bucólicas*, de acuerdo con la concepción amplia; ya que el protagonista de la primera parte de *El mosquito* (*Culex*) es un pastor. Algo semejante sucede en los libros tercero y cuarto de las *Geórgicas*, respectivamente dedicados al pastoreo y a la apicultura: por ejemplo, en el primero de ellos, Virgilio narra la vida nómada de los pastores libios (III, 339-348), mientras que en el segundo incluye la fábula del pastor Aristeo (IV, 3015-558) que retomará en el siglo XV el *Orfeo* de Poliziano.

A pesar de que Poliziano mezcla ambas tradiciones derivadas de Virgilio en la parte pastoril de su drama, nada tiene que ver la presentación del pastor de las *Bucólicas* con el de las *Geórgicas*, ni en la forma ni en el contenido. Aunque, de acuerdo con la concepción amplia de la literatura pastoril, habría que estudiarlos del mismo modo. Tales son los riesgos de definir un género, de manera exclusiva, por un solo rasgo de la materia (pastoril) y de la condición social o profesional (pastores) de sus protagonistas. Reducida *ad absurdum*, esta concepción de la literatura pastoril nos llevaría a incluir, junto al estudio de los tradicionales pastores (por orden jerárquico, de menor a mayor importancia: cabreros, ovejeros y boyeros), el de porqueros, apicultores, etc., que también son pastores. Y, lo que es todavía más descabellado, a incluir entre los boyeros a los gauchos y a los *cow-boys*.

Que el género literario pastoril no se define tan sólo por la condición profesional de sus protagonistas se ve en las *Bucólicas* cuarta y sexta de Virgilio, en las que no aparecen pastores monologando o dialogando, como era habitual ya desde Teócrito; sino que aparecen tan sólo citados, ocasionalmente (IV, 18-25; VI, 60-74 u 85-86)². De hecho, el protagonista principal de la bucólica cuarta es un niño de misteriosa condición (quizá uno de los hijos de Asinio Polión, cónsul por aquel entonces y amigo de Virgilio), mientras que el de la bucólica sexta es Sileno, divinidad campestre del cortejo de Baco sin relación con las habituales divinidades pastoriles, como el dios Pan o las Ninfas. Así, pues ¿dónde reside el carácter pastoril de las bucólicas cuarta y sexta? Proba-

² Cito las *Bucólicas* por la edición bilingüe francés-latín de E. Saint-Denis (París: Les Belles Lettres, 1967), sin más que indicar entre paréntesis el número de la bucólica, en romanos, y los versos correspondientes, en arábigos.

blemente, en las declaraciones poéticas y retóricas que hace el narrador, al inicio del poema (IV, 1-5; VI, 1-12), cuando identifica el género pastoril con una determinada tradición y con determinados procedimientos literarios.

De los ejemplos precedentes, se deduce no sólo la existencia de una literatura pastoril fuera de las *Bucólicas*; sino también la existencia, aunque parezca paradójico, de una literatura bucólica que no es pastoril. Sin pretender rizar el rizo por ahora, sería necesario mencionar la posibilidad de que exista una literatura bucólica fuera de las *Bucólicas*, si tenemos en cuenta otras composiciones del *Appendix*, como las *Imprecaciones (Dirae)* o su continuación, *Lidia*. A su vez, la dialéctica establecida entre la literatura bucólica y la materia pastoril implica que aquélla no es un subconjunto de ésta, sino que se puede caracterizar mediante procedimientos específicos, o mediante determinadas formas y temas que habían cristalizado en las *Bucólicas*, a partir de los *Idilios* de Teócrito.

Desde esta perspectiva, sin embargo, consideraremos que el conjunto de la obra de Teócrito, así como la de sus imitadores Mosco y Bión, sería pre-bucólico; al menos, en el sentido de que es ajeno a la dialéctica mencionada entre la literatura bucólica y la materia pastoril, que sí se establece en la obra de Virgilio. En los *Idilios*, se mezclan los pastoriles y los no-pastoriles de manera indiscriminada; aunque no por ello sea necesario restar a la obra de Teócrito su importancia en la historia de la bucólica. Sobre todo en algunos estudios recientes en los que, a diferencia del planteamiento aquí establecido, la literatura bucólica se opone a la pastoral³.

Originariamente, en griego, el término *idilio* no significa más que «obra breve»; del mismo modo que *égloga* (del gr. *eklogé*) no significa más que «elección, selección» y *bucólica* (del gr. *boukolikós*) «lo relativo al boyero o pastor de bueyes». Aunque, desde la misma Antigüedad, los tres vocablos ad-

³ Véase David M. Halperin: *Before Pastoral. Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry* (New Haven and London: Yale University Press, 1983) y E. Kegel-Brinkgreve: *The Echoing Woods. Bucolic and Pastoral from Theocritus to Wordsworth* (Amsterdam: J. C. Gieben, 1990). Ambos autores intentan cada uno a su modo definir una tradición y un género literario *bucolic*, a partir de Teócrito, frente al desarrollo de la literatura *pastoral* posterior, que ha sido definida de manera más versátil, en la línea de los estudios de Renato Poggioli (1963), editados póstumamente por A. Barlett: *The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and Pastoral Ideal* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1975) o de Harold E. Toliver: *Pastoral Forms and Attitudes* (Berkeley: University of California Press, 1971). Es muy de lamentar que apenas existan rastros de tal discusión teórica en el ámbito del hispanismo. Comp. Francisco López Estrada, Javier Huerta y Víctor Infantes: *Bibliografía de los libros de pastores en la literatura española* (Madrid: Universidad Complutense, 1984).

quieren un significado relacionado con la literatura pastoril y se hacen prácticamente sinónimos, sería preferible reservar el último término para la literatura pastoril considerada como un género literario específico derivado de las *Bucólicas* de Virgilio, mientras que el segundo término tendría aquel significado amplio que estudia Aurora Egido. No es una distinción sólo nominal, sino extraída del análisis de las obras de Teócrito y Virgilio. Aunque conviene subrayar, frente a alguno de los estudios citados en la nota anterior⁴, que el análisis no se ha realizado desde la filología clásica. Antes bien, desde el punto de vista de la filología española, lo que interesa es la evolución de la literatura pastoril a partir de la Antigüedad greco-latina.

