UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

ESTHER KARINA FERIA ZITELLI

Adecuación de la tópica en un género poético del siglo XVI
español: la égloga

Análisis elocutivo de tres tópicos en las églogas de Garcilaso de la Vega, Hernando de Acuña, Diego Hurtado de Mendoza, Jorge de Montemayor, Francisco de la Torre y Fernando de Herrera.

Versión corregida

Sao Paulo
2017

ESTHER KARINA FERIA ZITELLI

Adecuación de la tónica en un género poético del siglo XVI español: la égloga

Análisis elocutivo de tres tópicos en las églogas de Garcilaso de la Vega, Hernando de Acuña, Diego Hurtado de Mendoza, Jorge de Montemayor, Francisco de la Torre y Fernando de Herrera.

Tesis presentada al Programa de pós-graduação en lingua española y literaturas española e hispanoamericana del departamento de letras modernas de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Univerddidad de Sao Paulo para a obtención del título de doctora en letras.

Versión corregida

Directora de tesis de acuerdo: Profa. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira

Sao Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Z82a Zitelli, Esther Karina Faria
Adecuación de la tópica en un género poético del
siglo XVI español: la égloga / Esther Karina Faria
Zitelli ; orientador Maria Augusta da Costa Vieira. -
São Paulo, 2016.
247 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola
e Hispano-Americana.

1. Poesía bucólica. 2. Retórica. 3. Poética. 4.
Século de Ouro. I. Vieira, Maria Augusta da Costa,
orient. II. Título.

HOJA DE APROBACIÓN

NOMBRE: FERIA ZITELLI, Esther Karina

TÍTULO: Adecuación de la tónica en un género poético del siglo XVI español: la égloga

SUBTÍTULO: Análisis elocutivo de tres tópicos en las églogas de Garcilaso de la Vega, Hernando de Acuña, Diego Hurtado de Mendoza, Jorge de Montemayor, Francisco de la Torre y Fernando de Herrera.

Tesis presentada al Programa de pós-graduação em lingua espanhola y literaturas española e hispanoamericana del departamento de letras modernas de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Univerdidad de Sao Paulo para a obtención del título de doctora en letras.

Fecha de aprobación: 31 / 03 / 2017

Tribunal examinador

Prof. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira

Institución: Universidade de São Paulo (USP)

Prof. Dr. João Adolfo Hansen

Institución: Universidade de São Paulo (USP)

Prof. Dra. Marcia Maria de Arruda Franco

Institución: Universidade de São Paulo (USP)

Prof. Dra. María Dolores Aybar Ramírez

Institución: Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Prof. Dr. Claudio Bazzoni

Institución: Externo

A mi madre, por su coraje.

A Francisco, mi querido esposo, por su paciencia y cariño.

AGRADECIMIENTOS

A mi directora de tesis, Prof. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira, por su cordialidad, su amistad y sus enseñanzas.

A los profesores Dr. João Adolfo Hansen y Dra. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho por los valiosos apuntes y recomendaciones que me dieron en el examen de calificación y que sirvieron para encauzar mis estudios finales.

A los profesores Dr. João Adolfo Hansen, Dra. Marcia Maria de Arruda Franco, Dra. María Dolores Aybar Ramírez y Dr. Claudio Bazzoni por haber tenido la paciencia y cuidado de leer mi tesis y por formar parte del tribunal examinador.

A todos mis compañeros del grupo de estudios Cervantes, por las amenas tardes de charlas y de aprendizaje.

A Luis Fernando Cardona Cardona, por la amistad y los préstamos de esos libros raros que solo un bibliotecario tiene en su haber.

A mi familia – la de aquí, la de ahí y la de allí – por las alegrías compartidas.

A mis amigos Lilian Rocío Pulgarín, Elení Nogueira, Ana Teixeira de Souza, Ana Paula Silva, John O’Kuinghttons, Silvia Cobelo, Valéria Moraes, Mariana Laura Corullón y Luis Fernando Cardona Cardona, por todas esas tardes, cenas, paseos, copas y conversaciones con y sin sentido. Gracias por todo, los quiero.

A los profesores de la FFLCH de la Universidade de São Paulo - en especial a los de literaturas española, italiana y clásicas - por impartir sus conocimientos. Y a los funcionario del Departamento de Letras Modernas: Edite y Júnior, por su ayuda prestada.

A la CAPES, por la beca que me otorgaron para la realización de esta tesis.

A mis alumnos, por sus enseñanzas, sus terquedades y su paga.

A los clásicos, *in memoriam*.

Y, por último, a todos aquellos que me ayudaron, directa e indirectamente, en la conclusión de estos estudios.

Para ellos esta dedicatoria de tesis, pues a ellos se la debo.

RESUMEN

Feria Zitelli, Esther Karina: **Adecuación de la tónica en un género poético del siglo XVI español: la égloga.**

Subtítulo: Análisis elocutivo de tres tópicos en las églogas de Garcilaso de la Vega, Hernando de Acuña, Diego Hurtado de Mendoza, Jorge de Montemayor, Francisco de la Torre y Fernando de Herrera. Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas. Universidad de Sao Paulo, 2016.

Esta tesis se propone estudiar uno de esos elementos estables que los poetas del siglo XVI utilizaban en la elaboración de sus poemas: los *topoi* o *loci*, para constatar que era en su correcta utilización donde mejor se percibía el *ingenium* del poeta, ya que para imitar y/o emular se debían realizar - siguiendo los medios del arte (*ars*) - variaciones (*uariatio*) con la intención de superar o, por lo menos, alejarse del modelo imitado. Para ello, primero abordaremos una serie de conceptos que regían los discursos de la época y que fundamentan nuestro estudio, permitiéndonos, de esta manera, realizar el análisis de los poemas y demostrar lo que nos proponemos: la *copia rerum et verborum*, imitación y emulación, verosimilitud y decoro, un estudio sobre la tónica y la composición; luego, realizaremos un breve histórico del género estudiado, su materia y su estilo; para, por fin, verificar la adecuación de la tónica en la égloga del siglo XVI, escogiendo poemas de seis escritores que vivieron a lo largo de este siglo: Garcilaso de la Vega, Don Diego Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña, Jorge de Montemayor, Francisco de la Torre y Fernando de Herrera.

Palabras clave: égloga; tónica; retórica; poética; siglo XVI.

RESUMO

Feria Zitelli, Esther Karina: **Adequação da tópica de um gênero poético do século XVI espanhol: a écloga.**

Subtítulo: Análise elocutiva de três tópicos nas éclogas de Garcilaso de la Vega, Hernando de Acuña, Diego Hurtado de Mendoza, Jorge de Montemayor, Francisco de la Torre y Fernando de Herrera. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2016.

Pretendemos estudar um, entre os vários elementos estáveis que os poetas do século XVI utilizavam na elaboração de seus poemas: os *topoi* ou *loci*, para constatar que era na sua correta utilização onde melhor poderia ser percebido o *ingenium* do poeta, já que para imitar e/ou emular tinham que ser realizadas — seguindo os meios da arte (*ars*) — variações (*uariatio*) com a intenção de superar ou, pelo menos, afastar-se do modelo imitado. Para tal fim, em primeiro lugar, abordaremos uma série de conceitos que regiam os discursos da época e que fundamentam nosso estudo, permitindo-nos, desta forma, realizar a análise dos poemas e demonstrar o que propomos: a *copia rerum et verborum*, a imitação e a emulação, a verossimilhança e o decoro, a composição e um estudo sobre a tópica. Em segundo lugar, traçaremos um breve histórico do gênero estudado, sua matéria e seu estilo; por fim, verificaremos a adequação da tópica na écloga do século XVI, em poemas de seis escritores que viveram ao longo deste século: Garcilaso de la Vega, Don Diego Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña, Jorge de Montemayor, Francisco de la Torre y Fernando de Herrera.

Palavras-chave: écloga; tópica; retórica; poética; Século XVI.

ABSTRACT

Feria Zitelli, Esther Karina: **Adequacy of the topical in a poetic gender of the Spanish century XVI: the eclogue.**

Subtitle: An elocutive analysis of three topics in the Garcilaso de la Vega, Hernando de Acuña, Diego Hurtado de Mendoza, Jorge de Montemayor, Francisco de la Torre and Fernando de Herrera's eclogues. School of Philosophy, Literature and Human Sciences. University of São Paulo, 2016.

This thesis aims to study one of these stable elements that poets of the sixteenth century used in the elaboration of their poems: the *topoi* or *loci*, to verify that it was in its correct use where the poet *ingenium* was better perceived, since to imitate and/or emulate - according to the art (*ars*) - variations (*uariatio*) had to be made with the intention to overcome or, at least, distance themselves from the imitated model. To proceed, we will first address a series of concepts that ruled the discourses from the period, which also underlie our study, allowing, thus, performing the analysis of the poems and demonstrating what we propose: the *copia rerum et verborum*, imitation and emulation, verisimilitude and decorum, a study on the topical and the composition. A brief historic study of the genre, your theme and style; to then, in order to verify the adequacy of the topical in the eclogue of the sixteenth century, choosing poems from six writers who lived along this century: Garcilaso de la Vega, Don Diego Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña, Jorge de Montemayor, Francisco de la Torre y Fernando de Herrera.

