

Síntesis y evocación virgiliana en la *Égloga* de Juan de Morales (1605)

Juan Luis Arcaz Pozo

(arcaz@filol.ucm.es)

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen

Este artículo analiza detalladamente la dependencia de la *Égloga* de Juan de Morales sobre la muerte de Ardelia, con respecto a la *Bucólica* V de Virgilio, y aporta evidencias de la evocación en conjunto de todo el *corpus* bucólico del poeta latino en ella, resaltándose, más allá de otras influencias literarias, el profundo clasicismo de la composición.

Abstract

This article examines in detail the dependence of the *Eclogue* of Juan de Morales on death Ardelia, regarding Virgil's *Eclogue* V, and provides evidence of the overall evocation of the whole *corpus* of bucolic Latin poet in her, emphasizing, beyond other literary influences, the profound classicism of the composition.

Palabras clave

Virgilio
Poesía bucólica
Juan de Morales
Tradición clásica

Key words

Virgil
Bucolic poetry
Juan de Morales
Classical Tradition

AnMal Electrónica 28 (2010)
ISSN 1697-4239

I

En la Primera parte de las *Flores de poetas ilustres* que Pedro Espinosa publicó en Valladolid en 1605¹, además de los varios poemas que presentan motivos, formulismos u otras características vinculadas a esa tan fructífera tradición pastoril

¹ Este trabajo, inserto en el marco del Proyecto de Investigación «Poetas romanos en la literatura española» (Referencia: FFI2008-05658/FILO) que dirige el Dr. V. Cristóbal, es una reelaboración de parte de la ponencia que presenté al *Congreso Internacional sobre poesía antequerana-granadina* que se celebró en Antequera (Málaga) en marzo de 2003, y que llevaba por título «Virgilianismos y otros elementos de tradición clásica en la Primera parte de las *Flores* de Espinosa».

de cuño fundamentalmente virgiliano —sobre la que pueden consultarse los trabajos de Cristóbal (1980 y 2002a)—, se incluyen dos composiciones filiadas al género de la égloga. Ambos poemas muestran, más allá de concomitancias con el poeta latino como las enunciadas, una clara relación textual y de dependencia con las *Bucólicas* de Virgilio. Se trata de la conocida como *Égloga de las Hamadriades*, de Luis Barahona de Soto, y de la *Égloga* de Juan de Morales, dos textos que son preclaros ejemplos de la variante funeraria de la égloga, inspirada de forma señalada en la *Bucólica* V del mantuano².

En efecto, tanto el poema de Barahona de Soto como el de Morales forman parte de esa modalidad de égloga, de notable fortuna en España a partir de la segunda mitad del siglo XVI, en la que desde Virgilio —y a resultas del impulso propiciado por Sannazaro (cfr. Gargano 2002)— se funden en uno, con toda la suerte de motivos característicos del género, el tema del paisaje pastoril y el de la muerte. Sin embargo, no es el poeta latino el primero en incorporar al ámbito de la bucólica el tema funerario; como bien se sabe, ya Teócrito, el poeta griego del s. III a. C. que inicia la senda por la que habrá de discurrir la poesía de ambientación pastoril³, lo había hecho en su *Idilio* I al poner en boca de Tirsis, a petición de un pastor, una canción en la que se alude a la agonía de Dafnis y en pago a la cual el cabrero le obsequiará con un hermoso vaso labrado. Con posterioridad a él, a mediados del siglo II a. C., otro poeta griego, Bión, volverá a unir el contexto bucólico y lo fúnebre en una composición sobre la muerte de Adonis y, a finales de esa centuria, un nuevo poema pastoril atribuido a Mosco dará otra vez cabida a la misma temática en una bucólica que lamenta la muerte de Bión. Con todo, estos precedentes se sustancian de forma paradigmática, y conforme al desarrollo que adquirirán en la tradición subsiguiente —tanto romana (Cristóbal 1998) como ya vernacular—, en la mencionada *Bucólica* V de Virgilio, en la que, a través de la intervención dramática de dos

² La relación del texto de Barahona de Soto con el correspondiente de Virgilio, en contaminación con la fuente garcilasiana, puede verse en Lara Garrido (1994: 238-268) y en [Cristóbal \(2000: 211-212\)](#), trabajo este último recogido también en Cristóbal (2002b).

³ Un exhaustivo estado de la cuestión acerca de si el siracusano Teócrito es o no es el inventor del género bucólico, puede verse en Briosó Sánchez (1998), quien concluye que la principal aportación del poeta griego ha sido la de orientar su obra, fraguada en la síntesis de la épica y el mimo con otros elementos, hacia lo que posteriormente, una vez tomada conciencia de género, se constituirá *de facto* en poesía bucólica.

pastores, Mopso y Menalcas, se desarrolla el tema de la muerte de Dafnis bajo dos perspectivas: el lamento de pesar por su pérdida y la alabanza, que culmina en apotesis, del personaje pastoril.

Por lo que respecta a su tradición en la literatura española, la *Égloga* de Juan de Morales se sitúa entre los muchos ejemplos de textos pastoriles de temática funeral (cfr. el repertorio de Infantes [2002]), como la ya citada *Égloga de las Hamadriades* de Barahona de Soto, que figura asimismo en la antología de Pedro Espinosa. Según Molina Huete, no resulta casual la inclusión de estos dos textos en el repertorio de Espinosa:

en conjunción con la *Égloga de las hamadriades* de Barahona de Soto, la antología presenta dos despliegues distintos de un mismo género matizado en ambos casos por el tema funeral: el despliegue colorista y pagano por parte de Barahona y el clasicismo cristianizado de Morales (2003: 200).

También para Villar Amador, que analiza el texto que nos ocupa (1994: 196-209),

es el aspecto elegíaco el elemento que más unifica a estas dos églogas, a veces tan dispares (métrica, sentimiento, etc.). La muerte aparece en ambas ya desde la primera estancia, resaltando el maravilloso ropaje floral y vegetativo de la de Barahona, frente a la mayor ausencia arcádica y natural de la de Morales (1994: 203-204).

Preclaros antecedentes del poema de Morales son las églogas funerarias de Garcilaso (especialmente la I) y Herrera, cuya *Amarilis* estudia Pérez-Abadín Barro (2004: 227-289), quien detalla la deuda con el precedente virgiliano (2004: 229-237).