Al menos, para el desarrollo de la literatura española en los aledaños del Renacimiento, desde fines del siglo XV al primer tercio del siglo XVI, la oposición entre égloga y bucólica es pertinente. Podría servir para caracterizar la literatura pastoril de Garcilaso, frente a la de Encina por ejemplo. Habitualmente, en los estudios sobre el tema, se considera que no existe solución de continuidad desde las églogas dramáticas de Encina hasta las églogas de Garcilaso. De ahí las reflexiones sobre la «modernidad» enciniana⁵, considerado como antecedente de la literatura pastoril del Renacimiento. Sin embargo, las églogas de Garcilaso suponen un salto cualitativo en la serie de la literatura pastoril española. Más que una consecuencia, son el inicio de algo nuevo que, a través de Italia y de la *Arcadia* de Sannazaro en especial, enlaza con la bucólica de Virgilio.

La fama de Virgilio durante la Edad Media permanece ininterrumpida; todas sus obras eran copiadas con profusión, como lo demuestra el hecho de que, a partir del siglo V, se conserven cerca de 780 códices manuscritos, sin tener en cuenta los numerosos testimonios indirectos, casi exhaustivos⁶. Sin embargo, el Virgilio medieval apenas tiene nada que ver con el Virgilio rena-

⁴ Sin embargo, al final de estudio, cuando trata de «The Ancient definition of bucolic poetry», David M. Halperin concluye de manera sorprendente, *op. cit.*, p. 249: «Bucolic poetry, as it was conceived and composed by Theocritus and his followers, does not possess an autonomous identity or definition».

⁵ Véase, por ejemplo, José María Díez Borque: «La obra de Juan del Encina: una poética de la modernidad de lo rústico pastoril», *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (El teatro hasta Lope de Vega)* (Madrid: Taurus, 1987), pp. 125-49. Comp. Juan Carlos Temprano: *Móviles y metas en la poesía pastoril de Juan del Encina* (Oviedo: Universidad, 1975), quien insiste en la equiparación que Encina introduce entre lo cortés y lo pastoril.

⁶ Son datos de la introducción general de J. L. Vidal a la traducción de las *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*, n.º 141 de la Biblioteca Clásica Gredos (Madrid: Gredos, 1990), pp. 92-3.

centista, no sólo a causa de la propagación de leyendas más o menos populares sobre un Virgilio mago e incluso nigromante; sino también por los comentarios gramaticales, que alteran profundamente el sentido de los textos virgilianos⁷. En lo que concierne a las *Bucólicas*, durante la Edad Media se impone una reinterpretación alegórica contra la cual se mostraba cauto ya el propio Servio (s. IV), en su comentario a la égloga tercera⁸. Así, en un anónimo *Commentum in Vergilii Bucolica* atribuido a Nicolás Trivet (s. XIII), se proclama la necesidad de admitir la alegoría porque, «si nihil per allegoriam dicere saepius voluisset pene nullius ponderis essent eius carmina»⁹. No examinaremos los pasos de este proceso que llega, por ejemplo, con sucesivas modificaciones, hasta la *Interpretatio allegorica in Bucolica Vergilii* (1537) de Vives; quien, frente a Servio, señala la necesidad de admitir la interpretación alegórica en el conjunto de las *Bucólicas*, concebidas como poesía de agradecimiento o de alabanza para los amigos y contemporáneos de Virgilio: Cornelio Galo, Asinio Polión, Varo o el propio Octavio¹⁰. La interpretación

⁷ Ambas tradiciones, la popular y la erudita, fueron estudiadas por separado en el clásico estudio, publicado por primera vez en 1872, de Domenico Comparetti: *Virgilio nel medio evo*, ed. Giorgio Pasquali (Firenze: «La Nuova Italia», Editrice, 1967), 2 vols. En su introducción (pp. XXI-XXII), Pasquali señala con acierto que no se puede establecer una oposición absoluta entre el Virgilio popular y el literario; ya que parece más que probable que las leyendas sobre un Virgilio mago se deriven de fuentes escritas ya tardías, en concreto del *Policriticus* de Salisbury.

⁸ *Ad Ecl. III, 20: In Vergilii carmina commentarii*, ed. Georg Thilo y Hermann Hagen (1887; reed. Hildesheim: Georg Olms, 1961), vol. III, p. 33: «sane hoc loco superfluum voluit esse allegoriam (...) sed melius simpliciter accipimus; refutandae enim sunt allegoriae in bucolico carmine, nisi cum (...) ex aliqua agrorum perditorum necessitate descendunt». Sobre este pasaje, comenta Comparetti (I, p. 72): «Servio nel giudicare le varie opinioni mostra di tendere ad una ragionevole limitazione del senso allegorico e spesso si pronunzia pel *simpliciter* escludendo l'allegoria come "non necessaria"».

⁹ *Comentario a las Bucólicas de Virgilio*, ed. Aires Augusto Nascimento y Manuel Díaz de Bustamante (Santiago de Compostela: Universidad, 1984), p. 103; *cf.* p. 20 de la introducción.