Keywords: Eclogue; topical; rhetoric; poetics; sixteenth century.

ÍNDICE

ADVERTENCIA	11
INTRODUCCIÓN	12
I. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	21
1.1. <i>Copia rerum et verborum</i>	21
1.2. Imitación y emulación en el siglo XVI.....	32
1.3. Verosimilitud y Decoro	39
1.4. Los tópicos y su inserción en la <i>copia rerum et verborum</i> y su tratamiento en dos categorías poéticas de entonces: verosimilitud y decoro	43
1.5. La composición	54
II. LA ÉGLOGA	61
2.1. Breve histórico del género	61
2.2. El amor neoplatónico en las églogas del siglo XVI español.....	74
2.3. El estilo sencillo de la égloga	90
III. ANÁLISIS DE TRES TÓPICOS EN LA ÉGLOGA DEL SIGLO XVI ESPAÑOL	96
3.1 Tópicos proemiales.....	96
3.1.1. <i>El locus amoenus</i>	104
3.2. Tópicos de la <i>narratio</i>	145
3.2.1. La <i>descriptio feminae</i>	148
3.3. Tópica de la conclusión.....	193
3.3.1. El ocaso	193
IV. IMITACIÓN Y EMULACIÓN DE LA TÓPICA EN LA ÉGLOGA DEL SIGLO XVI ESPAÑOL.....	208
V. CONSIDERACIONES FINALES	226
APÉNDICE	232
BIBLIOGRAFÍA.....	236
Poetas estudiados.....	236
Libros sobre los siglos XVI, XVII español	236
Libros sobre poética y retórica: la tópica	238
Textos en revistas, capítulos de libros y sitios de Internet	245

ADVERTENCIA

En el análisis de las églogas se pondrá, la primera vez y en un pie de página, el significado de las figuras elocutivas utilizadas por los poetas; pero, para facilitar la lectura, pondremos las acepciones de las figuras que se repiten en el apéndice que se encuentra al final. Y, debido a lo cansador del estudio, se pide que se lea un tópico por día, de preferencia haciendo algunos intervalos de hora en hora.

¡Que les sea leve!

INTRODUCCIÓN

Esta investigación se propone realizar un estudio sobre la adecuación de la tónica en un género poético del siglo XVI español: la égloga. Para ello, se realizará un análisis elocutivo de tres tónicas en las églogas de seis escritores que vivieron a lo largo de este siglo: Garcilaso de la Vega, Don Diego Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña, Jorge de Montemayor, Francisco de la Torre y Fernando de Herrera¹. Pero, cuando se habla de “adecuación” en este periodo se debe tener en cuenta, necesariamente, dos categorías poético-retóricas: verosimilitud y decoro. En este sentido, este estudio no lee ni entiende los poemas eglógicos como verdaderos, en donde se pueden encontrar reminiscencias de la vida real de los poetas o vistos como productos de una sinceridad sentimental², sino que se los observa como discursos verosímiles; es decir, como el resultado de una construcción poético-retórica que seguía una serie de procedimientos y reglas establecidos *a priori* (*ars*), los cuales el lector real de entonces – fuera un aficionado o un conocedor con formación teórica de la *ars* – reconocía como adecuados, o no, al género en el que fueron aplicados. La égloga, por ejemplo, en el siglo XVI trataba de amor, más específicamente del neoplatónico, y como en esta concepción o filosofía había distintos niveles, la construcción de las *personae* dentro de la égloga también debían ser distintas. Si se quería expresar el amor carnal – el del más bajo nivel según esta filosofía – entonces la *persona* eglógica se la debía construir con un *éthos* descontrolado, celoso y, a veces, libidinoso; si, en cambio, se quería desarrollar el tercer nivel de amor, se la elaboraba con uno más apaciguado y comedido. Y de la misma manera, siguiendo la *ars*, se escogían las palabras, las figuras, los *topoi*, el metro, etc.; todo dependería del efecto que el *artifex* (poeta, orador, etc.) quería conseguir con su obra (*opus*). Por lo tanto, todo ello formaba parte de un proceso constituido por *artifex-ars-opus*. El *artifex* era la persona real que aprendía la *ars* para elaborar una obra (*opus*). Y las *personae* (personajes, incluyendo el narrador) que deambulan dentro de las obras poéticas son construidas siguiendo las reglas de la *ars*, y que poco o nada tienen que ver con la vida real del *artifex*. Si

¹ En este orden.

² Desde el siglo XVII hacia atrás el “*ego*” lírico, eglógico, épico, etc., era un recurso poético-retórico que seguía las reglas inherentes al género; es decir, una *persona* con un *éthos* (carácter) preestablecido.

aparecen nombres reales, eso se debe a que era un recurso que servía para darle más verosimilitud a la obra, pero esas *personae* son decorosas; es decir, se construyeron bajo las reglas del género donde la obra se insería; y es bajo estos parámetros que analizaremos las églogas de los autores estudiados en esta tesis.

Ahora bien, dentro de la *ars* se encontraban los *topoi* o *loci*, que eran uno de esos recursos estables a donde los escritores recurrían a la hora de elaborar su discurso, sea para adornarlo, sea para sustentar un determinado argumento sea para ayudarlo en la construcción del *éthos* de las *personae*, entre otras funciones. Pues bien, como lectores, aficionados o profesionales, hemos aprendido a reconocer que a lo largo de la historia las obras clásicas – incluso de géneros diferentes - tienen sugestivos parecidos (*topoi*); pero a muchos se nos pasa por alto que estos forman parte de un proceso de imitación y/o emulación, y que en dicho proceso se debía tener en cuenta, necesariamente, la *uariatio*, que eran aquellas variaciones que el poeta introducía a la hora de elaborar su poema, tanto en el desarrollo de las ideas (*ornatus* de pensamiento) como en su expresión elocutiva (*ornatus* de dicción); construyendo, con ello, su(s) propio(s) estilo(s). Todo discurso, como dijo Quintiliano, consta de *res* y *uerba* (*Inst.* 3, 5, 1). Y era en la *inuentio* (invención)³ que el escritor escogía - de los *topoi* que la *consuetudo* había establecido - los pensamientos (*res*) más congruentes para su discurso, pero era en su disposición y formulación a través del lenguaje (*uerba*) donde se verificaba la pericia del buen escritor (*dispositio* y *elocutio*). Y es por ello que hemos decidido realizar este estudio, partiendo de que a los clásicos no les importaba tanto si una obra trataba el mismo tema que otros escritores ya habían abordado, para ellos lo primordial era la adecuación de los pensamientos (*res*) al género, a las circunstancias y al público, su disposición dentro del discurso y su exteriorización (*uerba*); es decir, la invención y, sobre todo, la disposición y la elocución de la *res* y los *uerba*; ya que era el uso de los mecanismos que configuraban la *ars* lo que le daba verosimilitud al texto y, sobre todo, lo que hacía con que los lectores supieran reconocer si en el nuevo poema se habían aplicado los preceptos convenientemente (discurso *aptum*) y si se habían realizado variaciones en relación al

³ Consistía en la búsqueda de argumentos verdaderos o verosímiles que hacían creíble la causa [Cicerón: *La invención retórica*, I, 7].

modelo (s) seguido (s). Y hemos escogido la tópica porque era la disciplina que determinaba la aplicación de los *topoi* en los géneros poético-oratorios de la época. Y como la utilización de estos *topoi* dependía de las necesidades de la argumentación, el escritor debía saber escogerlos, teniendo en cuenta una serie de procedimientos concernientes al género donde el texto se insertaría (en el caso de la poesía si pertenecía al estilo sencillo, medio, alto⁴, la fábula, el *éthos* de las *personae*, sus pensamientos y, por ende, su exteriorización a través del lenguaje, entre otros) y a las circunstancias externas del discurso (lugar y destinatario). Por ello, descartamos la idea del *lugar común* como asunto trillado que se repetía y que cumplía una función de “relleno” dentro de los discursos y, al contrario, afirmamos que era en la adecuación y en el tratamiento que se le daba a estos *topoi* o *loci* donde mejor se percibía el *ingenium* del poeta, ya que era aquí donde debía aplicarse con mayor eficacia la tal *uariatio* de la que estamos hablando.

No perseguimos con esta investigación descubrir algo completamente nuevo, que nadie lo haya pensado nunca, no, lejos de ser tan pretensiosos. Solo queremos evidenciar un nuevo modo de leer y comprender, a partir de las tópicas, un texto clásico. Al final de cuentas, creemos que también es científico, reorganizar u ordenar datos y/o madurar ideas que están en los propios textos, pero que, ya fuera por falta de tiempo o porque no fuera de interés de los investigadores, nunca se sistematizaron. Y las tópicas – el quid de nuestro trabajo – están allí, en los poemas, y cualquiera que conozca a profundidad los conceptos poético-retóricos percibe que estas no era clichés fijos. En otras palabras, revisaremos con otra óptica un componente de suma importancia en la elaboración de cualquier discurso del siglo XVII hacia atrás, pero que, por considerársele “formulario” y/o “repetitivo” se le dejó de dar la debida importancia.