De Juan de Morales no tenemos ninguna noticia relevante. Menéndez Pelayo apuesta por el origen sevillano de este «elegante poeta lírico y bucólico de fines del siglo XVI» (2008: 383), a tenor de la nimia información que el propio autor ofrece en una de las otras cuatro composiciones que de él se conservan⁴. Así, en la oda

⁴ De Juan de Morales conocemos una oda al señor de Guadalcazar —don Antonio Fernández de Córdoba—, un soneto y una traducción de la *Oda* II 10 de Horacio, composiciones todas incluidas en la antología de Espinosa, y un poema más en tercetos, consagrado a la alabanza de la Virgen e inserto en las *Flores de poetas* de 1611 (Molina Huete 2003: 198).

dedicada al señor de Guadalcázar parece aludir, entre las muchas y obvias resonancias horacianas del poema, a su procedencia hispalense, al referirse a sí mismo como «hijo del Betis y de su margen verde» ([Menéndez Pelayo 2008: 383](#)), poema CXXI de las *Flores*, que comienza así: «No creas que mis versos por ventura / habrán de perecer como su dueño, / del Betis hijo y de su margen verde»⁵. Sin embargo, Molina Huete (2003: 197-201) indica, apoyándose en los datos aportados por Rodríguez Marín (1907: 86-87), que Morales era natural de Andújar y que participó, igual que otros más afamados poetas como Agustín de Tejada, Gregorio Morillo o Juan de Arjona, en la Academia de Granada⁶.

Destacándolas como seña de identidad de la escasa obra de Morales, Menéndez Pelayo sugiere que en ella se atisban, sin matizar más, especificidades estilísticas muy cercanas a la escuela sevillana. Parece también, y siempre a su juicio, que no puede identificarse con ninguno de los dos autores citados por Nicolás Antonio, un Juan Bautista Morales y un fray Juan de Morales, naturales respectivamente de Montilla (Córdoba) y Málaga, a quienes hay que atribuir sendas obras publicadas en 1612 y 1619 que nada tienen que ver con los pocos versos conservados del Morales que escribió la presente égloga, cuyos poemas, apostilla el erudito santanderino, «contienen oro y de subidos quilates».

Este juicio favorable sobre la calidad de los textos de Morales es moneda común entre las pocas referencias que pueden leerse acerca del autor y su poesía. Ya López de Sedano, en el tomo I del *Parnaso español*, abrió su colección incluyendo, nada más y nada menos que en la segunda página del prólogo, esta entusiasta valoración de la égloga de Morales como ejemplo de la alta calidad que hay en las muchas obras poco conocidas o ignoradas que se encuentran en nuestro acervo literario:

Aunque son tan notorias á los estudiosos, é inteligentes en este noble ramo de nuestra bella Literatura las muchas preciosidades que atesoran las Obras conocidas de nuestros mas clásicos Poetas para el cumplido desempeño de este vasto

⁵ Los textos de las *Flores* que citamos están tomados de la edición de Molina Huete (Espinosa 2005).

⁶ Molina Huete (2003: 197-198) recoge los escasos datos conocidos sobre la biografía de Morales, y se refiere (2003: 188 y n. 172) a los poetas de la academia granadina, con bibliografía relativa a la cuestión.

proyecto; pero no es menos profundo, y rico el tesoro que yace confundido, é ignorado, tanto en los mismos Poetas conocidos, como en otros muchos, que no hán llegado á noticia aun de los mas aficionados á esta casta de erudicion; yá por lo raras, que hán hecho el tiempo, y nuestra desidia las Obras de nuestros mas célebres Autores en todas clases; yá, lo que es mas cierto, por el poco aprecio con que generalmente se mira la erudicion Nacional; de que resulta la ignorancia de muchos ilustres Escritores Españoles, y la indiscreta inclinacion á los Estrangeros. Sirva de egemplo la *Egloga* de *Ardelia*, escrita por *Juan de Morales*, de cuyo Poeta, y de cuya Pieza se puede asegurar, que aun los mas preciados de inteligentes en la materia, estaban bien distantes de conocer, y por ventura es la mejor cosa que en su linea tenemos en Castellano, y que se encuentra entre lo mas acendrado de los Griegos, y Latinos (1768: i-ii).

El juicio estimativo del texto que nos ocupa se refrenda, con mayores elogios, en las notas finales que comentan las poesías editadas por Sedano, aunque éste no aporta ninguna información más acerca de su autor. Así completa el editor su elogio de la égloga:

De esta excelente composicion se enunció algo en el Prologo [véase *supra*]: aora debe añadirse, que se ofrece al Público, como por Pieza maestra, y modelo de semejantes composiciones. Toda ella está llena de perfectas imitaciones de los principes de la Bucolica Griegos y Latinos. El decoro de las personas se observa con incomparable puntualidad y destreza. Los pensamientos están concebidos y expresados con tal viveza, intension y ternura, como hace experimentar la mocion que causa en los animos de sus lectores; y acreditan que su Autor no la compuso acaso, sino impelido de la pasion de algun objeto real, que le dominaba. Sobre todo el verso es tan suave, corriente y sonoro, qual conviene á la naturaleza y asunto de las Eglogas. Hallase esta preciosa muestra del sublime ingenio de nuestro *Morales* en las *Flores de Poetas ilustres* de *Pedro de Espinosa* (López de Sedano 1768: «Índice» que sigue a los textos editados, iv).

Quirós de los Ríos y Rodríguez Marín recogen parte de este juicio (Espinosa 1896: 360-361). E idénticas impresiones encontramos antes en los comentarios de García de Arrieta que acompañan a su traducción de *Los principios filosóficos de la literatura* de Batteaux, y donde se edita (1798: 276-282) la égloga de Morales. De

manera general, y como conclusión a su digresión sobre el género bucólico, Arrieta adelanta las siguientes palabras:

Concluirémos con ella [la égloga IV de Valbuena, que es el autor que hasta este momento ha ido comentando] el presente capítulo de la Egloga española, junto con las tres siguientes de Morales, Figueroa y el Bachiller Francisco de la Torre, que son las que en mi concepto merecen proponerse por modelos, despues de las que llevamos ya propuestas. Porque si bien degeneran algo del verdadero gusto y estilo de la Egloga [...] tienen algunos trozos bastante bucolicos, excelente language y muy buena poesia [*sic*] (Batteaux 1798: 252-253)

Más adelante, llegado el momento de comentar el texto de Morales, Arrieta vuelve a incidir en los elogios admirativos de la composición, destacando de ella, igual que ha hecho en relación a la égloga estudiada previamente de Francisco de Figueroa, toda una serie de valores poéticos que elevan sobre las demás el poema que nos ocupa:

La siguiente Egloga de Morales es de las que menos adolecen de estos defectos [los que ha señalado que presentan muchos poetas españoles: hinchazón, altisonancia, estilo florido y sentimientos alambicados], y la que merece competir con el Tirsi [la égloga de Figueroa que acaba de comentar], aunque no tiene tanta originalidad en las imágenes, como belleza en la diccion [*sic*] (Batteaux 1798: 275).