¹⁰ Así escribe en el prólogo a la *Interpretación alegórica*, que cito por las *Obras Completas*, I, trad. Lorenzo Riber (Madrid: Aguilar, 1947), p. 922 a: «Y como fuese que Virgilio intentase un favorable acceso a los grandes talentos romanos y quisiese granjearse con ese opúsculo, es de creer que con el pretexto de esos juguetes pastoriles cantó veladamente muchas de sus alabanzas y de sus cosas, dignas que se conociesen, las cuales, adivinadas, deleitarían muy mucho al lector, como las imágenes elegantes y primorosas, disimuladas bajo la grotesca apariencia de Silenos.» Con respecto al pasaje de Servio citado en la nota 8, añade (*ibid.*, p. 922 b): «Yo no me acabo de admirar de que Servio Honorato no admita más alegoría que la de la pérdida de sus tierras, puesto que el sentido alegórico es indudable en muchos otros pasajes.»

alegórica de Vives se apoya en el contexto histórico y político de las *Bucólicas*, sin anacronismos flagrantes; incluso cuando cristianiza el sentido de las bucólicas cuarta y quinta.

Casi lo contrario de Vives hace Encina, en la traducción de las *Bucólicas* que edita en su *Cancionero* de 1496. Sobre todo en los *argumentos* que anteceden a cada una de las diez bucólicas virgilianas, a veces en el propio texto de la traducción, Encina lleva a cabo una lectura anacrónica de las mismas que es típica de la mentalidad medieval. Sin conciencia de fidelidad o de rigor histórico, el salmantino aplica el sentido de las bucólicas a sucesos políticos del reinado de los Reyes Católicos. De este modo, Tíro y Melibeo comentan la guerra civil entre los partidarios de Isabel la Católica y los de la Beltraneja en la bucólica primera; en la segunda, Alexis se convierte en Fernando el Católico; la tercera está dedicada a las banderías del tiempo de Enrique IV, la cuarta al nacimiento del príncipe Juan, etcétera.

En el prólogo dedicatoria a los Reyes Católicos, Encina después de escribir: «estas *Bucólicas* quise trasladar, trobadas en estilo pastoril, aplicándolas a los muy loables hechos de vuestro reynar», parece curarse en salud cuando justifica la reinterpretación monárquica y católica que lleva a cabo de las *Bucólicas* por la excelencia de la fama de Virgilio y por la dignidad de la vida pastoril; todo ello desde una perspectiva alegórica, en la que confluyen motivos tomados de la exégesis bíblica. Como escribe en un segundo prólogo, esta vez dedicado al príncipe heredero: «(...) aunque debaxo de aquella corteza y rústica simplicidad, puso [Virgilio] sentencias muy altas y alegóricos sentidos»¹¹. Conviene retener la siguiente conclusión: Encina siente la necesidad de acudir al contexto de las *Bucólicas* para justificar la dignidad de su tarea; de la que, por otra parte, se declara orgulloso¹². En sus manos, las *Bucólicas* pierden la autonomía estética e ideológica propia de Virgilio. Es cierto que, desde la Antigüedad, las *Bucólicas* se veían como una obra en clave cuyo sentido, como explica Vives en la *Interpretatio allegorica*, se relacionaba con el

¹¹ Cito la traducción de las *Bucólicas* por la edición de Ana María Rambaldo: Juan del Encina, *Obras completas*, vol. I (Madrid: Espasa-Calpe, 1978), pp. 220 y 228. Encina es consciente de las cautelas expresadas por Servio, *supra*, nota 8; aunque no parece que le importen demasiado. Como escribe al final del prólogo a los Reyes Católicos, *ibid.*, pp. 223-4: «Y aun muchas razones avrá que no se puedan traer al propósito, mas aquellas tales, según dize Servio, avémoslas de tomar como razones pastoriles assí simplemente dichas, y sí fuere necesario, usar de aquello que usan los eclesiásticos diziendo un salmo por un solo verso que haze al caso de la fiesta.»

¹² Como ha puesto de relieve J. Richard Andrews: *Juan del Encina: Prometheus in search of prestige* (Berkeley: University of California, 1959).

círculo de amistades de Virgilio o con sucesos de la propia biografía del poeta. Pero todas estas interpretaciones eran hechas *a posteriori* por diferentes comentaristas, nunca por el autor, quien preserva el enigma de cada una de sus composiciones.

La literatura bucólica no nace al servicio de ninguna interpretación alegórica exclusiva, como reconocía Servio; sino como resultado de una poética autónoma y simbólica, si se define el simbolismo como una técnica basada en la sugerencia y en el hermetismo¹³. Por esto, aceptar la alegoría de Encina no sólo en los argumentos que preceden a cada una de las *Bucólicas*, sino también en las modificaciones que introduce en el propio texto, implica el aniquilamiento del sentido original de la tradición inaugurada por Virgilio. El pellico pastoril se convierte en un mero disfraz, que se justifica por motivos alegóricos o ideológicos ajenos a la propia obra. Lo cual sucede no sólo en la literatura pastoril de Encina, sino en el conjunto de la literatura medieval. De tal modo que podríamos decir que, durante la Edad Media, existe literatura pastoril; pero no bucólica.

Pensemos en el *Officium pastorum* o en la *pastorela*. Tanto en un caso como en el otro, el pastor aparece subordinado, por motivos de jerarquía social, al clérigo o al caballero. En parte, ello era consecuencia de las nuevas condiciones de recepción literaria, propias de la sociedad feudal; pero también era el resultado de la llamada *rota Vergilii*, según la cual se considera que las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida* son ejemplos canónicos de tres diferentes niveles de estilo, respectivamente: *humilis, medius, grandiloquus* en la terminología de Servio¹⁴. Se ajustan los escolares medievales a esta teoría, que implica una relación de causalidad entre los niveles de estilo y los estamentos sociales de los respectivos protagonistas del poema, *pro qualitate negotiorum et personarum*: pastor, campesino y guerrero¹⁵. Por las mismas razones, se

¹³ Otra cosa es el simbolismo como movimiento histórico, que se inicia a partir de Baudelaire. Véase, por ejemplo, el conciso estudio de Ana Balakian: *El movimiento simbolista* (1967), trad. José-Miguel Velloso (Madrid: Guadarrama, 1967) o la antología de artículos recopilada por J. Olivio Jiménez: *El simbolismo* (Madrid: Taurus, 1979).