Ahora bien, ¿por qué la égloga? Antes de responder, vale dejar claro que la égloga es solo el telón de fondo de nuestro estudio, ya que el asunto principal de esta tesis es la adecuación de la tópica y creemos que, para comprenderla y explicarla mejor, se hace necesario insertarla dentro de un género, que bien podría ser la elegía, la oda, el soneto o cualquier otro. Tanto es así, que en

⁴ Vale dejar claro que en el siglo XVI ya se conocían las teorías de los rétores griegos. Hermógenes, por ejemplo, establece mucho más de tres estilos poéticos.

un primer momento habíamos pensado trabajar con la égloga y la épica, porque, partiendo de que se trata de dos géneros con códigos poético-retóricos distintos, era evidente – para quienes conocen estos conceptos – que las diferencias en la elocución de las tópicas saltarían a la vista. No obstante, esto hubiera hecho nuestra tesis muy extensa ya que tendríamos que abordar, ambos géneros, con la misma profundidad. Ahora, fuera uno o fuera el otro, se trata de géneros canónicos, con reglas establecidas y respetadas por la institución, por lo tanto el uso de las tópicas era *sine qua non*, no hay un solo poema eglógico o épico donde no se las haya utilizado. ¿Por qué el siglo XVI? Porque es en este periodo donde se empieza a caldear una serie de conceptos y procedimientos retóricos que venían de dos vertientes diferentes: la latina (con su división tripartita de los estilos: bajo, medio, alto) y la griega (con una mayor variedad de formas o virtudes estilísticas); pero, aunque había un amalgama de ambas vertientes, los poetas aún respetaban las reglas básicas de cada género. ¿Por qué esos escritores? Quitando a Garcilado y a Herrera que, por ser el modelo y el discípulo por antonomasia, a todos se les ocurriría, los otros los hemos elegido porque escribieron en ese periodo intermedio, o por lo menos en la misma época, en el que lo hicieron los dos primeros citados. Ahora – y esto hay que dejarlo claro desde ya – tampoco es que trataremos todas las tópicas de todas las églogas de todos estos escritores, no, seleccionaremos solo aquellos poemas en las que nuestros poetas utilizaron las mismas tópicas, siendo una del exordio, una de la *narratio* y la otra de la *conclusio*.

Pero, para entender un poco el siglo que nos compete, debemos partir que en ese entonces no se entendía el concepto de “originalidad” tal como actualmente se lo conoce. Si vamos al diccionario de Covarruvias (*Tesoro de la lengua castellana o española*, pp. 571) la palabra “originalidad” no existe, la más próxima es “original” que es: “la escritura primera y auténtica de donde se puede copiar otras”, luego habla sobre el pecado original, pero nada dice de lo que entendemos por “creación” poética. En una sociedad donde se tenían reglas preestablecidas, incluso en el campo de las bellas artes, una palabra como originalidad, cuyo significado es difícil de definir en palabras y que sería más o menos como descubrir algo nuevo de la nada, es casi lógico de que no existiera y si alguien por allí se atrevía a ser “original” pues lo mantenían, como

mínimo, al margen de la sociedad, cuando no era considerado loco (Cervantes nos lo demuestra en *El licenciado Vidriera*). Y en la sociedad del siglo XVI, regida y dominada por el clero, era más seguro acumular y generar conocimiento a partir de un marco de concepto fijos preestablecidos, ya que, de esta manera, se mantenía a la gran mayoría dentro de sus carriles. Alguien que afirmara que había descubierto algo nuevo se lo miraba con desconfianza y sería hasta peligroso, ya que podría, con ello, crear un orden nuevo (ya sabemos lo que les pasó a Giordano Bruno y a Galileo Galilei). La imitación, por lo tanto, era la forma de aprendizaje más aceptada y justificada por quienes tenían el poder, ya que no significaba un gran peligro contra sus concepciones. Pero, tampoco se trataba de una repetición idéntica de lo anterior, el proceso de la elaboración de un discurso, como ya lo hemos dicho, pasaba, sí, por el de imitación, pero ésta llevaba intrínseca la *uariatio* y quienes mejor la realizaban llegaban a la emulación, convirtiéndose, de esta manera, en un clásico. Y el mal entendimiento de estas categorías ha hecho con que a los *topoi* se los considerara simplemente como “clichés fijos” que se repiten a lo largo de los siglos. Basta dar una ojeada en los ejemplos a los que más se recurren, como son los poemas del *Carpe diem*; y, en castellano, pues casi nunca faltan el soneto XXIII de Garcilaso y el de Góngora, cuyo primer verso es *Mientras por competir con tu cabello*. A ambos se los compara y martillan en la idea de que los dos autores han tratado el mismo tema, y el asunto, casi siempre, se encierra por allí, dejando de lado lo más importante: la elocución, que es donde ambos poetas, aunque trabajaron con el mismo tema, introdujeron variaciones que hacen que un lector, incluso amateur, perciba que ambos poemas conmueven, enseñan y deleitan de manera diferente. Y creemos que es aquí, en la variación elocutiva, que debemos escudriñar más y hacer notar, por ejemplo, que el estilo del soneto de Garcilaso es puro y dulce porque ha plasmado los pensamientos de forma sencilla y natural, con miembros moderadamente largos, caracterizando a la doncella con amabilidad y devoción, lo que lo lleva, en los tercetos, a realizar el consejo de manera tierna y sutil. Ya en el soneto de Góngora la belleza entra en nuestro ánimo con prontitud y fuerza porque expresa los pensamientos con brevedad y vehemencia, utilizando, para ello, varios recursos del *arte*. En los cuartetos de este poema, en cuatro adverbiales de tiempo simétricamente antepuestas al verbo principal, cuatro anáforas, hipérboles, hipérbaton y

metáforas sacadas de la cantera petrarquista, se caracteriza a la doncella como altiva y dueña de sí, lo que pide, ya en los tercetos, más que un consejo, una advertencia, de ahí el uso de miembros cortos (o incisos) asindéticos, el hipérbaton que viene inmediatamente después, a parte de ayudarlo a formar el ritmo de los endecasílabos, también expresa la idea caótica que quiere transmitirnos y las palabras que va recolectando (*enumeratio*) en la medida que desarrolla los pensamientos lo ayudan a transmitir vigor y fuerza, pero, también, van preparando al lector para mostrarle, ya en el último verso a través de elementos que siguen un orden gradativo, la inclemencia que produce la muerte. Si Góngora no hubiera puesto en marcha todo este arsenal de recursos del *arte*, no habría podido superar a su modelo.

Ya Aristóteles, en su *Poética* (1456^a), afirmaba que era propio del pensamiento todo cuanto es preciso que sea preparado por el lenguaje, y este, según Demetrio, era como una masa de cera con la que se podía modelar cualquier cosa⁵; en el caso de los discursos se podía refutar, despertar emociones como piedad, temor, ira u otras semejantes e, incluso, aumentar y disminuir (*Poética* 1456^b). Pues bien, el poeta tomaba una idea de su cultura, verdadera o falsa, nueva o antigua, moral o inmoral, bella u horrible - poco importaba - y, a través del lenguaje, expresaba un mundo verosímil y decoroso. Pero, para exteriorizarla, no utilizaba la construcción natural, la del habla común para hacerlo, sino la *constructio figurata*.

Aunque la colocación de las voces debe seguir de ordinario el orden natural de los pensamientos y el uso común, para que se entienda con claridad el sentido y para evitar la obscuridad y la equivocación, no obstante los poetas, o por las licencias que les permite la dificultad del verso, o porque como agitados de un furor divino tienen derecho de usar un lenguaje distinto del vulgar y común, pueden y suelen, con aplauso, apartarse de la acostumbrada colocación de las voces (...)

[Ignacio de Lujan: *La poética*, II, XXI]

Pues bien, esta construcción era armónica o embellecida y se diferenciaba de la natural o desnuda (*constructio iusta*) porque se efectuaban cambios; pero estos eran válidos, siempre y cuando se realizaran de manera consciente. Los tratadistas grecolatinos se encargaron de clasificar todos ellos dentro de las cuatro categorías modificativas (*adiectio*, *detractio*,

⁵ Demetrio: *Sobre el estilo*, V, 296.

transmutatio, immutatio). Y la habilidad del poeta, como ya lo hemos dicho, no estaba en inventarse algo completamente nuevo, sino en saber agregar, suprimir, trastocar y suplir – de manera clara, ornada y verosímil – los *verba* y las *res* de la materia escogida, que podía ser histórico-mitológica o un tema nuevo de su propio mundo. Si se trataba del primero (histórico-mitológico) debía respetar el asunto y los personajes principales tal y como la institución los había prescrito⁶; si era nuevo, había que exponerlo de manera convincente, ajustándolo al mundo en el que estaba inmerso y a los preceptos poético-retóricos que la misma institución había determinado⁷. Pero, para ello, el *auctor* o el *artifex* debía tener en cuenta las virtudes de la elocución, que, dependiendo de un preceptista u otro, eran, generalmente, cuatro (*latinitas, perpicuitas, ornatus, aptum*). Y para explicarlas en nuestra lengua recurrimos a Jiménez Patón, retor hispano de la época, quien, a partir de Cicerón, las adecua al castellano: “El principio de la elocuencia Romana, Cicerón dize q son quatro las cosas principales que se an de guardar en la elocución es a saber q se hable en castellano puro, con claridad, con adorno y a propósito de lo que se habla”⁸. La primera, como él mismo lo indica, tiene que ver con la gramática (*ars recte dicendi*), más exactamente con la pureza (*puritas*) y corrección idiomática⁹; las otras tres con la retórica (*ars bene dicendi*). Ambas, gramática y retórica, operan bajo dos unidades básicas: en la palabra (*in verbis singulis*) y en la sentencia u oración (*in verbis coniunctis*). No obstante, en la poesía tenemos que tener en cuenta que las reglas que forman y estructuran dichas unidades básicas serán quebradas en virtud del *ornatus* o “adorno”¹⁰, como dice Jiménez Patón, o “para que cuadren al metro, construcción trabajosa”, afirma Juan Luis Vives (*El arte retórica*, I, 96). El

⁶ “Si describimos una persona ya descrita antes por otro, hay que respetar los rasgos característicos apropiados con que la pintaron o describieron antes”. Rotterdam, Desiderio Erasmo de: *Recursos de forma y de contenido para enriquecer un discurso*, II, pp. 324. Aunque, como lo veremos en el Idilio VI de Teócrito, con fines irónicos esta regla podía quebrarse.