Por último, el juicio que concluye el comentario de Arrieta sobre esta égloga, sigue el mismo derrotero elogioso que hemos visto en las palabras anteriores. Acaba juzgando el texto de Morales no como traducción de la correspondiente *Bucólica* V de Virgilio, sino como una extraordinaria imitación de los antecedentes clásicos del género, y de la que señala, como único reparo, la sostenida elevación del tono lírico con que el autor del texto pastoril ha acentuado su obra. Así termina Arrieta su valoración:

Esta Egloga está llena de bellezas, y es una excelente imitacion de los Principes de la Bucolica griega y latina, especialmente de Virgilio en la Egloga V, que llevamos propuesta por modelo, como podrá conocer el lector si se toma el trabajo de cotejarla con la de nuestro Morales. Hay excelentes trozos que guardan perfectamente el carácter y colorido bucolico; si bien en otros eleva algo mas el

estilo que degenera ya en lírico [...] Con dificultad se hallarán otras Eglogas mas bellas y correctas que las de Torre y Morales [*sic*] (Batteaux 1798: 282-283).

No tan positiva es la opinión que del poema de Morales, y sobre su recreación de los versos virgilianos, expresa Hidalgo (1829), en su traducción de las *Bucólicas* del mantuano, no pareciendo compartir en absoluto los parabienes antes citados sobre esta «memorada égloga». La censura de Hidalgo va encaminada, más que a las partes del texto que traducen los correspondientes versos virgilianos, y que llega a considerar «buenos», a la invención general de la composición (de la que destaca algunas incongruencias) y al tono sobrecargadamente elegíaco y lírico en que deviene, a veces, el texto. Así, Hidalgo considera poco creíble la escena del encuentro casual entre los pastores Tirsis y Coridón para llorar la muerte de Ardelia, a propósito de cuya apoteosis señala el nulo acierto del poeta «por la mezcolanza que se hace en ella de las ideas gentílicas con las cristianas». Y, asimismo, con respecto al tono de la composición y su relación con el plan argumental que sustenta la égloga de Morales, considera que «el canto elegíaco es largo, y los fenómenos extraordinarios que se cuentan no están apoyados en los méritos de la pastora, que era lo primero á que debió haber atendido el poeta, para que todo lo demas fuese verosímil; y por eso es frio», llegando a decir que «tiene versos oscuros y pensamientos alambicados» o que no «está libre de bajezas», como señala a propósito del verso que subraya el pesar de Tirsis: «¡Dolor para volver a un hombre loco!». Menéndez Pelayo, que cita ([2008: 147-148](#)) los comentarios de Hidalgo, expresa su desconcierto ante la afirmación del traductor:

Confieso no entender en qué consiste la *bajeza* de este verso censurado por Hidalgo. Le encuentro naturalísimo y decoroso, aun dentro de la noción excesivamente aristocrática del estilo poético, que profesaba la escuela a que el elegante humanista sevillano pertenecía ([2008: 158](#)).

Con todo, lo que a nosotros interesa es la manifiesta deuda de Morales con la *Bucólica* V de Virgilio, como ya el citado traductor Hidalgo, igual que antes había hecho Arrieta, apuntaba al referirse a la cercanía textual de nuestro poema con el modelo latino, indicando que el poeta de la antología «en su égloga tomó el plan de ésta de Virgilio, y aun en muchas cosas la traduce». El análisis de Hidalgo incorpora como lugares paralelos entre una y otra los pasajes en que, a su juicio, Morales sigue

más literalmente, o traduce, el texto virgiliano, y que se completa, en cuanto a su vinculación con la bucólica latina, con los comentarios que del poema de Morales hace también el propio [Menéndez Pelayo \(2008: 156-160\)](#), quien explicita las deudas particulares de sendos pasajes con las *Bucólicas* I y II de Virgilio, así como las generales de toda la composición con la *Bucólica* V, y concluye:

Es totalmente virgiliana, o más bien está tejida de imágenes y pensamientos de Virgilio la égloga de este poeta *a la muerte de Ardelia* (*Flores de poetas ilustres* de Pedro de Espinosa, 1605)... Pero las principales imitaciones son de la égloga V, como ya notó D. Félix M. Hidalgo (2008: 156-157).

Contando, pues, con todos estos precedentes, que claramente apuntan a la relación entre ambos poemas, pasaremos a detallar con precisión la deuda de la égloga a la muerte de Ardelia con los correspondientes textos virgilianos, apurando de ese modo los paralelismos entre la fuente y modelo latino y su recreación y recepción en la obra española.

II

El poema de Morales tiene como tema central los lamentos de dos pastores, Tirsis y Coridón, por la muerte de la joven Ardelia. Sus canciones, igual que en el texto virgiliano, van a alternar la expresión de la pena por la pastora fallecida y su alabanza. En este sentido, con la consabida variación del canto amebico ya presente en el modelo virgiliano, la intervención de Tirsis responde a la del pastor Mopso del texto latino (esto es, la exclusiva lamentación por la muerte), mientras que la de Coridón se ajusta a la del Menalcas virgiliano: alabanza y apoteosis poética del personaje objeto de la canción. Hay, pues, ya de entrada, en el planteamiento temático y en una primera arquitectura del poema de Morales, un claro seguimiento de Virgilio.

Con todo, también hay algunos rasgos de dicha *Bucólica* V que no encontramos en el texto de las *Flores*. Para empezar, en la ficción de Morales, la casualidad ha querido que ambos pastores —conocedores, al parecer, de la fatal noticia por vías distintas— se reúnan a cantar su desdicha junto a la ribera del Betis, siendo su primera intención desde el comienzo única y exclusivamente ésa. Por el contrario,

aunque también el azar ha juntado a los pastores virgilianos, estos deciden simplemente alternar unas canciones que subsidiariamente se centrarán las dos en torno al personaje de Dafnis. Canciones que, a diferencia de la inmediatez y espontaneidad que parecen tener las de los pastores de Morales, ya habían sido escritas y ensayadas con anterioridad, como Mopso señala en los vv. 13-15, ante el requerimiento de Menalcas: — *Immo haec, in uiridi nuper quae cortice fagi / carmina descripsi et modulans alterna notavi, / experiar...*; de este modo se ha simulado un rasgo de espontaneidad en los pastores de Morales que no estaba presente en los de Virgilio. En segundo lugar, contamos también con una ausencia significativa en el texto del poeta español, en el que no se alude en ningún momento al ganado apacentado por los pastores, ni hay mención alguna de nadie que cuide de las bestias mientras se entregan a su canción. En Virgilio sí, y de ese modo se lo señala Menalcas a Mopso antes de pasar al debate (v. 12): *Incipe; pascentis seruabit Tityrus haedos*.

Estas ausencias pueden explicarse fácilmente si pensamos en una intención premeditada de Morales de prescindir por completo de la primera parte de la bucólica del mantuano (concretamente, de los vv. 1-19) en la redacción de su poema, centrando su interés —tal vez porque las intenciones de fondo de su composición así lo requerían⁷— en lo que, además, es nuclear en el texto de Virgilio. En lugar de estos preliminares de la *Bucólica V*, nuestro poeta ha insertado una obertura más canónica y tópica (que, acaso, invalidaba la inclusión del pasaje virgiliano omitido), haciendo mención del tema de la égloga y de las precisiones espaciales y personales de rigor (vv. 1-6):

Tirsis amaba, sin temer mudanza,
a la tebana Ardelia, mas la muerte
llevó tras sí ventura y esperanza.
Vino a llorar la miserable suerte
cerca del Betis, do cantar solía,
y en tales versos el dolor convierte.