¹⁴ *In Vergilii carmina commentarii*, pp. 1-2: «tres enim sunt characteres, humilis, medius, grandiloquus: quos omnes in hoc invenimus poeta. nam in Aeneide grandiloquum habet, in georgicis medium, in bucolicis humilem pro qualitate negotiorum et personarum: nam personae hic rusticae sunt, simplicitate gaudentes, a quibus nihil altum debet requiri».

¹⁵ Así, escribe el anónimo autor de un comentario cuatrocentista de la *Eneida*: «(...) triplex est stilus, scilicet sublimis mediocris et infimus. Sublimis stilus est qui tractat de sublimibus sive maximis personis et regibus, principibus et baronis, et hic stilus in Aeneida servatur; mediocris stilus est qui de mediocribus personis tractat, et servatur in libro Georgicorum; infimus stilus vel humilis (...) est qui tractat de infimis personis, et quia pastores sunt inferiores

definen los tres niveles de estilo con respecto a sucesivas épocas en la evolución de la humanidad: pastoril, agrícola, bélica; como hace también Servio, que aduce el testimonio de Donato¹⁶. Y Encina, que escribe en la dedicatoria de su traducción a los Reyes Católicos: «acordé dedicaros las *Bucólicas* de Virgilio, que es la primera de sus obras, adonde habla de pastores, siguiendo, como dize el Donato, la orden de los mortales, cuyo exercicio primeramente fue guardar ganados, manteniéndose de frutas silvestres; y después siguióse la agricultura, y andando más el tiempo nacieron batallas (...)»¹⁷. En cualquiera de las dos posibles interpretaciones de la «rueda virgiliana», las *Bucólicas* se sitúan en el peldaño más bajo de la escala. Para los comentaristas, el estilo de la literatura pastoril viene definido de manera casi exclusiva por la ínfima condición social de sus protagonistas que, de este modo, aparecen subordinados a los estamentos superiores.

El caballero ocasionalmente podía prometer a la pastora que se convertiría en pastor por amor de ella, como sucede en las serranillas del Marqués de Santillana¹⁸; pero sin que esta promesa alterase sustancialmente la oposición social que se establece entre la nobleza y los rústicos. Con independencia de que, según afirma María Hernández Esteban, Santillana se encuentre lejos «ya de las convenciones que sustentaron la cultura provenzal»¹⁹. En cualquier caso, la literatura pastoril derivada de la *pastorela* carece de la autonomía estética o ideológica de la bucólica; el fugaz encuentro del caballero con la pastora tan sólo sirve de *divertimento* cortesano²⁰.

personae hic stilus in libro Bucolicorum servatur» *Comment. in Verg. Aeneid.*: cod. s. XV. Citado por Comparetti, I, p. 159, nota.

¹⁶ *In Vergilii carmina commentarii*, pp. 3-4: «et dicit Donatus, quod etiam in poetae memoravimus vita, in scribendis carminibus naturalem ordinem secutum esse Vergilium: primo enim pastoralis fuit in montibus vita, post agriculturae amor, inde bellorum cura successit». Comp. Nicolás Trivet, *Comentario a las Bucólicas*, p. 70: «Et secundum Donatum et Servium hunc ordinem servavit Virgilius ut etatibus suorum librorum continentia consonarent. Prima enim etas fuit simplorum, et viventium ut pastores, et huic respondet Bucolica; secunda fuit agriculturalum, et huic respondet Georgica; tertia bellatorum, cui confecit Eneidam.»

¹⁷ Ed. cit., vol. I, p. 219.

¹⁸ Cito por la edición de las *Obras completas*, ed. Ángel Gómez Moreno, Maximilian P. A. M. Kerkhof (Barcelona: Planeta, 1988): I, 1-4: «Serranillas de Moncayo./ Dios vos dé buen año entero./ ca de muy torpe lacayo/ farfades cavallero»: IV, 32-38: «"Señora, pastor/ seré, si querredes/ mandarme podedes/ como a servidor./ mayores dulçores/ será a mí la brama/ que oyr ruyseñores."»

¹⁹ «Pastorela, ballata, serrana», *Dicenda*, 3 (1984), p. 93.

²⁰ Como señala Johan Huizinga: *El Otoño de la Edad Media*, trad. José Gaos (Madrid: Alianza, 1981³), p. 187: «Cuando la nobleza del siglo XV juega a los pastores y las pastoras, es todavía muy escaso el contenido del juego en auténtico culto de la naturaleza y entusiasmo

Tal situación explica cabalmente las primeras églogas dramáticas de Encina; en las que, por otra parte, el pastor de la *pastorela* se da la mano con el que deriva del *officium* litúrgico. Desde las primeras representaciones navideñas hasta las églogas séptima y octava, en las que aparece un escudero que, por amor de una pastora, toma el pellico. Claro que el escudero, a la postre, se torna a su primitiva condición social; porque ésta, como él mismo señala orgullosamente, le viene de casta: «Miafé, no quiero que sea/ ya mi Pascuala pastora/ ni yo pastor desde agora,/ pues no me vien de ralea»²¹. Para la oposición entre los estamentos sociales del escudero y de la pastora, lo más novedoso no reside en el ocasional disfraz pastoril de aquél, sino en el ennoblecimiento de ella que, en último extremo, se justifica por el omnímodo poder del dios Amor. Como le explica el rústico Mingo a su pastora Menga, en sa-yagués por supuesto: «Es tan huerte zagalejo,/ miafé, Menga, el amorío,/ que con su gran poderío/ haze mudar el pellejo»²². Sin embargo, poca modernidad hay en la moraleja anterior, perteneciente a la tradición cortesana y que, en último extremo, se remonta al *Ars amatoria* de Ovidio o a Platón²³.