⁷ “Se puede componer también relatos de hechos inventados, si se aducen como reales para persuadir, siempre que sean lo más verosímiles que se pueda”. *Idem*. pp. 384.

⁸ Ximénez Patón, Bartholomé: *Eloquencia española en arte*, capítulo II, fol. 5, Toledo, Tomás de Guzmán, 1604.

⁹ Según Quintiliano para que se produzca la comunicación tanto el que habla como el que escribe deben utilizar las mismas palabras que sus respectivos interlocutores. Y la *puritas* garantiza que dichas palabras pertenezcan al léxico común. Esta virtud se fundamenta bajo cuatro criterios: razón o analogía (*ratio* o *analogia*); antigüedad (*uetustas*), autoridad (*auctoritas*) y costumbre (*consuetudo* o *usus*) [*Inst.* I, 6, 1].

¹⁰ Era la virtud que cuidaba de la variedad (*uarietas*) de la sentencia u oración, adornándola con tropos y figuras de pensamiento o de palabra y, de esta manera, contrarrestaba los efectos del tedio (*taedium*).

propio Aristóteles, en su *Poética* 1460^b, había dejado claro que estos desvíos de las unidades básicas eran permitidas en la elocución poética: “Y estas cosas las da a conocer por medio de la elocución en la que también hay palabras raras, metáforas y muchas alteraciones del lenguaje, pues éstas se las permitimos a los poetas”. Sin embargo, ese desvío, en pro del *ornatus* o del metro, no debe ser tal que exceda los límites de la razón y vaya en contra de las otras dos virtudes de la elocución¹¹: la claridad (*perspicuitas*)¹² y el decoro (*decorum*)¹³. Cuando se va en contra de la claridad, se puede caer, si se exagera en el desvío, en el vicio de la oscuridad (*obscuritas*)¹⁴ y si, al contrario, no se realiza ningún desvío, el estilo será prosaico¹⁵. El vicio contra el *decorum* puede afectar al decoro interno y/o al decoro externo. El primero tiene que ver con la adecuación de la materia (*res*) del género y su elocución (*verbum*); es decir, un género alto deberá tener una elocución elevada; un género bajo, una sencilla (de la misma manera se incluye personajes, circunstancias, tipo de versos – sobre todo en la poesía grecolatina – y otras reglas que constituyen cada género poético). Y en el decoro externo tiene que ver con las circunstancias sociales del discurso; es decir, el orador debe ser un *vir bonus* o, por lo menos, tener una buena reputación ante el público, además debe tener en cuenta la recepción y todas las circunstancias

¹¹ “Pero tampoco las licencias poéticas son permitidas hasta tal punto que, sin sentido alguno, alteren y transpongan las palabras”. [Juan Luis Vives: *El arte retórica*, I, 119].

¹² Hermógenes empieza *Sobre las formas de estilo* con esta virtud porque, para él, en todo discurso hay necesidad de ser claro. La *perspicuitas* cuida de la comprensión del mensaje y todas las palabras deben ser entendidas por los interlocutores, por esta razón es que Vives considera que la antigüedad (*uetustas*), uno de los criterios que para Quintiliano fundamenta la *puritas*, debe ser eliminada, ya que no todos comprenden los arcaísmos. Para Vives basta con las palabras usadas por autoridades (*auctoritas*) ya que “salpicadas” le dan a la oración un aire de gravedad; en cambio, las completamente “obsoletas” le restan gracia [*El arte retórica*, II, 152]. Ya para Erasmo este tipo de palabras solo sirven para producir chanza e ironía [*Recursos de forma y de contenido para enriquecer un discurso*, I, pp. 76].

¹³ “Es la armónica concordancia de todos los elementos que componen el discurso o guardan alguna relación con él [Lausberg, 258].

¹⁴ Obscuridad producto de la confusión de los pensamientos, impropiedad de las voces o mala colocación de las palabras dentro de la sentencia. Se aclara porque – como lo afirma Lujan – había una obscuridad propia del estilo sublime; es decir, producto de una erudición y elegancia de la elocución, a ésta no se la consideraba un vicio [Ignacio de Luján: *La poética*, II, XXI].

¹⁵ “Su principal punto de utilidad estriba muy especialmente en una sola cosa, en que quite el fastidio del modo cotidiano de hablar y siempre formado del mismo modo, tanto como en que nos proteja de la manera vulgar de expresarnos. Mas si uno usa la figura con moderación, y cuando la materia lo pida, será ella más gustosa, como cuando se añade un condimento; por el contrario, quien la busque en demasía, perderá con ello aquel encanto que tiene en sí misma la variedad” [Quint. *Inst.* IX, 3, 3ss].

que la integran (ante quién será leído su discurso, dónde y cuándo). Quienes mejor sigan estas virtudes elocutivas, alejándose de los vicios, serán los que mejor han imitado y/o emulado.

Como podemos observar, había una serie de conceptos y reglas que el *auctor* o *artifex* debía utilizar adecuadamente para conseguir sus objetivos: conmover, enseñar y deleitar; los cuales, antes de empezar con el análisis de los tópicos en la égloga del siglo XVI e, incluso, antes de tratar sobre el género égloga y sus elementos primarios específicos, creemos que es necesario estudiarlos. Y, sin más, entramos en materia.

I. ESTADO DE LA CUESTIÓN

1.1. *Copia rerum et verborum*

Desde sus inicios los tratados de retórica fueron escritos para enseñarles a los jóvenes, que pretendían dedicarse a la oratoria, una serie de procedimientos para enriquecer el discurso. Estas técnicas comprendían tanto las ideas o materias, las llamadas *res*, como los mecanismos formales en los que se exteriorizaban dichas ideas, los llamados *verba*. Ambos recursos le permitían al pretendiente a orador obtener un abanico amplio de cómo amplificar o abreviar la materia del discurso, escogiendo las mejores palabras y disponiéndolas adecuadamente dentro de la oración, ya sea para embellecerla o, simplemente, para darle un sentido diferente que contribuyera mejor al fin principal de todo discurso; es decir, a la persuasión. En primer lugar, tenía que dominar todo un bagaje de fórmulas; luego, reconocerlas en los escritores antiguos y contemporáneos, para, finalmente, aplicarlas a su discurso. Hermógenes, en la introducción de *Sobre las formas de estilo*, dice:

Más que ninguna otra cosa las formas de estilo constituyen, en mi opinión, la materia más necesaria que debe conocer el orador, tanto en lo que se refiere a sus características como al modo en que se producen. En efecto, la capacidad de juzgar en qué aspectos son correctas y exactas las obras de los demás, y en cuáles no lo son, sea que se trate de un autor antiguo o de uno reciente, no se puede conseguir sin el conocimiento profundo de esa materia; y si uno quiere convertirse incluso en artesano de discursos bellos, nobles y similares a los de los antiguos ese conocimiento, al menos, resulta indispensable si no quiere quedarse muy lejos de la perfección¹⁶.

Para Hermógenes, así como para casi todos los antiguos, el solo hecho de tener un don innato (*ingenium*) para la oratoria no bastaba, era necesario un dominio profundo de los recursos formales (*arte*) para poder exteriorizar la materia de su discurso; es más, era mucho más importante este conocimiento que el don natural:

Ciertamente, la imitación y emulación de esos autores, acompañada de la mera experiencia y cierta práctica irracional, no pueden, en mi opinión, alcanzar la corrección, por muchas cualidades naturales que se tengan: al contrario, los dones naturales, precipitándose en loca carrera al azar, sin regla alguna, pueden, más bien, llevarle al fracaso. Sin embargo, con el

¹⁶ Hermógenes: *Sobre las formas de estilo*, I, 213.

conocimiento y entendimiento de esa materia, cuando uno quiera emular a los antiguos, no fallará en su propósito, aunque sus cualidades naturales sean moderadas¹⁷.