⁷ Ya Quirós de los Ríos y Rodríguez Marín, a partir de la práctica habitual de enmascarar a personajes reales en los de la égloga que tanto predicamento tendrá en la poesía pastoril española, indicaban: «Esta égloga parece picar en historia: Elpino, Ardelia, Tirsis, Coridón, Lisaro, son todos, quizás, personajes de la sociedad sevillana de fines del siglo XVI» (Espinosa 1896: 360).

Tras ello, se suceden (vv. 7-30) un par de intervenciones breves de ambos pastores (sustitutorias, también acaso, de las correspondientes del texto virgiliano que no han sido tenidas en cuenta), en las que se dan mutuo conocimiento de la muerte de Ardelia y en las que explicitan su decisión de homenajear con sus canciones la figura de la joven. Tirsis, el primero en cantar, alarga su cantilena desde el verso 31 al 99, mientras que Coridón (con un inciso de Tirsis que abarca el tercero de los vv. 115-117) lo hace desde el verso 100 al 156. A modo de conclusión, por último, retoma la palabra el primero de los pastores para elogiar —como antes hiciera Coridón con la canción de éste en los vv. 100-109— los versos cantados por su compañero (vv. 157-163).

Éste es, en suma, el contenido de la égloga de Juan de Morales que, ya de entrada y en lo que se refiere a la estructura general del poema, revela una cierta inclinación a la estructura tripartita que caracteriza las *Bucólicas* de Virgilio (Cristóbal 2002a: 43-44). La arquitectura, pues, de la composición podría esquematizarse del modo que sigue:

- I) vv. 1-6: presentación de las circunstancias espaciales y personales relativas al poema y al tema de la égloga (lamentos por la muerte de Ardelia).
- II) vv. 7-30: encuentro de los pastores, Tirsis y Coridón, y establecimiento del tema a cantar.
- III) vv. 31-163: canciones de Tirsis y Coridón.
 - i) vv. 31-99: canción de Tirsis.
 - ii) vv. 100-109: elogio de Coridón a la canción de Tirsis.
 - iii) vv. 110-156: canción de Coridón.
 - iv) vv. 157-163: elogio de Tirsis a la canción de Coridón.

Pasando ya a ecos más visibles del texto virgiliano en Morales, hemos de comenzar señalando que, en la medida en que las canciones de Tirsis y la de Coridón son el correlato respectivo de las de Mopso y Menalcas, las palabras, tono y contenido de aquéllas reproducen con bastante fidelidad lo dicho en las de estos últimos. Comienza el Tirsis de Morales, igual que el Mopso virgiliano, refiriéndose a los efectos que la muerte de Ardelia ha tenido en la naturaleza circundante, variando levemente y ampliando con cierta complacencia las palabras concretas del pastor de Virgilio con otros elementos virgilianos que señalaremos después. Así, leemos en Morales (vv. 31-45):

Tirsis. ¡Dolor, para volver un hombre loco!
Siéntate, lloraremos; que si Orfeo
los áspides movió, yo los provoqué.
Llama cruel al cielo el padre Alceo,
llorando a Ardelia de cruel ventura,
muerta en mi suerte y viva en el deseo.
Niega el Betis al mar el agua pura,
que le parecen pocas las que lleva
para llorar tan grande desventura.
Áspid ni fiera no se alberga en cueva
Que, sintiendo este caso desastrado,
en larga copia lágrimas no llueva.
Buey no gusta la yerba deste prado,
ni cuando el Sol ardiente reverbera
busca la sombra y fuentes el ganado.

Lo que no es sino una réplica ciertamente fiel, con las oportunas variaciones, de los vv. 20-26 de la *Bucólica* V de Virgilio:

*Exstinctum Nymphae crudeli funere Daphnin
flebant (uos coryli testes et flumina Nymphis),
cum complexa sui corpus miserabile nati
atque deos atque astra uocat crudelia mater.
Non ulli pastos illis egere diebus
frigida, Daphni, boues ad flumina; nulla neque amnem
libauit quadripes nec graminis attigit herbam.*

Y es que, al margen de las ampliaciones obvias, podemos observar cómo la referencia a la imprecación de la madre de Dafnis contra los dioses ante el cuerpo del hijo muerto en el texto de Virgilio (v. 23: *atque deos atque astra uocat crudelia mater*) está condensada en la que el Tirsis de Morales pone en boca del abuelo de Hércules (v. 34: «llama cruel al cielo el padre Alceo»), precisamente porque a Ardelia se la ha presentado como descendiente de Alceo; asimismo, la presencia testimonial de avellanos y ríos del llanto de las ninfas por la muerte del joven pastor de la *bucólica* virgiliana (v. 21: *uos coryli testes et flumina Nymphis*) está ampliada,

en el segundo caso, en la alusión a la hiperbólica compasión por la muerte de Ardelia del río Betis (vv. 37-39: «Niega el Betis al mar el agua pura, / que le parecen pocas las que lleva / para llorar tan grande desventura»); y, sobre todo, podemos ver la casi literal adopción de los versos virgilianos que hacen referencia al pesar de los ganados que se olvidan de pacer (vv. 24-26: *non ulli pastos illis egere diebus / frigida, Daphni, boues ad flumina; nulla neque amnem / libauit quadripes nec graminis attigit herbam*) en estos otros de Morales (vv. 43-45): «Buey no gusta la yerba deste prado, / ni cuando el Sol ardiente reverbera / busca la sombra y fuentes el ganado».

Más adelante, y mediando unos versos de resonancias virgilianas que luego comentaremos, de nuevo el Tirsis del poeta hispano hace uso del texto de la *Bucólica* V para oponer, igual que en ella, el efecto positivo que la presencia de Ardelia, mientras vivía, tenía en la naturaleza al hondo pesar que tras su muerte se siente en el campo:

Como la vid al olmo hermosea,
que de pendientes uvas adornada
los pámpanos estiende y lo rodea;
como la fruta de sazón, colgada
en su nativo ramo, es ornamento
del árbol, y las mieses del arado,
así, mientras quel cielo fue contento,
eras, Ardelia, de pastores gloria;
agora poluo, y mi esperanza viento.