No nos engañemos. Si caminamos tan sólo por la senda de Encina, jamás llegaremos hasta las églogas de Garcilaso; el cual, por medio de la bucólica, recupera la plena dignidad de lo pastoril que, con anterioridad a él, carecía de autonomía estética e ideológica. A lo más, de las églogas Encina, vamos a las farsas y églogas «al modo y estilo pastoril y castellano» (1514) de Lucas Fernández, a las églogas (1516) de Urrea o a la égloga de Torino de la anónima *Cuestión de amor* (1513), en la que los pastores son nobles enmascarados, como se explica en el argumento. En estas obras, bien sea a través de razonamientos cortesanos sobre la omnipotencia del dios Amor, o directamente, por motivos alegóricos, el pellico pastoril acaba por convertirse en un mero disfraz vacío de contenido específico.

Cuando se mantiene la oposición entre nobleza y rusticidad, según los tres estamentos medievales, lo pastoril tan sólo se justifica a partir del contexto ideológico o alegórico de la obra. En este sentido, no es tan determinante que aparezcan pastores más o menos «idealizados» en las églogas de Encina como

por la simplicidad y el trabajo.» Los caballeros se disfrazan de pastores incluso en torneos, como el *Pas d'arme de la bergere* que cita Huizinga (*ibid.*, p. 188) o en un entremés de 1468, en el que se exalta a las princesas como *nobles bergeres*.

²¹ Cito por la reciente edición de Miguel Ángel Pérez Priego: *Teatro completo* (Madrid: Cátedra, 1991), égloga VIII, vv. 229-32.

²² Égloga VIII, vv. 273-276.

²³ Véase Aurora Egido: «La Universidad de Amor y *La dama boba*», *BBMP*, 54 (1978), pp. 351-371.

que esté presente en ellas el pastor rústico o cazurro, que predomina incluso en la última producción dramática, desde la edición de 1507 hasta 1514. Así, en la égloga de Plácida y Vitoriano, editada en 1514 y representada el año anterior, aparecen pastores bobos como Gil Cestero; pero no pastores idealizados, puesto que los protagonistas no lo son.

En el introito, Gil Cestero habla de Plácida como de «una dama/ desesperada de amor» y, de Vitoriano, como de «un galán su servidor»²⁴. Además de que ninguno de los dos enamorados se expresan en sayagués, como sí lo hacen los demás pastores encinianos, incluso los más «idealizados»; por ejemplo, el pastor Pelayo de la *Representación de amor*, el pastor Cristino de *Cristino y Febea* o Fileno y Cardonio, de la égloga de los *Tres pastores*. En estas obras, el contraste entre la rusticidad pastoril y el idealismo erótico viene determinado por la alegoría del dios Amor, que con su presencia transforma al pastor; o mediante la figura del pastor cazurro, opuesto a los otros pastores, como sucede en la égloga de los *Tres pastores*, adaptada de otra de Antonio Tebaldeo. No por casualidad, la principal novedad que introduce Encina con respecto al modelo italiano es la presencia de Zambardo, un pastor «bobo», como le llama el propio Fileno²⁵. Hay una diferencia insalvable entre la tradición de los pastores de Encina y los de la bucólica clásica, que también aparece en teatro a través de Italia; por ejemplo, se podría citar el *Aminta* de Torquato Tasso, traducido al castellano por Juan de Jáuregui en 1607.

Hemos podido comprobar que la poética de Encina, en su traducción de las *Bucólicas*, deriva de los comentarios medievales, a los que se asemeja tanto por la reinterpretación que hace de la llamada «rueda virgiliana» como por la lectura alegórica de los argumentos que impone al propio texto. Tanto en uno como en otro caso, bien sea por motivos alegóricos o sociales, la literatura pastoril se justifica en términos ajenos a la bucólica clásica, que pierde así la autonomía que le había conferido Virgilio. Algo semejante sucede en las églogas originales de Encina, en las que se mantiene la oposición entre la nobleza y los pastores, entre el idealismo y la rusticidad pastoril; frente a lo que sucede en las tres églogas de Garcilaso.

²⁴ Égloga XIV, vv. 25-26 y 31-32. Sobre la figura del pastor bobo y su aparición en el introito teatral, parece inevitable referirse al estudio de J. Brotherton: *The «pastor-bobo» in the Spanish Theatre before the Time of Lope de Vega* (London: Tamesis, 1975); comp. Joseph A. Meredith: *Introito and Loa in the Spanish Drama of the Sixteenth Century* (Philadelphia: University of Pennsylvania, 1928), cap. 1.

²⁵ Égloga XIII, v. 119. En otra ocasión, le increpa por ser «animal/ marmota o lirón, que bive en el sueño» (vv. 177-178). Véase J. P. Wickersham Crawford: «The Source of Juan del Encina's *Égloga de Fileno y Zambardo*», *RHi*, 38 (1916), pp. 218-31.

El mundo de Encina no está separado del mundo de Garcilaso tan sólo por problemas técnicos, sin duda importantes, como el destierro del verso agudo²⁶, que Encina cultiva todavía con asiduidad, o la aclimatación del endecasílabo, mientras que Encina prefiere los metros octosílabos tradicionales o si acaso, por afán cultista, el arte mayor. Cuestiones métricas que se hacen patentes al comparar de manera somera la traducción de las *Bucólicas* que hace Encina; por ejemplo, de la bucólica séptima, con los pasajes correspondientes de la égloga tercera de Garcilaso o con la posterior traducción de fray Luis²⁷. En verdad, lo que separa a ambos autores es una concepción diferente e incluso enfrentada del sentido de la literatura pastoril clásica. Se trata de la distancia que va del Virgilio medievalizante al Virgilio renacentista o, si se prefiere evitar el riesgo que conlleva toda periodización historiológica, la distancia que va de la égloga a la bucólica.