Y no es que no hubiera, en la antigüedad, quienes dijeran lo contrario, había algunos que no privilegiaban el acto de encontrar la materia del discurso dentro de un repertorio de pensamientos o fórmulas preestablecida, prefiriendo darle rienda suelta a su imaginación. Un ejemplo claro de un escritor que, cuando quería, no seguía las reglas canónicas era Luciano de Samosata - ya en la Grecia romanizada. En el proemio de sus *Relatos Verídicos*, nos dice lo siguiente:

[...] Así pues, yo mismo, deseoso por vanagloria de legar algo a la posteridad, a fin de no ser el único en no participar en la libertad de narrar fábulas, al no poder investigar nada de verdadero, pues no he tenido ninguna experiencia digna de recuerdo, me he dedicado a la mentira, pero con mayor honradez que los demás, puesto que la única verdad que diré es que miento. De este modo, creo, evito la acusación de los otros si yo mismo convengo que no digo nada verdadero. *Siendo así, escribiré sobre lo que ni he visto ni he experimentado ni he oído cantar ni en absoluto existe y, aún más, ni puede llegar a producirse*. Por ello, es necesario que los lectores no crean en mis palabras¹⁸.

Si bien hay una declarada “honradez” en este proemio, a medida que vamos leyendo ambos relatos – que de verídicos no tienen nada - percibimos que son producto de una imaginación descarrilada y que efectivamente solo pueden ser mentiras, pero la necesidad que tiene el narrador en convencernos de que lo que está contando es verdadero, nos hacen mirar el problema de la verosimilitud de otra manera. Ahora bien, leyéndolos uno percibe que el autor lleva al absurdo los procedimientos retóricos de estos relatos prodigiosos con la primera intención de satirizar a quienes los escribían, pero también para entretener a sus lectores, ya que sabía de la afición que mucha gente tenía a historias fantásticas y maravillosas. Y este tipo de relatos, al igual que la llamada “novela griega”, no eran considerados textos serios en su época, aunque - y por eso lo hemos citado – en el siglo XVI y XVII español ese parecer ya había

¹⁷ *Idem*, pp. 94.

¹⁸ Luciano: *Obras*, volumen IV, traducción de Francesca Mestre y Pilar Gómez, Madrid, Consejo Editorial, 2007, pp. 11. [La cursiva es nuestra].

cambiado un poco¹⁹. Los preceptistas de entonces despreciaban este tipo de narraciones porque era una mezcla de varios estilos, una especie de mosaico de varios géneros. Quintiliano, por ejemplo, ni menciona este tipo de relatos y Hermógenes los ignora completamente, aunque eran concientes de la popularidad que este tipo de narraciones tenía. Para los rétores, eruditos y poetas serios de entonces, se consideraba mucho más perfecta una obra en la que se reconociera esa ardua práctica y entrenamiento previos que hemos mencionado al principio. En el tratado *Sobre lo Sublime*, su autor recrimina, justamente, a aquellos que apoyan la elaboración de obras sin el mínimo aprendizaje de dichos recursos:

La grandeza, se dice, es innata y no se adquiere con la enseñanza, y el único arte para llegar a ella es ser así por naturaleza. Todas las obras de la naturaleza se estropean, así piensan ellos, y son mucho más despreciables, si se reducen a esqueletos con las enseñanzas técnicas. Yo sostengo, sin embargo, que se puede probar que esto es de otro modo, si se considera que la naturaleza, aunque a menudo en las emociones y en las sublimidades obedece sus propias leyes, sin embargo, no es algo fortuito y no le gusta en absoluto actuar sin método; ella misma es, en verdad, el principio originario y arquetípico que subyace a toda creación, pero el método es el único capaz de fijar los límites y de suministrar el modo especial, el momento oportuno en cada punto concreto y aún la práctica y el uso más seguros. En cierto sentido los grandes genios son especialmente peligrosos, confiados a sí mismos, sin disciplina, sin apoyo y sin lastre, abandonados a su solo impulso y a su ignorante temeridad. Ellos necesitan con frecuencia de espuelas, así como también de freno²⁰.

Ahora bien, esta disciplina de estudio continuo no era solo tarea de oradores, sino de todo aquel que quisiera dedicarse al estudio de la gramática, historia, filosofía, poesía, etc. Horacio, por ejemplo, no le perdona a los poetas la mediocridad, para él el buen poeta tiene que tener un vasto saber de todos los mecanismos poético-retóricos:

[...]A los poetas ser mediocres
no se lo permiten ni hombres ni dioses ni las carteleras.
Así como entre gratos manjares ofenden orquestas
desafinadas, perfume grasiento y amapolas con miel
de Cerdeña, ya que podría llevarse una cena sin eso,

¹⁹ Para los poetas, como Cervantes e, incluso, el propio Tasso; pero para algunos preceptistas, como Vives, este tipo de narraciones (las de Luciano, específicamente) eran: “ridículas y no pertenecen a los poetas” [*El arte retórica*, III, 218]. Ya Erasmo las considera, no sin antes aludir algunas cortapisas, en la medida que llevan a la risa [*Recursos de forma y de contenido para enriquecer un discurso*, II, pp. 385].

²⁰ ‘Longino’: *Sobre lo Sublime*, traducción de José García López, Madrid, Gredos, 1996, pp. 149-150.

así un poema, cuya razón de ser es agradar al espíritu,
si un poco se ha apartado de la cima, cae en la sima.
[Horacio, *Arte poética*, 372-378]²¹

Y, al igual que Hermógenes y Longino, Horacio condiciona la buena obra no solo al don natural, sino también a la ardua labor previamente realizada. La capacidad innata para la inventiva y el conocimiento de preceptos del arte poético son el tándem sobre el que se configura la construcción de un poema:

¿Hace loable un poema la naturaleza o el arte?
He aquí la cuestión. Yo no veo en qué aprovecha el estudio
sin rica vena o ingenio bruto; ambas cosas
se piden ayuda mutua y se conjuran amistosamente.
[Horacio, *Arte poética*, 408- 411]²²

Ahora bien, esta práctica, tal vez un poco olvidada en el llamado periodo medieval, recobra su total importancia a finales del siglo XV, cuando, con una atenta mirada, se vuelve a los autores clásicos, y los tratados retóricos, llevados por los eruditos bizantinos a Italia²³, recuperan su primacía. Incluso, algunos filólogos de la época empiezan a elaborar pequeños tratados para enseñarles a sus alumnos a elaborar discursos. Uno de ellos es Erasmo de Rotterdam, aunque en una de las cartas introductorias de sus *Comentarii de copia rerum et verborum*, nos asegura que fue él el primero en realizar un estudio sobre el tema, poniéndose por encima de los rétores griegos y latinos e ironizando a los estudiosos medievales y contemporáneos:

Puedo ciertamente reivindicar para mí esto: que he sido yo el primero que he gestado y he dado a luz un tratado como éste. En efecto, todo el mundo puede ver que lo que hizo Julio Pólux, antiguo autor griego, al reunir por grupos las palabras que designaban diferentes cosas y al agrupar, algo así como montones, palabras sinónimas y emparentadas, es algo que está muy lejos de lo que me he propuesto hacer yo aquí. Tampoco se puede recordar a los Isidoros, Marios o Filiscos, hombres que están lejos de lo que es una copia, que no pueden expresar en latín, ni siquiera en

²¹ Horacio: *Sátiras, Epístolas, Arte poética*, traducción de Horacio Silvestre, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 571.

²² *Idem*, pp. 575.

²³ María José Vega, en su artículo sobre “La poética hermogénica renacentista: Giovan Giorgio Trissino” hace un estudio sobre las primeras poéticas, en lengua vulgar, que bebieron en fuentes griegas llevadas por los intelectuales bizantinos a Italia, especialmente en las de Aristóteles y Hermógenes.

una sola frase, lo que piensan. En cuanto al conocido libro atribuido a Cicerón (yo pienso más bien que ha sido recopilado de los escritos de Cicerón por algún estudioso de éste), ¿qué otra cosa tiene, por favor, que la desordenada acumulación de unas pocas palabras? Yo he intentado mostrar algunas fórmulas y fuentes para conseguir abundancia de recursos, yendo por grados de lo general a lo particular. Aunque confieso, y me duelo de ello, que esta obra no ha tenido correcciones apropiadas: y es que lo que en un principio era un material informe lo he reunido temerariamente para componer esta obra, cuya corrección necesitaría de muchas vigiliass y de una constante lectura de muchos autores. Por ello no estaba en mi ánimo editarla. Pero cuando comprendí que había algunos que estaban al acecho de estos comentarios y que había faltado poco para que los editaran incluso sin una sola corrección, me vi obligado a sacarlos a la luz tal como estaban enmendados.

[Epístola introductoria dirigida a Juan Colet]²⁴

Esta sublime pedantería erasmiana se justifica porque es, sí, el primero en elaborar un tratado completo sobre la *copia rerum et verborum*, ya que en los antiguos rétores solo encontramos capítulos dedicados al tema o pequeños tratados²⁵. Ya Erasmo divide el tratado en dos libros, los *verba*, en el primero; y las *res*, en el segundo. Y es su continuo afán de probar que su obra no es tan insignificante lo que lo lleva a buscar una enorme cantidad de ejemplos para demostrar el funcionamiento de las categorías explicadas. Pero, avisamos, ya, que debemos acostumbrarnos a esa no tan “sutil presunción” que se hace presente en muchos de los ejemplos dados, como es el caso de una frase que, según él, no es fácil de variar y después de haberla modificado más de doscientas veces, termina:

Pero ya es suficiente. Y es que no se trata de hacer ostentación de hasta donde puedo llegar cambiando la frase, sino de mostrar a los estudiantes hasta qué punto este tipo de ejercicio puede proporcionar riqueza de expresión. En efecto, de una frase tan desafortunada y no fácil de cambiar, he conseguido sacar, creo, casi doscientas variantes; y eso que no me he dejado llevar por las ganas de recoger las variantes más insignificantes²⁶.