Estos vv. 55-63 son expresión amplificadora (especialmente los vv. 61-63, aunque estos pueden tener detrás las referencias del texto latino a Pales y Apolo) de las siguientes palabras de Virgilio (vv. 32-35):

*Vitis ut arboribus decori est, ut uitibus uuae,
ut gregibus tauri, segetus ut pinguibus aruis,
tu decus omne tuis. Postquam te fata tulerunt,
ipsa Pales agros atque ipse reliquit Apollo.*

El texto de Morales continúa por derroteros virgilianos recordando, mediante vagas precisiones, versos de otras bucólicas del mantuano y retomando aleatoriamente los propiamente relativos a la canción de Mopso del texto que nos ocupa, como es el caso de los vv. 67-69, que vuelven la vista atrás en relación con la égloga de Virgilio y exponen el eco que su muerte tuvo también entre las fieras salvajes:

Celebran esta muerte con su llanto
las tigres de Armenia, que en la vida
Ardelia enterneció con dulce canto,

Es ésta una reelaboración simplificadora y sintética de dos motivos presentes en el texto de Virgilio: que a Dafnis lo lloraron también las fieras salvajes (los leones púnicos) y que Dafnis fue el primero que unció tigresas de Armenia a un carro para celebrar los ritos en honor de Baco (vv. 27-31):

*Daphni, tuum Poenos etiam ingemuisse leones
interitum montesque feri silvaeque loquuntur.
Daphnis et Armenias curru subiungere tigris
intituit, Daphnis thiasos inducere Bacchi
et foliis lentas intexere mollibus hastas.*

Con esta reducción, pues, del texto virgiliano, Morales otorga al segundo tipo de animal salvaje aludido (las tigresas de Armenia) la facultad de quejarse del primero (los leones púnicos), y condensa todo lo relativo a los cortejos báquicos (algo que, obviamente, no cuadra a la figura de la Ardelia de su poema) en la capacidad benefactora de la joven, que incluso puede domeñar la fiereza de animales tan exóticos.

Un último eco textual de la canción del Mopso virgiliano en ésta del Tirsis de Morales es la expresión del deseo del pastor doliente por honrar la memoria del difunto mediante la inscripción de un epitafio sobre su tumba (vv. 94-99). En ambos casos, la llamada a este acto se hace extensiva a todos los pastores y, también en ambos textos, tal inscripción valora en primera persona la fama y la hermosura del finado (recogido esto último incluso con similar expresión comparativa):

Pastores, a quien pena desto alcanza,
poned en el sepulcro do reposa
estas pocas palabras de alabanza:
«Ardelia soy, por mi virtud famosa,
de la sangre de Alcides el tebano,
no menos desdichada que hermosa».

De este otro modo figura en el *Bucólica* V de Virgilio (vv. 42-44):

*et tumulum facite [sc. pastores], et tumulo superaddite carmen:
«Daphnis ego in siluis, hinc usque ad sidera notus,
formosi pecoris custos, formosior ipse».*

Por su lado, y como réplica responsiva a los versos de Tirsis, el Coridón de la égloga de Morales configura su canción del mismo modo y tenor que el Menalcas del texto de Virgilio, contestatarios como eran sus versos también de los de su compañero Mopso. Pero antes de dar paso a su canción, igual que podemos leer en la bucólica virgiliana, el Coridón de Morales dedica unos versos al elogio de los precedentes de Tirsis. E igualmente, las alabanzas de Coridón se configuran en similares términos, calcadas casi al pie de la letra mas con alguna leve amplificación, a las que en Virgilio Menalcas le dedica a Mopso. Así las cosas, comienza Coridón por señalar los efectos benéficos de la canción de Tirsis en los siguientes términos (vv. 100-105):

Coridón. Tal me es tu voz, poeta soberano,
cual es al caminante caluroso
descansar a la sombra en el verano,
y al cazador sediento y polvoroso,
subido el sol a la mitad del cielo,
la fuente clara y sitio deleitoso.

Es un modo parejo a como Virgilio hace en su *Bucólica* V (vv. 45-47):

*Tale tuum carmen nobis, diuine poeta,
quale sopor fessis in gramine, quale per aestum
dulcis aquae saliente sitim restinguere riuo.*

De la comparación de ambos pasajes colegimos la exacta literalidad de los dos tercetos de Morales con respecto a los hexámetros virgilianos; nótese la igualdad, respetando incluso casi el orden de palabras —vocativo incluido—, del v. 100 del primero («Tal me es tu voz, poeta soberano») con respecto al v. 45 del segundo (*Tale tuum carmen nobis, diuine poeta*), y véase cómo algunas expresiones desarrollan con aproximada literalidad el concepto que encierran los términos latinos: así, siguiendo el orden lineal de los términos virgilianos, *sopor* se desarrolla en Morales como «descansar ... en el verano», *fessis* como «caminante caluroso» (repetido después en *uariatio* como «cazador sediento y polvoroso», juntura que recoge además el sentido del sintagma *sitim restinguere*), *in gramine* como «a la sombra», *per aestum* como «subido el sol a la mitad del cielo» y *dulcis aquae saliente ... riuo* como «fuente clara y sitio deleitoso». En fin, todo un intento de Morales por ajustar la materia virgiliana a las palabras, pronunciadas en idénticas circunstancias y con la misma intención, del pastor protagonista de su égloga.

Con todo, la fidelidad al texto de este pasaje de Virgilio no se queda sólo ahí. También, como en el parlamento correspondiente del Menalcas del mantuano, el Coridón de Morales introduce unos versos de transición entre esta alabanza y las intenciones de la canción que se propone entonar, aunque en este caso no hay semejanza alguna entre ellas. En lo que sí hay verdaderos ecos textuales de Virgilio es en la declaración de intenciones por parte de Coridón (vv. 109-114), formulada en muy parecidos términos (incluso manteniendo el tono de humildad que tiñe las palabras del pastor virgiliano ante el canto de Mopso) a como hace el Menalcas de Virgilio:

Cantando, aunque tu lengua nos espanta,
ofreceré mi canto a su ceniza;
verás cuánto su nombre se levanta.
Y pues en ti su amor se canoniza,
y Ardelia a Coridón también amaba,
verás cómo mi verso la eterniza.

Una reescritura de la declaración de intenciones del Menalcas virgiliano (vv. 50-52):

*Nos tamen haec quocumque modo tibi nostra uicissim
dicemus, Daphninque tuum tollemus ad astra;
Daphnin ad astra feremus: amaui nos quoque Daphnis.*

Y así podemos corroborarlo por el cotejo de expresiones: la modestia del pastor que en Morales se explicita en el v. 109 («aunque tu lengua nos espanta») es la adecuación de las palabras virgilianas del v. 50 (*quocumque modo*, esto es, «de la manera que sea», «como pueda» con respecto, lógicamente, a la intervención anterior, la de su compañero Mopso); la disposición a empezar el canto que vemos en el texto hispano (vv. 109-110: «Cantando ... / ofreceré mi canto a su ceniza») también tiene su deuda en otro sintagma latino de los vv. 50-51 (*Nos tamen haec ... tibi nostra uicissim*); la apoteosis poética que el Coridón de Morales pretende realizar en el nombre de Ardelia a través de su canto y la reiteración de su expresión, incluida la leve *uariatio* (v. 111: «verás cuánto su nombre se levanta»; y v. 114: «verás cómo mi verso la eterniza»), es, sin duda alguna, un calco de las mismas intenciones y modos de decir del Menalcas de Virgilio (vv. 51-52: *Daphninque tuum tollemus ad astra: / Daphnin ad astra feremus*); y, por último, la referencia a la relación del pastor parlante y Ardelia que leemos en el v. 113 («y Ardelia a Coridón también amaba») es claramente la adecuación al contexto concreto de la égloga de Morales de idénticas palabras de Virgilio con respecto a Menalcas y Dafnis (v. 53: *amaui nos quoque Daphnis*).