Desde luego, la primera poética castellana de la bucólica no se encuentra en la traducción de Encina ni en su *Arte de poesía castellana*, con independencia de que en él apunten corrientes italianizantes que van en detrimento de la tradición provenzal²⁸. No por casualidad, la que con toda probabilidad es la primera poética castellana de la bucólica aparece en las *Anotaciones* (1580) de Herrera a las poesías de Garcilaso²⁹. Allí, después de esbozar los orígenes de la literatura pastoril desde Teócrito a Virgilio, haciendo referencia a dos imitadores de éste (Tito Calpurnio y Olimpio Nemesiano), el vate sevillano señala de forma tajante: «Desde éstos hasta la edad de Petrarca y Boccaccio no hubo poetas bucólicos»; aunque matiza de inmediato que ni «sus églogas [las

²⁶ Véase Francisco Rico: «El destierro del verso agudo», en *Homenaje a José Manuel Blecua* (Madrid: Gredos, 1983), pp. 525-551.

²⁷ Esta comparación la establece Marcial José Bayo: *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)* (Madrid: Gredos, 1970), pp. 23-65 y 202-35.

²⁸ Al menos si se compara el *Arte* de Encina con el *Prohemio* del marqués de Santillana; aunque siempre sean discutibles las deducciones hechas por vía negativa, como hace Francisco López Estrada: *Las poéticas castellanas de la Edad Media* (Madrid: Taurus, 1984), p. 70: «Conviene señalar, por tanto, que Encina no menciona ni a los gallegos ni a los provenzales, tal como había hecho Santillana, y este silencio es grandemente significativo por lo que anuncia. Esta relación de orígenes aparece manifestada en términos generales y en forma breve, pero Encina, cuando propone una historia de la poesía, está anunciando al mismo tiempo con su parcialidad lo que ocurriría pocos años después con Garcilaso; es decir, la importancia del factor italiano para una renovación total de la lírica española.» Del mismo autor, «El *Arte de poesía castellana* de Juan del Encina (1496)», en *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, ed. Augustin Redondo (París: J. Vrin, 1979), pp. 151-68.

²⁹ Cito por la edición de Antonio Gallego Morell: *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas* (Madrid: Gredos, 1972), H-494.

de Petrarca] ni las de Boccaccio son dignas de memoria»; al igual que antes había calificado a Batista Mantuano y a Juan del Encina de «infacetísimos escritores de églogas». En cambio, elogia a Sannazaro quien, en su opinión, «es solo digno de ser leído entre todos los que escribieron églogas después de Virgilio». Con mano maestra, traza Herrera los nombres principales de los autores que desde Virgilio hasta Garcilaso, pasando por la *Arcadia* de Sannazaro, recuperan la bucólica; aunque, como es habitual, usa indistintamente el término de bucólica y el de égloga.

Según ha estudiado Aurora Egido, «la égloga carecía de arte, si por éste entendemos las reglas que presta la poética»³⁰. A pesar de ello, y a pesar de la indeterminación genérica de la literatura pastoril, en los comentarios de Herrera parece haber una clara conciencia de lo que significa Garcilaso con respecto a la tradición occidental de la bucólica, frente a Encina y otros «infacetísimos escritores de églogas». Virgilio había sabido crear un género literario, definido no por la condición social de sus protagonistas, de manera exclusiva, sino, sobre todo, por la correspondencia de diversos temas y formas.

Más allá de los pastores, la bucólica se había asociado a la elegía amorosa, en la décima y última de las *Bucólicas*, cuando Virgilio evoca los *sollicitos amores* de su amigo Cornelio Galo. Éste manifiesta el deseo de vivir con su amiga entre los pastores de la Arcadia: «Hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori:/ hic nemus: hic ipso tecum consumerer aevo» (X, 42-43); programa vital que él identifica con un determinado estilo literario, derivado de los *Idilios* del pastor siciliano, Teócrito: «Ibo et Chalcidico quae sunt mihi condita versu/ carmina pastoris Siculi modulabor avena» (X, 50-51). Esta identificación de vida y literatura es una de las principales diferencias que hay entre el ideal bucólico de Galo y el de los caballeros de la *pastorela*, cuando éstos deciden convertirse en pastores. Además de que Galo contempla el ideal arcádico como un sueño imposible y concluso, al que sólo puede aspirar o evocar.

No sólo en la décima, sino en el conjunto de las *Bucólicas*, la literatura pastoril se presenta como un modelo ideal que con frecuencia cobra la forma de un Paraíso perdido y que, al menos en las bucólicas séptima, octava y décima, se localiza en la Arcadia; escenario poético creado como tal por el Mantuano³¹. Pero Virgilio no identifica el ideal pastoril tan sólo con un

³⁰ «Sin poética...», p. 43. Añade la autora (*ibid.*, p. 45): «La poética de la égloga en España no sólo es tardía, sino pobre.»

³¹ Ya en el idilio séptimo de Teócrito se menciona la Arcadia, aunque el conjunto de los *Idilios* está localizado en Sicilia, donde había nacido el poeta griego. Sobre la evolución de la Arcadia en la poesía, véase el interesante artículo de Erwin Panofsky: «*Et in Arcadia ego*: Poussin

escenario; sino también con un momento irrecuperable de su propia biografía, como sucede en las bucólicas primera y novena, o con una época paradisiaca en la evolución de la humanidad, como sucede en la bucólica cuarta, cuando se profetiza una nueva Edad de Oro. Ya desde el idilio primero de Teócrito, el pasado paradisiaco se había encarnado en la figura de un pastor llamado Dafnis, por cuya muerte lloran los demás pastores; situación que se repite en la bucólica quinta. Todo ello asociado, como en el caso de Galo, a una determinada manera de hacer poesía.