Si bien esa petulancia irónica de Erasmo se encuentra repetidas veces en su libro, ello no lo aleja, para nada, del objetivo real para el que fue escrito; al contrario, es esa aguda ironía que hace con que el tratado sea ameno y, tal vez, fuera un recurso que utilizaba Erasmo para evitar el

²⁴ Rotterdam, Desiderio Erasmo de: *Recursos de forma y de contenido para enriquecer un discurso*, I, traducción de Eustacio Sánchez Salor, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 55.

²⁵ Dionisio de Halicarnaso tiene uno, que en español ha sido traducido con el título: *Sobre la composición literaria*, pero es algo resumido si lo comparamos con el de Erasmo.

²⁶ Rotterdam, Desiderio Erasmo de: *Recursos de forma y de contenido para enriquecer un discurso*, I, pp. 134.

tedio que un tema como este pudiera ocasionar. Su objetivo, según sus propias palabras, no es otro que “escribir la definición de uno y otro tipo de *copia*, y a dar ejemplos y, finalmente, muchas fórmulas de una y otra, tomando las ideas idóneas para este propósito”. Con ello pretende conseguir con que sus estudiantes sean capaces de hacer discursos ricos en la *res* y en el *verbum*, ya que para él “no hay nada más admirable y sublime que un discurso que abunda, a semejanza de un río dorado, en una especie de riqueza de pensamiento y de palabra”. No obstante, hay que tener cuidado, porque la excesiva acumulación de ideas y de palabras pueden llevar – como lo dijo Hermógenes – a la saturación y esta “no es otra cosa sino la abundancia reiterativa en sí misma, como si dijéramos una abundancia abundante”²⁷. Esto lo tenía muy claro Erasmo cuando recrimina a aquellos que caen en una “vana y deforme locuacidad” y que, ya sea por vanidad o por su inexperiencia, no perciben que con aquella acumulación de palabras y de ideas oscurecen el discurso y, al mismo tiempo, aburren a los oyentes. Para no caer en este vicio - nos decía - había que recurrir siempre a los clásicos ya que estos autores sabían tratar una misma idea “de forma tan breve que nada puedes quitar y otras de forma tan variada y rica que nada puedes añadir”. Es decir, a fuerza de una lectura asidua y atenta de los grandes de la antigüedad, uno se perfeccionaba en la *brevitas* y en la *copia*. Y ambas son virtudes que deberán ser pulidas a lo largo de toda la vida y un autor serio deberá saber ampliar y/o abreviar la oración cuando el asunto y/o el tiempo y/o los oyentes lo pidan, ya que “no en todo lugar debemos ser igualmente copiosos. Hay cosas que deben ser expuestas de forma sencilla”. Ambos recursos, como decía Juan Luis Vives, muestran su fuerza y eficacia en su propia ocasión [*El arte retórica*, I, 113].

Ahora bien, para un humanista la elocuencia y el saber eran producto de un vasto conocimiento de los *studia humanitatis*: gramática, retórica, poética, historia y filosofía moral²⁸. Por lo tanto, ese utillaje retórico del que nos habla Erasmo en su *Copia*, no iba solo dirigido a los

²⁷ Hermógenes: *Sobre las formas de estilo*, I, 291.

²⁸ Para saber un poco más sobre los *studia humanitatis* ver el artículo de Paul Oskar Kristeller: “El territorio del humanista” en *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, pp. 34. Pero si se desea ir a la fuente directa, basta dar una ojeada en *El orador*, 113-120 de Cicerón.

futuros oradores, sino a todo estudioso de las bellas letras. De ahí, que los poetas también tenían la tarea de adornar con exquisitos ropajes sus poemas, engalándolos de manera copiosa y acomodada a cada género y a cada circunstancia (externa o interna al texto). Torquato Tasso, en el segundo libro de sus *Discursi del poema eroico*, nos deja claro lo que el poeta debe ser capaz de hacer cuando se encuentra frente a la materia sin ningún tipo de ornato:

La materia, la quale da alcuni è detta nuda, perché non ha anco ricevuta qualità alcuna da l'artificio del poeta o de l'oratore, cade sotto l'artificio del poeta in quella guisa che il ferro o il legno è considerato dal fabro: perché, come dice Filopono nel principio del suo comento sovra il terzo libro *Priorum analiticorum*, s'appartiene a colui che sa non solo considerare le specie de le cose subiette, ma la materia e la disposizione a ricever le forme; come colui che fa le navi considera i legni che si devono porre in opera nel naviglio; e l'architetto e 'l muratore le pietre apparecchiate per edificare; e il simile avviene ne le altre arti, e in quelle ancora che sono dette ragionevoli. Così Aristotele, volendoci insegnare le specie de' sillogismi, prima ci ammaestrò nelle specie de le proposizioni, che sono materie de' sillogismi. Al poeta similmente conviene non solo aver arte nel formar la materia, ma giudizio ancora nel conoscerla; e dee sceglierla tale che sia per natura capace d'ogni ornamento e d'ogni perfezione²⁹.

La misma metáfora del “maestro de naves” utilizará Bembo en sus *Prosas de la lengua vulgar*³⁰, donde nos explica cómo disponer y componer correctamente y adecuándose al tema. Es más, la razón principal para poner a Dante en el tercer lugar, después de Petrarca y Boccaccio, es que, el poeta de Beatriz, no supo utilizar adecuadamente la *res* y el *verbum*. El uso exagerado de latinismos, palabras extrañas, arcaísmos y, sobre todo, la no adecuación de la estructura formal al tema, hace que la *Comedia* sea el blanco de las críticas más ácida del veneciano:

Porque con la voluntad de poder escribir sobre cualquier cosas que le viniera en mente, aunque fuera poco apropiada o completamente inadecuada para el verso, usando muy a menudo palabras latinas o extranjeras que no han sido recibidas en la Toscana, o palabras viejas y abandonadas del todo, o caídas en desuso y ásperas, o inmundas y feas, o durísimas, y al contrario, alguna vez cambiando y corrompiendo las puras y nobles y, a veces, sin criterio alguno o regla formándolas y fingiéndolas a partir de ellas, ha obrado de tal modo que su *Comedia* puede justamente asemejarse a un bello y espacioso campo de trigo lleno de avena y de paja y de hierbas estériles y

²⁹ Tasso, Torquato: *Discorsi del poema eroico e lettere poetiche*, Milano, Dalla Società Tipografica dei Classici Italiani, 1824, pp. 34-35.

³⁰ Bembo, Pietro: *Prosas de lengua vulgar, II, VII*, traducción de Oriol Miró Martí, Madrid, Cátedra, 2011.

dañinas, o a una vid no podada a tiempo y que luego en verano está tan llena de hojas y de pámpanos y de zarzas, que terminan por corromperse las bellas uvas³¹.

Ahora, y para poner un poco de controversia ya que no podemos cerrar los ojos ante las discusiones de la época, el confronto entre los defensores y detractores de Ariosto y Tasso es de suma importancia para entender el proceso elocutivo de entonces. Por un lado tenemos *L'Orlando Furioso* y, por el otro, *La Gerusalemme Liberata*. Dos obras que, más allá de la contraposición entre poema caballeresco y poema épico, traen consigo el problema del ingenio y del arte que hemos venido tratando. Ariosto empieza su poema de la siguiente manera:

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
le cortesie, l'audaci imprese io canto,
che furo al tempo che passaro i Mori
d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
seguendo l'ire e i giovenil furori
d'Agramante lor re, che si diè vanto
di vendicar la morte di Troiano
sopra re Carlo imperator romano.

En otras palabras, desde la proposición, Ariosto rompe con la unidad temática y manda por la alcantarilla una de las tres reglas aristotélicas de la fábula. Que la fábula debe ser una; es decir, una sola acción de un solo personaje, todos los comentaristas y poetas de entonces lo sabían³². Pero, ¿por que Ariosto les canta a *le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, le cortesie, l'audaci imprese*, aun sabiendo que va en contra del arte? Ya que Ariosto murió pronto y no nos dio una respuesta y ni se pudo defender de sus detractores - lo que, de cierta manera, sí hace Tasso en sus *Discorsi*- nos atrevemos a responder con los versos que Lope de Vega, casi un siglo después, compuso: «Escribo por el arte que inventaron/ los que el vulgar aplauso pretendieron,/ porque como lo paga el vulgo, es justo,/ hablar en necio para darle gusto». En las cortes donde circulaba Ariosto las aventuras caballerescas eran un género de consumo - aunque en círculos

³¹ *Idem*, II, XX.