Y de nuevo, en evidente seguimiento no sólo del texto virgiliano, sino también de la organización estructural de la propia égloga, nos topamos con unas palabras de respuesta por parte de Tirsis (vv. 115-117) a estas de Coridón que reproducen, con pequeñas variaciones, las que en Virgilio le dedica Mopso a Menalcas:

Tirsis. Es deuda general, que aun la cantaba
por fama Elpino, que su fin suspira
en la esmaltada margen que Arno lava,

Lo que corresponde a la *Bucólica* V de Virgilio (vv. 53-55, esp. 54-55): *Et puer ipse fuit cantari dignus, et ista / iam pridem Stimichon laudauit carmina nobis*. La oportunidad del canto a la que ambos aluden (en el primero «deuda general», en el segundo *cantari dignus*) se justifica porque su fama ha alcanzado la voz de otros poetas (en Morales «Elpino», en Virgilio *Stimichon*).

Por otra parte, con el canto del Coridón de la égloga de Juan de Morales volvemos a topar con abundantes ecos del texto virgiliano amoldados a las circunstancias de los nuevos pastores y al contexto no pagano en que se insertan. Para ir comentando con cierto detalle la exacta dependencia del autor de las *Flores* con respecto al mantuano, comenzaremos por referirnos a la apoteosis de Ardelia, mencionada en los vv. 118-120 del canto de Coridón:

Coridón. De verse entre los ángeles se admira
Ardelia, y adorando el sol divino,
las nubes a sus pies y estrellas mira,

y expresada con las mismas imágenes que las que afectan al Dafnis del canto de Menalcas de la bucólica virgiliana (vv. 56-57): *Candidus insuetum miratur limen Olympi / sub pedibusque uidet nubes et sidera Daphnis*; aunque, como es lógico, con la debida cristianización de los elementos paganos del texto latino. Del mismo modo, se alude también al gozo general que ello provoca en dioses silvestres y en el campo todo; en Morales se dice (vv. 121-123):

Las dríadas se alegran, y el vecino
soto responde con rumor sonoro.
¡Dichoso el que nació con tal destino!,

Y en Virgilio (vv. 58-59): *Ergo alacris silvas et cetera rura uoluptas / Panaque pastoresque tenet Dryadasque puellas*. Esto es así porque parece como si hubiera regresado una nueva Edad de Oro. Es a lo que se refieren las siguientes palabras del Coridón de Morales (vv. 124-126):

Del cauto lobo se asegura el toro,
del perro el ciervo, porque Ardelia intenta
volver los campos en los siglos de oro,

paralelas a estas otras del Menalcas virgiliano (vv. 60-61): *Nec lupus insidias pecori, nec retia ceruis / ulla dolum meditantur: ama bonus otia Daphnis*.

De tal situación idílica y de la naturaleza divina de la persona muerta, son testigos, no ya mudos, los montes y arboledas, que se dirigen en apóstrofe directa a la persona del pastor. Así lo dice Morales (vv. 127-129):

Resuena el valle, Coridón aumenta
con sacros himnos el honor del nombre
que el número de dioses acrecienta,

y de esta otra forma Virgilio (vv. 62-64):

*Ipsi laetitia uoces ad sidera iactant
intonsi montes; ipsae iam carmina rupes,
ipsa sonant arbusta: «Deus, deus ille, Menalca!».*

Con una nueva variación, en este caso simplificadora, del texto virgiliano, la égloga de Morales continúa la apoteosis de Ardelia con la alusión ahora al rito conmemorativo que Coridón pretende instituir en honor de aquella. Los cuatro altares (dos dedicados a Dafnis y dos a Febo Apolo) que menciona el Menalcas de Virgilio se reducen a uno solo en nuestro texto; y, asimismo, el ritual al que se refiere la *Bucólica* virgiliana (ofrendas de leche, aceite y vino) queda explicitado en Morales en términos que parecen cuadrar mejor al marco pastoril de los personajes y al contexto cristiano en que se desenvuelve el autor: en este caso, el voto consistirá en el sacrificio de un cordero ofrecido en honor suyo por los pastores y, al igual que en el texto latino (aunque esto Virgilio lo menciona en los vv. 74-75, de los que Morales ha eliminado, según lo habitual, toda referencia a las divinidades paganas: *haec titi semper erunt, et cum sollemnia uota / reddemus Nymphis, et cum lustrabimus agros*), estos honrarán su memoria todos los años. Así puede verse en el texto de Morales (vv. 130-141):

Yo te haré un altar para que el hombre
que es natural te adore, y si extranjero,
te alabe con razón cuando te nombre,
do la sangre inocente de un cordero
vierta la mano del pastor devoto,
y consagre su víctima el vaquero;

do queme los olores del remoto
sabeo el peregrino en fuego puro,
y a tu contemplación absuelva el voto;
do, por tener su término seguro,
te hagan los pastores cada un año
una solene fiesta en lo futuro.

Y así en la fuente virgiliana (vv. 65-71):

*... En quattuor aras:
ecce duas tibi, Daphni, duas altaria Phoebo.
Pocula bina nouo spumantia lacte quotannis
craterasque duo statuam tibi pinguis oliui,
et multo in primis hilarans conuiuia Baccho
(ante focum, si frigus erit; si messis, in imbra)
uina nouum fundam calathis Ariusia nectar.*

Por otro lado, tampoco falta en Morales la referencia a los cantos de pastores que adornarán los ritos en honor de Ardelia. También se impone aquí la simplificación: de los dos (Dametas y Egón) que menciona Virgilio en su texto, Morales apuesta por la participación de uno solo, Lisaro, sin aludir —lógicamente, habida cuenta del contexto cristianizado en que se mueve la celebración descrita por nuestro poeta— a las danzas de Alfesibeo imitando a los sátiros que vemos mencionadas en el mantuano. Así, continúa Coridón diciendo (vv.142-147):

Y aunque sufra la pena de un engaño,
con regalada musa y voz aguda
te cantará Lisaro en reino extraño,
que de nuestra amistad y fe desnuda
aún espero ver más, si bien es cierto
que quien muda lugar, voluntad muda.