Subrayemos que los pastores de Virgilio, al igual que los de Teócrito, son poetas y músicos a un tiempo. Canto y cuento es la poesía. En su doble vertiente, tanto literaria como musical, la actividad poética es consustancial a los protagonistas de las *Bucólicas* virgilianas, quienes tan sólo de manera secundaria se definen por su condición de pastores. Por el contrario, sobre todo desde la Edad Media en adelante, se invierte con frecuencia el planteamiento de la bucólica por medio de exégesis alegóricas o a través de la *rota Vergilii*³². De modo que se pierde el simbolismo característico de las *Bucólicas*, y la condición social de los pastores pasa a un primer plano; para extrañeza de cierto tipo de mentalidad caballeresca, como la que se manifiesta en las églogas dramáticas de Encina.

Para justificar la importancia de sus églogas, Encina desarrolla razonamientos sobre la dignidad de la vida pastoril, con argumentos tomados de la Antigüedad latina y también de la Biblia, como hace en la dedicatoria de su traducción de las *Bucólicas* a los Reyes Católicos. Del mismo modo que, para justificar que los escuderos se conviertan en pastores o que éstos afinen su entendimiento rústico cuando se enamoran, razona sobre la omnipotencia del dios Amor, con argumentos tomados de la tradición cortesana; aunque Virgilio afirma en otro sentido, por boca de su amigo Galo: *Omnia vincit Amor* (X, 69). Poco o nada tienen que ver los razonamientos de Encina con la verdadera naturaleza de la bucólica, que no necesita de justificaciones exegéticas o alegóricas.

Así lo entiende Sannazaro, cuando recrea en su *Arcadia* (1504), ya desde el propio título, los grandes temas y formas de las *Bucólicas* de Virgilio. En su versión definitiva, la *Arcadia* consta de doce églogas precedidas de otras tantas prosas, enmarcadas por un proemio y por un epílogo o *congedo* dedica-

y la tradición elegíaca». *El significado de las artes visuales* (1955), trad. Nicanor Ancochea (Madrid: Alianza, 1983), pp. 323-49.

³² De las exposiciones más coherentes sobre la evolución de la literatura pastoril, es la de Helen Cooper: *Pastoral: Mediaeval into Renaissance* (Ipswich-Totowa: Brewer-Rowman, 1977) quien, sin embargo, apenas menciona ejemplos pertenecientes a la literatura española.

do a la zampoña. Desde el mismo proemio, la narración autobiográfica se construye como una evocación de la *peregrinatio* arcádica del protagonista llamado Sincero y que, en contra de lo que se podría pensar, no es un pastor; sino trasunto del propio Sannazaro, como lo explica él mismo en la prosa séptima. Hay que reparar en la existencia de curiosas similitudes entre la historia de Sincero-Sannazaro y la del Galo de la bucólica décima de Virgilio. Ambos alivian sus cuitas amorosas mediante la evocación de un mundo pastoril, concebido al mismo tiempo como un modo de vida deseable y como un ideal literario.

En la *Arcadia* de Sannazaro, localizada en el espacio poético creado por Virgilio, también aparece la evocación del Paraíso perdido, que es característica de las *Bucólicas*. Con relativa frecuencia, rememoran los arcades de Sannazaro un pasado mítico e irre recuperable en el que la naturaleza y el hombre se fundían en perfecta simbiosis; por ejemplo, en la canción de Ergasto sobre la muerte del pastor Androgeo, semejante al Dafnis de Virgilio o al de Teócrito (égloga quinta), en el canto de Serrano y Opico sobre la Edad de Oro (égloga sexta), en el de Ergasto sobre la muerte de su madre (égloga oncenaria) y, sobre todo, en la égloga décima, en la que Sannazaro reconstruye la historia de la poesía pastoril. Se reproduce en la *Arcadia*, por tanto, la asociación característica del ideal pastoril de la bucólica, concebido al mismo tiempo como modo de vida y como modelo literario.

Francesco Tateo señala incluso que la «complessa struttura letteraria» de la *Arcadia* consiste «proprio nella progressiva identificazione di un genere letterario(...) con un simbolo di vita e con un ideale di poesia, como tale alla fine abbandonato»³³. Abandono que, sin embargo, también se producía en las *Bucólicas*. La contradicción que advierte Tateo, cuando se refiere a los elementos extra-pastoriles de la *Arcadia*, no es exclusiva de Sannazaro; más bien parece constitutiva del género bucólico, tal y como viene definido a partir de Virgilio.

En todo caso, se advierte en la *Arcadia* una mayor presencia de la temática amorosa. Ello se podría relacionar con los nuevos rumbos de la lírica romance, en parte derivada de Petrarca, y con la propia forma del relato, de tono marcadamente autobiográfico. Hasta cierto punto, Sannazaro parece confinar los temas de la bucólica virgiliana dentro de los estrechos límites de la elegía amorosa, como también pretendía el Galo de la bucólica décima. Algo semejante sucede en las églogas de Garcilaso, unidas por la experiencia crónica de Nemoroso, de la que incluso se podría reconstruir el hilo argumental como si

³³ «La crisi culturale di Jacobo Sannazaro», *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano* (Bari: Dedalo Libri, 1974²), p. 24.

se tratase de un *canzoniere*³⁴; aunque en el de Petrarca no había églogas, como sí habrá en las *Varias poesías* de Hernando de Acuña, por ejemplo.