³² Con ello nos referimos a los géneros canónicos y no a géneros que circularon al margen de la preceptiva aristotélica – horaciana. Aunque cabe resaltar que, un siglo después, la lectura de otros preceptistas – Hermógenes, por ejemplo –, los nuevos géneros que salen a la luz (la llamada “novela griega”) y la creación de géneros nuevos (la novela picaresca, entre otras), amplían el abanico de conceptos.

cerrado y culturalmente más cultos y refinados se prefería el poema épico (*La Gerusalemme Liberata* del Tasso, por ejemplo) –, por lo tanto, Ariosto nada más hizo que adecuar su materia al gusto del receptor, aunque con ello se rompieran casi todas las reglas del arte: la unidad de la fábula³³, el principio de objetividad (el narrador continuamente expresa opiniones personales), unidad temporal, la verosimilitud³⁴, la extensión de la acción³⁵. En 1532 Ariosto realiza la tercera y definitiva edición de *L'Orlando* siguiendo el modelo de su amigo Pietro Bembo; es decir, eliminando todas las palabras que no pertenecen al florentino, lengua, que según Bembo, era la más refinada y adecuada para el arte poética³⁶. Y sus defensores, Salviati y De Rossi, escogieron, décadas después, las *Prosas de la lengua vulgar* para defenderlo. Otra de las razones, a parte de la que ya hemos nombrado antes, por la que Bembo no coloca a Dante como el primer poeta en lengua italiana es su exagerada artificiosidad y su poca adecuación de las palabras (*verba*) al tema (*res*)³⁷, lo mismo aducen Salviati y De Rosi; Ariosto le da a la lengua italiana (el florentino) una forma estilística más viva, clara y bella, todo lo contrario a la lengua poética rebuscada y culta del Tasso.

³³ Y no es que no existiera más de una fábula, el propio Aristóteles, en la *Poética* 1451b, habla de las fábulas episódicas, pero para él, y para la mayoría de los preceptistas, eran las peores, porque los poetas se ven obligados a darle la vuelta al orden de los hechos, lo que los lleva a unir los episodios de forma no verosímil y ni necesaria. Y eso pasa con el *L'Orlando furioso*, que es un libro entretenidísimo y muy bien escrito, pero no hay lector, por muy memorioso que sea, que no se pierda en todo ese laberinto narrativo.

³⁴ Ignacio de Luzán comenta en su *Poética* esta osadía de Ariosto: “[...] hay poetas que deleitan por extremo con imágenes y cosas que son increíbles para muchos, y por consiguiente, inverisímiles. Por ejemplo, Ariosto, siguiendo el estilo de los libros de caballerías, llenó su poema del *Orlando Furioso* de anillos y astas encantadas, de hipogrifos, de novelas contrarias a la historia y de otras mil cosas de este género, inverisímiles para cualquier hombre de juicio y que sepa algo de historia [...]”. Luzán Ignacio de: *La poética*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 262.

³⁵ Para Aristóteles la extensión de la acción no debía ser ni demasiado pequeña ni demasiado larga, ya que la belleza es un todo ordenado y presupone, siempre, una cierta extensión. Por lo tanto, si la acción fuera pequeña o larga no sería bella (*Poética*, VII, 1450b, 1451a). *L'Orlando* consta de 46 cantos.

³⁶ El 23 de febrero de 1531, Ariosto le escribe una carta a Bembo y, al final de esta, anota: “Io son per finir di riveder Il mio *Furioso*: poi verrò a Padova per conferire con Vostra Signoria, e imparare da lei quello che per me non sono atto a conoscere”. En *L'Orlando furioso e le satire* di Lodovico Ariosto, Tomo IV, Parigi, Presso Lefèvre, 1836, pp. 484.

³⁷ Para Bembo lo más importante era la belleza formal del poema, por ello defiende a Boccaccio y lo coloca en segundo lugar después de Petrarca: “Que, aunque se puede decir que Boccaccio alguna vez no ha sido un escritor muy prudente, pues le faltaba juicio al escribir, no sólo otras obras, sino en el *Decamerón* incluso, no obstante, esas partes de dicho libro que poco juiciosamente se puso a escribir, esas mismas escribió con un estilo bueno y hermoso; lo cual es lo que nosotros buscamos”. [Bembo, Pietro: *Prosas de la lengua vulgar*, II, 19].

Y dentro de los defensores de Ariosto también se encontraba Galileo Galilei y eso lo deja entrever en la carta que le envía a Francesco Rinuccini, donde afirma que Ariosto le lleva ventaja al Tasso en el número y gracia de varios pasajes, detallándolos, en seguida, con bastante ahínco³⁸. Si Galileo hubiera escrito solamente esta carta, daríamos por ciertas sus palabras, ya que los episodios a los que hace referencia el autor de *L'Orlando* sale ventajoso; sin embargo, el astrónomo también escribió otras tantas observaciones y anotaciones sobre *La Gerusalemme*, y, leyéndolas, uno percibe que este tomó una postura en defensa de Ariosto, y no importara con bueno fuera el Tasso, él siempre defendería al autor de *L'Orlando* a capa y espada. Y con muchas de estas observaciones no estamos de acuerdo, como la que hace a la estancia XXX del canto XIV de *La Gerusalemme*:

[...] e queste son di quelle cose che mi fanno dire che questo libro è una fabbrica fatta di diversi rottami, raccolti da mille rovine d'altri edifizii, tra le quali si trovano tal volta qualche bel pezzo di cornice, un capitello o altro fragmento, che sendo situato a suo luogo faria bell'effetto, ma messo, come qui, fuor d'ordine e spropositatamente, rompe gli ordini dell'architettura, ed in somma rende l'edifizio sregolato ed incompasto [...]³⁹.

Si comparamos las dos obras como una construcción, siguiendo el símil arquitectónico que Galileo utilizó, diremos que *La Gerusalemme* es un bello edificio, donde algunas estancias están maravillosamente acabadas, otras son más limpias, pero con sus objetos puestos en los lugares adecuados y otras están medio vacías, pero no por ello el edificio deja de ser bello y armonioso. Ya *L'Orlando* se parece más a un laberinto, cuyas paredes están tan bien pintadas y decoradas, que poco importa si te pierdes entre ellas. En otras palabras, cada obra tiene sus respectivos méritos y no creemos que para elogiar a Ariosto sea necesario atacar al Tasso y es esto lo que hace Galileo en sus anotaciones⁴⁰. Los episodios de *La Gerusalemme*, puestos por necesidad; la gravedad de los versos producto de una erudición y, sobre todo, de un estudio muy profundo de los medios del arte, hacen que Tasso merezca el nombre de épico; ya la riqueza de

³⁸ Galileo Galilei: *Considerazioni al Tasso di Galileo Galilei e discorso di Giuseppe Iseo sopra il poema di M. Torquato Tasso*, Roma, Stamperia Pagliarini, 1793, pp. 104.

³⁹ *Idem*, pp. 76.

⁴⁰ [I, XLVI] “[...] Mi è sempre parso e pare, che questo Poeta sia nelle sue invenzioni oltre tutti termini gretto, povero, e miserabile, e all’oposto l’Ariosto magnifico, ricco e mirabile”. *Idem*, pp. 7.

imágenes y de episodios, muchos de ellos no necesarios, la mezcla del tema heroico y jocoso y el encanto y armonía de los versos, hacen de *L'Orlando* un poema maravilloso y, sobre todo, entretenido. Y, para acabar con esta polémica Ariosto-Tasso, dejemos, mejor, las palabras que Pedro Metastasio le envió a D. Domingo Diodati y que, a nuestro modo de ver, equilibra dicha disputa:

[...] Vos sabéis que el pacífico Horacio Ariosto, descendiente de Luis, se esforzó inútilmente en poner de acuerdo a los combatientes, diciéndoles que los poemas de aquellos dos genios divinos eran de un carácter tan distinto que no admitían ningún paralelo; que Torcuato se había propuesto no dejar nunca la trompeta heroica, y había desempeñado su objeto con un arte prodigioso, y que Luis había querido divertir a los lectores por la variedad del estilo, y mezclando con gracia lo burlesco y lo heroico, lo que había logrado de un modo maravilloso: que el primero había hecho todo lo que puede la superioridad del arte, y el segundo todo lo que puede el impulso de una naturaleza feliz: que los dos habían obtenido con justos títulos la admiración pública, y que habían llegado a la cumbre de la gloria poética por caminos distintos y sin perjudicarse el uno al otro. En fin, no habréis olvidado aquella distinción célebre, pero más brillante que sólida: que la *Jerusalén* es un poema mejor que el *Orlando*, y que el Ariosto era mejor poeta que el Tasso [...]⁴¹.