Términos parecidos a los empleados por el Menalcas virgiliano (vv. 72-73):
*Cantabunt mihi Damoetas et Lyctius Aegon; / saltantis Satyros imitabitur
Alphesiboeus.*

Por último, las palabras postreras del Coridón de Morales recogen, pero en sentido inverso y mediante el recurso de los *impossibilia* o *adynata*, las que cerraban también las del Menalcas de Virgilio, cuyo pastor venía a decir que el recuerdo de Dafnis perduraría en su memoria mientras no se alterara el orden natural del mundo, es decir, por siempre. En esta misma idea se expresa Coridón, pero, como decimos, lo hace por vía inversa, señalando precisamente que antes se subvertirá el orden del mundo que él olvide honrar la memoria de Ardelia. Este sustancioso cambio no es simplemente una pirueta estilística de Morales, sino que, creemos, parece responder a la incursión en su texto de un nuevo virgilianismo inspirado en otro lugar de las *Bucólicas* del mantuano. En efecto, no es sólo que nuestro poeta haya cambiado mediante el *adynaton* el sentido de las palabras de Virgilio cuando dice (vv. 148-156, esp. 148-152):

Mas cuando, roto el natural concierto,
el oso errare por el mar salado
y el delfin habitare en el desierto;
cuando, el uso antiquísimo trocado,
el babilonio beba de la Sona
y el francés del Eufrates apartado,
entonces faltará de mi persona
la religión que digo, y a tu fama,
poeta ilustre, la inmortal corona,

sino que ha sustituido la referencia virgiliana (además del cambio poco significativo del nombre de los animales —jabalí por oso y pez por delfín—) a cigarras y abejas del v. 77 de la *Bucólica* V, por el *adynaton* que hace que los babilonios beban del Sena y los galos del Eúfrates. Si el primer imposible parece resultar una variación del v. 76 de la *Bucólica* que nos ocupa (*Dum iuga montis aper, fluuios dum piscis amabit*), el segundo está modelado, con los cambios oportunos fáciles de adivinar, sobre el *impossibillum* expresado por boca de Tí tiro en la *Bucólica* I de Virgilio (vv. 61-63: *ante pererratis amborum finibus exsul / aut Ararim Parthus bibet aut Germania Tigrim, / quam nostro illius labatur pectore uultus*), de modo que la ponderación del recuerdo de Ardelia se vuelve más efectiva y el texto de la égloga queda doblemente filiado a la fuente virgiliana.

El poema de Morales termina con una nueva intervención de Tirsis que responde con elogios, como antes hiciera Coridón (vv. 100-105), a la canción de su compañero. Una vez más, las palabras del pastor revelan en su expresión que el autor ha tenido muy en cuenta la fuente virgiliana, a la que ha cercenado de algunos detalles que no aparecen desarrollados en ellas. Es el caso de los regalos que, al final del texto de Virgilio, Mopso y Menalcas dicen intercambiar (vv. 85-90), y que en la égloga que nos ocupa no se recogen. Por ello, el parlamento último del Tirsis de Morales —réplica casi exacta del de Mopso— omite la pregunta inicial con que el pastor virgiliano se planteaba el regalo a otorgar a su compañero, pero en cambio alaba la canción de su contertulio utilizando las imágenes campestres (brisa y sonido del agua) propias del marco bucólico en que se encuentran (vv. 157-163):

Tirsis. No céfiro sonando entre la rama,
no al fatigado el sueño es tan sabroso
tendido sobre tierna y verde grama,
no el murmurar de arroyo sonoro,
que entre menudas guijas se quebrante,
es tal como tu verso numeroso,
digno que de trofeos y armas cante,

imágenes ya utilizadas en el texto del mantuano (vv. 82-84):

*Nam neque me tantum uenientis sibilus Austri
nec percussa iuuant fluctu tam litora, nec quae
saxosas inter decurrunt flumina uallis.*

III

A la vista de lo dicho, es manifiestamente clara la deuda literal que la égloga de Morales tiene con respecto a la *Bucólica* V de Virgilio, a la que sigue puntualmente en su estructura, tono y palabras. Pero, como decíamos antes, no es éste el único virgilianismo que aflora en la composición. Al lado de los ecos señalados, cabe mencionar otros lugares en los que Morales ofrece guiños intertextuales que remiten sin lugar a dudas a las *Bucólicas* virgilianas. Para empezar, el propio comienzo de la

égloga es ya un claro reenvío al inicio de la *Bucólica* II del de Mantua; la contextualización del tema que abre el poema español (vv. 1-2: «Tirsis amaba, sin temer mudanza, / a la tebana Ardelia») es eco de la similar obertura del citado texto latino (vv. 1-2: *Formosum pastor Corydon ardebat Alexin / delicias domini, nec quid speraret habebat*), aunque con inversión de las expectativas amorosas formuladas por el pastor virgiliano; mientras que éste no tenía esperanza alguna en su amor por Alexis (*nec quid speraret habebat*), el Tirsis de Morales era amado y correspondido también («sin temer mudanza») por Ardelia.

Por otro lado, referencia intertextual a otro pasaje virgiliano es la que proponemos para la interpretación de los vv. 10-12 del poema de Morales («Llorante, Ardelia, con amarga pena / los álamos y cisnes deste río / al son de mi silvestre cantilena»), en los que se alude al carácter compasivo de la naturaleza circundante que parece lamentarse a una con el pastor al oír su silvestre canción a causa del eco que devuelve sus palabras. Precisamente, como «silvestre» es calificada también la canción que, dice Melibeo, ensaya Títyro al comienzo de la *Bucólica* I virgiliana (vv. 1-2: *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi / siluestrem tenui Musam meditaris aena*) y, también aquí, el eco que produce simula ser, como en el texto de Morales, la respuesta del bosque circundante que aprende canción y lamentos del pastor quejumbroso (v. 5: *formosam resonare doces Amaryllida siluas*).

Asimismo, aunque al comienzo del texto de Morales sólo encontramos como localización espacial en que se desarrolla la égloga una imprecisa referencia a la orilla del Betis, en el v. 15, y por boca del pastor Coridón, se concreta el motivo del *arbore sub quadam* bajo la variante de un risco de piedra («sentado al pie deste peñasco frío»). Dicha variación puede estar condicionada por el contexto de la propia *Bucólica* V de Virgilio, que tan de cerca sigue Morales (pues en ella los pastores Mopso y Menalcas deciden ubicar su canto en el interior de una cueva [v. 6: *antro potius succedimus*; v. 19: *successimus antro*]), aunque podría tratarse de la adecuación al ambiente pastoril de un detalle relativo al mito de Orfeo —traído varias veces a colación a lo largo de la égloga de Morales—, a partir del texto de las *Geórgicas* virgilianas (IV 507-509: *Septem illum totos perhibent ex ordine mensis / rupe sub aëria deserti ad Strymonis undam / flesse sibi...*) o, asimismo, de la *Bucólica* X (vv. 13-15: *Illum etiam lauri, etiam fleuere myricae, / pinifer illum etiam sola sub rupe iacentem / Maenalus et gelidi fleuerunt saxa Lycae*), texto que

también puede esconderse tras la referencia a la naturaleza compasiva mencionada antes.

Un nuevo pasaje de filiación virgiliana es el que encontramos en los vv. 46-48, lugar en que Morales, por boca del pastor Tirsis, amplifica los estragos que la muerte de Ardelia ha causado en el entorno. A los motivos tópicos, comentados antes, que el autor toma literalmente de la *Bucólica* V de Virgilio, hay que añadir lo siguiente como referencia tácita a los pastores virgilianos de la *Bucólica* I (Tí tiro y Melibeo) que aquí semejan adoptar los nombres de Amintas y Lísaro:

Amintas ya no viene a la ribera,
que a la sombra cantó del sauce verde,
antes que el gran Lisaro se partiera.