Sin embargo, desde el punto de vista del cancionero petrarquista, la trayectoria poética de Garcilaso se opone a la de Acuña³⁵. Frente al marcado petrarquismo de las *Varias poesías*, en las églogas de Garcilaso, concebidas como un conjunto temático, no se anula la especificidad de la bucólica, como tampoco sucedía en la *Arcadia*. Nemoroso bien pudiera ser una proyección biográfica y literaria de Garcilaso, como lo es Sincero de Sannazaro y Menalcas de Virgilio, al menos en las bucólicas novena y quinta. Pero ni Virgilio, ni Sannazaro, ni Garcilaso utilizan el pellico pastoril como mero disfraz o pretexto; como sí lo hace Hernando de Acuña o como, si bien inmersos en otra tradición, lo hacen los nobles que interpretan la égloga de la *Cuestión de amor* o Juan del Encina, cuando expone sus problemas palaciegos en las églogas navideñas que representa ante los duques de Alba.

Como muy bien sabía Herrera, el proceso de recepción de la bucólica clásica en España se produce desde Teócrito a Virgilio y desde éste a Garcilaso, a través de la literatura italiana y en especial de Sannazaro. Idéntico proceso está implícito en los comentarios (1574) del Brocense; por ejemplo, cuando anota las fuentes de la égloga II, vv. 518-520: «Vinieron los pastores de ganados./ vinieron de los sotos los vaqueros./ para ser de mi mal de mí informados». Comenta el Brocense: «Esto lo dijo primero Teócrito en Griego en la primera *Bucólica*, y de allí lo tomo Virgilio, *Écto.* 10. Y de allí Sannazaro. Y de él Garcilasso»³⁶. Así pues, los propios comentaristas desde el siglo XVI reconocen la tradición de la bucólica en España. Por lo tanto, no hay necesidad de insistir en los préstamos que aparecen en las églogas de Garcilaso tomados de la *Arcadia* de Sannazaro, varias veces traducida al castellano³⁷,

³⁴ Véase Darío Fernández-Morera: *The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral* (London: Tamesis, 1981), pp. 110-113; y, en un sentido más amplio, Antonio Prieto: *La poesía española del siglo XVI* (Madrid: Cátedra, 1984), pp. 80-92.

³⁵ En el caso de Acuña, la ambientación pastoril se imprime desde el comienzo de su cancionero; pero desaparece al final, a diferencia de lo que sucede en la trayectoria poética de Garcilaso. Como señala Antonio Prieto, *op. cit.*, p. 129, la trayectoria de Acuña es como si «fuese de *L'Arcadia*, de Sannazaro, con sus églogas, al *Canzoniere* de Petrarca, donde como es sabido no existen églogas, como no las habrá en el tramo final y más personal del cancionero de Acuña».

³⁶ *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, B-161.

³⁷ Véase Rogelio Reyes Cano: *La «Arcadia» de Sannazaro en España* (Sevilla: Universidad, 1973); comp. Vittore Bocchetta: *Sannazaro en Garcilaso* (Madrid: Gredos, 1976) o el estudio clásico de Rafael Lapesa: *La trayectoria poética de Garcilaso* (1948), ahora en *Garcilaso: estudios completos* (Madrid: Istmo, 1985).

ni los de las *Bucólicas* de Virgilio, traducidas también en varias ocasiones durante el siglo XVI³⁸ y que ya lo habían sido por Juan del Encina, en el siglo XV.

Sin embargo, ni las églogas traducidas de Encina ni las originales se pueden considerar como precedentes de las de Garcilaso. No lo hacen los comentaristas del siglo XVI³⁹ y no hay razón alguna para sostenerlo en la actualidad, con independencia de que se acepte o no la diferenciación antes establecida entre la materia pastoril y la bucólica, concebida como un género literario. La conclusión sería idéntica en cualquiera de los dos casos, ya que el Virgilio medievalizante de Encina poco o nada tiene que ver con el de Garcilaso, cuyas églogas implican un salto cualitativo en la serie literaria derivada de las *Bucólicas*, al menos en España.

Esa exótica flor de invernadero que es la bucólica no se aclimata en el árido suelo castellano hasta el primer tercio del siglo XVI y, sólo más tarde, se trasplanta del verso a la prosa. Pero ésta es otra historia que habría que trazar convenientemente, a partir de la primera novela pastoril, *Dafnis y Cloe* (s. II), que no es bucólica; a pesar de que también deriva de los *Idilios* de Teócrito, como las *Bucólicas* de Virgilio.

Universidad Autónoma de Madrid

³⁸ En el prólogo al tomo XX de la Biblioteca Clásica, reeditado en la *Bibliografía Hispano-latina Clásica*, vol. IX (Santander: Aldus, 1952). Marcelino Menéndez Pelayo cita hasta siete traducciones del siglo XVI.

³⁹ El Brocense no cita a Encina en sus comentarios. Herrera sí, pero siempre de manera peyorativa, como cuando lo incluye entre los «infacetísimos escritores de églogas» (*Garcilaso de la Vega y sus comentaristas* (H-422). Antes lo había mencionado, a propósito de la alusión a la fábula de Tántalo que detecta en la canción IV. Escribe Herrera (H-234): «Tocó esta fábula aquel vulgar poeta español Juan del Encina con la rudeza y poco ornamento que se permitía en su tiempo.» Por último, lo cita a propósito de la égloga I, vv. 296 y ss.: «Después que nos dejaste, nunca pacc/ en hartura el ganado...»; cuando se refiere a la traducción que hace Encina del pasaje correspondiente de la bucólica quinta de Virgilio (H-483): «Juan del Encina siguió este mismo lugar en su *Égloga quinta*, pero tan bárbara y rústicamente, que excedió a toda la ignorancia de su tiempo.»