A la vista de estos versos, y por comparación con el contenido y la propia expresión verbal de dicha *Bucólica* I virgiliana, parece evidente la ecuación entre Amintas y Tí tiro (del que su compañero decía, recordemos, al comienzo de la égloga, v. 1: *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi*), por cuanto que ambos cantaban *arbore sub quadam* (Amintas «a la sombra ... del sauce verde» y Tí tiro *patulae ... sub tegmine fagi*), y también la de Melibeo y Lisaro, de los que sabemos, por Virgilio y Morales, respectivamente, que hubieron de abandonar su patria, según podemos leer en los versos transcritos más arriba a propósito de Lísaro («antes que el gran Lisaro se partiera» [y cfr. también el v. 144: «te cantará Lisaro en reino extraño»]) y en la *Bucólica* I de Virgilio a propósito de Melibeo (esp. vv. 3-4: *Nos patriae finis et dulcia linquimus arua; / nos patriam fugimus*).

Semejante filiación virgiliana, aunque de menor entidad, proponemos para los vv. 76-81, en los que se alude a los personajes mitológicos de Orfeo y Arí on:

Jamás cerca del Ísmaro se vido
cantar Orfeo con la voz tan grave,
llorando tiernamente el bien perdido;
ni desatar en modo tan süave
la lengua de Arí on, con quien acaso
fue piadosa la mar, y no la nave.

La referencia, que claramente engrosa la posible fuente que la inspira, hemos de adscribirla a la *Bucólica* VII virgiliana, cuyo v. 56 (*Orpheus in siluis, inter delphinas Arion*) menciona juntamente también las figuras de Orfeo y Aríon como *exempla mythologica* del poder absoluto de la música: Orfeo porque movía árboles, piedras y ríos con su canto al perder a Eurídice, y Aríon porque se procuró del mismo modo la ayuda de un delfín para salvarse de morir ahogado.

Hay asimismo en la égloga de Morales otras pinceladas menores de cuño virgiliano que contribuyen, no obstante, a resaltar la pregnancia de las *Bucólicas* del de Mantua en el texto que nos ocupa. Es el caso, por ejemplo, de la costumbre pastoril de escribir versos en la corteza de los árboles (muestra de lo cual encontramos en la misma *Bucólica* V, vv. 13-14: *Immo haec, in uiridi nuer quae cortice fagi / carmina descripsi...*), transmutada aquí en inscripción sobre piedra a través de la imagen del llanto (vv. 64-65: «Escriban pues, mis lágrimas la historia / en duro pedernal, si pueden tanto»). O es también el caso, aunque se trate más bien de un rasgo compartido con la tradición del género, del empleo de nombres de pastores y pastoras virgilianos como parte del mundo eglógico que enmarca a los protagonistas (denominados, asimismo, con idéntica onomástica entresacada de las *Bucólicas* del mantuano); así, por ejemplo, las menciones al canto del pastor Anfión (v. 22: «Dejó escrito Anfión, ¡oh dulce amigo!») y a los requiebros juguetones de las pastoras Filis y Galatea (vv. 52-53: «La bella Filis no desciende al baño, / ni persigue a las fieras Galatea»), todos ellos personajes de la *Bucólica* III de Virgilio.

IV

El balance general que cabe aducir, pues, a la vista de la deuda que la égloga de Morales —la única así intitulada, por cierto, en las *Flores* de Espinosa— contrae con respecto al texto de Virgilio, invita a pensar en que el autor no sólo ha pretendido crear un texto bucólico más en la estela de la tradición eglógica heredera de Garcilaso o Herrera (de los que se distancia, como hemos visto, significativamente), sino que más bien parece tratarse de una clara y sopesada intención de Morales por emular al poeta latino siguiendo hasta en los más pequeños detalles la *Bucólica* V y, por extensión, todo el *corpus* pastoril del mantuano.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- C. BATTEAUX (1798), *Principios filosóficos de la literatura o curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes*, trad., observaciones críticas y apéndices sobre la literatura española por A. García de Arrieta, Madrid, Imprenta de Sancha, II.
- M. BRIOSO SÁNCHEZ (1998), «De nuevo sobre los orígenes de la poesía bucólica griega: ¿Teócrito *heuretés?*», *Cuadernos de Literatura Griega y Latina*, 2, pp. 221-245.
- V. CRISTÓBAL (1980), *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid, Universidad Complutense.
- V. CRISTÓBAL (1998), «La poesía bucólica romana», *Cuadernos de Literatura Griega y Latina*, 2, pp. 247-266.
- V. CRISTÓBAL (2000), [«La tradición clásica en la poesía de Luis Barahona de Soto»](#), *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 19, pp. 199-232.
- V. CRISTÓBAL (2002a), «Las *Églogas* de Virgilio como modelo de un género», en *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad, pp. 23-56.
- V. CRISTÓBAL (2002b), «La tradición clásica en la poesía de Luis Barahona de Soto», en *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, ed. J. Lara Garrido, Málaga, Universidad, pp. 87-104.
- P. ESPINOSA (1896), *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España ordenada por...*, ed. J. Quirós de los Ríos y F. Rodríguez Marín, Sevilla, Imprenta de E. Rasco.
- P. ESPINOSA (2005), *Flores de poetas ilustres*, ed. B. Molina Huete, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- A. GARGANO (2002), «La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso», en *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad, pp. 57-76.
- F. M. HIDALGO (1829), *Las Bucólicas de Virgilio, traducidas en versos castellanos, con notas y observaciones críticas por D. Félix M. Hidalgo*, Sevilla, Imprenta de M. Dávila, Llera y Compañía.
- V. INFANTES (2002), «La muerte metrificada: el responso poético de la égloga necrológica», en *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad, pp. 339-356.

- J. LARA GARRIDO (1994), *La poesía de Luis Barahona de Soto (Lírica y épica del manierismo)*, Málaga, Diputación Provincial.
- J. J. LÓPEZ DE SEDANO (1768), ed., *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, tomo I, Madrid, Imprenta de Sancha.
- M. MENÉNDEZ PELAYO (2008), [*Biblioteca de traductores españoles. Malón-Noroña*](#), ed. E. Sánchez Reyes, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- B. MOLINA HUETE (2003), *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las «Flores de poetas ilustres» de Pedro Espinosa*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- S. PÉREZ-ABADÍN BARRO (2004), *Resonare silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Santiago de Compostela, Universidad.
- F. RODRÍGUEZ MARÍN (1907), *Pedro de Espinosa. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Real Academia Española.
- P. VILLAR AMADOR (1994), *Estudio de las «Flores de poetas ilustres de España» de Pedro Espinosa*, Granada, Universidad.