Ahora bien, y ya volviendo al tema, en ese darle gusto a los lectores que Ariosto hizo con maestría está inherente el problema del ingenio y del arte. Si a la gran mayoría de lectores le agradaban las aventuras inverosímiles, el escritor tenía que darle rienda suelta a su imaginación. Ariosto les da gusto y como él, desde siempre – ya lo hemos visto con Luciano y los escritores de la novela griega –, había otros que hacían lo mismo. Para los tratadistas puros esta idea era ultrajante, pero para los poetas no lo era tanto. Y esto lo podemos percibir en Herrera, quien es severo como tratadista y como poeta, pero, en cuyas *Anotaciones a Garcilaso*, manifiesta un gran aprecio por Ariosto y mantiene una actitud crítica ante los modelos por antonomasia, porque “ombres fueron como nosotros, cuios sentidos i juizios padecen engaño y flaqueza, i assi pudieron errar i erraron”⁴². No obstante, para nuestra tesis que se propone estudiar un género

⁴¹ Torcuato Tasso: *La Jerusalén libertada*, tomo I, traducción de Don Antonio Izquierdo, Madrid, Imprenta de D. Tomás Jordan, 1832, pp. 48.

⁴² Herrera, Fernando de: *Controversia sobre sus Anotaciones á las obras de Garcilaso de la Vega: Contestación de F. De Herrera, III*, Sevilla, Bibliófilos Andaluces, 1870, pp. 84.

canónico y que sigue las reglas del arte (*ars*), tenemos que conocerlas para poder llegar a conclusiones plausibles.

1.2. Imitación y emulación en el siglo XVI

Platón, en su libro X de la *República*, no incluye a los poetas dentro de su Estado ideal, y aunque dice tener cierto amor y respeto por Homero, entre honrar a un hombre y la verdad, prefiere esta última. Por ello, afirma que los pintores, así como los poetas, se alejan tres veces de la perfección inteligible⁴³, al imitar el tercer producto contado a partir de la naturaleza⁴⁴; es decir, no imitan la esencia misma sino las obras de los artesanos, quienes a su vez son los que construyen los objetos a partir de la *idea*. El arte mimético – arte del poeta – sería la mimesis de mimesis, ya que no imita las cosas tal como son, sino tal como aparecen, alejándose de la verdad. El poeta – como si de artesano se tratara, aunque no tenga ninguna experiencia – es capaz de imitar todas las cosas, pero apenas tocando un poco de cada una⁴⁵ y, valiéndose de ciertos recursos, engaña a niños y hombres insensatos haciéndoles creer que conoce la verdad. Si se le quitara – dice él – el colorido musical que los poetas utilizan en sus poemas, a través del metro, ritmo y armonía, se las reduciría a lo que realmente son: vanas imágenes.

Lo que se puede evidenciar con todo lo dicho anteriormente es que Platón les tenía una mala fe a los *artefices* de las artes miméticas, entre ellos a los poetas⁴⁶; pero para nuestro estudio lo que interesa es que para el filósofo la imitación poética era una “imitación de la apariencia”. Concepto que Aristóteles refuta, ya que, para el estagirita, el arte imita la naturaleza siguiendo sus principios e, incluso, puede completar aquello que esta no ha podido terminar:

⁴³ Para Platón existían dos mundos: el inteligible (mundo de las ideas, perfecto e inmutable) y el sensible (mundo material y mutable), que es una copia del anterior.

⁴⁴ “Una que existe en la naturaleza y ha sido creada por Dios (...) Otra, la que hace el carpintero (...) Y la tercera, la que hace el pintor” (*República*, X, 597b). El poeta está en la misma relación del pintor.

⁴⁵ “no está versado en nada de lo que es sino en lo que parece” (*República*, X, 601b).

⁴⁶ “...el imitador, por ende, no tendrá conocimiento ni opinión recta de las cosas que imita, en cuanto a su bondad o maldad” (...) “el imitador no conoce nada digno de mención en lo tocante a aquello que imita, sino que la imitación es como un juego que no debe ser tomado en serio; y los que se abocan a la poesía trágica, sea en yambos o en metro épico, son todos imitadores como los que más” (*República*, X, 602 a, b).

[...] si una casa hubiese sido generada por la naturaleza, habría sido generada tal como lo está ahora por el arte. Y si las cosas por naturaleza fuesen generadas no solo por la naturaleza sino también por el arte, serían generadas tales como lo están ahora por la naturaleza. Así, cada una espera la otra. En general, en algunos caso el arte completa lo que la naturaleza no puede llevar a término, en otras imita a la naturaleza [*Física*, II, 199^a]⁴⁷

Y es en esta parte en que el arte complementa a la naturaleza que tiene mayor importancia la figura del poeta, ya que este, nos dice: “no necesita imitar la naturaleza tal como es, sino como podría ser”; es decir, el poeta no necesita hacer una copia idéntica a la *idea* o arquetipo platónico, sino algo “semejante” a ella; siguiendo – esos sí – sus leyes y proporciones y llegando, no pocas veces, a perfeccionarla con su *arte* (como es el caso de los grandes poetas antiguos).

En su libro II de la *Poética* manifiesta que el objeto principal de la *mimesis* poética son las acciones desempeñadas por los hombres, ya que “los que imitan mimetizan a los que actúan⁴⁸; es decir, ve a la poesía como una representación de las acciones de los hombres (como peores, en la comedia, y mejores, en la tragedia), y si son verdaderas o no, poco importa, solo tienen que ser conformes a la razón, tener apariencia de verdad.

Ahora bien, esta idea de imitación prevalece con el decorrer del tiempo⁴⁹; pero, posteriormente, surge también la imitación de los grandes nombres y modelos de la antigüedad. Dionisio de Halicarnaso define la imitación como “la actividad que mediante la contemplación continuada reproduce el modelo”⁵⁰. Aquí ya hay una fusión de ambas concepciones, ya que si el modelo ha imitado de forma ejemplar a la naturaleza – mejorándola con su *arte*, tal como lo había dicho Aristóteles en la nota citada – entonces es loable imitar aquello que ya ha sido perfeccionado. Por ello, es imprescindible leer las obras de los antiguos “no solo para procurar la materia de los temas, sino también la emulación de sus formas peculiares de la expresión”⁵¹; es

⁴⁷ Aristóteles: *Física*, traducción de Guillermo R. De Echandía, Madrid, Gredos, 1995, pp. 164,165.

⁴⁸ *Poética*, II, 1.148^a.

⁴⁹ *Retórica a Herenio*, III, 22 36; Horacio: *Arte poética*, 408; Quintiliano: *Inst.*, VIII, 3, 71.

⁵⁰ Halicarnaso, Dionisio: *Sobre la imitación*, libro I, traducción de Juan Pedro Oliver Segura, Madrid, Gredos, 2005, pp. 469.

⁵¹ *Idem*, libro II, pp. 489.

decir, absorber su invención, disposición y elocución. Y los maestros en las escuelas de las bellas letras percibieron que este método de asimilar la experiencia y el conocimiento de los grandes (*exempla*) era una de las formas más concretas de aprendizaje y, a lo largo de los siglos, seguirá formando parte de todo el proceso del desarrollo y práctica de la *ars*⁵² (o las *artes* si incluimos la poética también).

Y yéndonos, ya, a nuestra época de estudio (luego retomaremos a los grecolatinos), en el siglo XVI se discutieron muchos conceptos poéticos - ingenio y arte era uno de ellos -, pero uno de los más polémicos fue sobre ¿cuál debería ser el tipo de imitación más adecuada?, ¿a quiénes de los grandes de la antigüedad se debería seguir? y ¿qué era más conveniente: tener un solo modelo o varios? Unos se inclinaban por la imitación simple y otros por la imitación compuesta. Conocidas son las acerbadas discusiones entre los ciceronianos y no ciceronianos. Pietro Bembo consideraba que era suficiente con imitar al mejor de todos, no era necesario imitar a los discípulos del paradigma, bastaba con seguir al principal ya que no eran todos los buenos quienes deberían ser imitados, sino a aquel que era el mejor y más excelente de todos, a este se lo debía imitar por completo, de esta manera se evitaría que la escritura se convirtiera en una especie de mezcla de estilos. En el otro grupo, los de la imitación compuesta, se encontraba Pico della Mirandola que defendía lo opuesto, el escritor debía tener su memoria colmada de las lecturas de los clásicos que más lo habían impresionado. Este grupo proponía lo que el propio Cicerón había manifestado en su *Invenición retórica* siglos antes. En ella el orador latino, después de exponer de forma detallada el famoso relato de Zeuxis, nos cuenta cómo seleccionaba los autores de antaño y así como Zeuxis escogía la mejor parte de cada joven de Crotona para realizar el retrato de Helena, así él sacaba las mejores virtudes de los libros que leía para realizar sus obras:

De manera parecida, cuando quise escribir un tratado de retórica no me propuse imitar un único modelo al cual debería seguir en todos los detalles, con sus cualidades y defectos, sino que, después de reunir todo lo escrito sobre la materia, cogí de cada autor los preceptos que me parecieron más apropiados, eligiendo así lo más sobresaliente de sus diferentes talentos. En efecto, de aquellos escritores que son dignos de fama y recuerdo, ninguno hay que no parezca

⁵² “El don de la oratoria llega a su perfección por cooperación de la *naturaleza*, del *arte* y del *entrenamiento*, a lo que algunos añaden como cuarta parte la *imitación*, que nosotros subordinamos al *arte*” [Quint. *Inst.* III, 5, 1].

decir cosas excelentes, aunque no lo mejor en todo. Por ello me pareció estúpido rechazar los aciertos de alguien sólo porque se encontrara en él algún error, o seguir a quien nos hubiera seducido con sus correctas enseñanzas incluso en sus errores. Y si también en otros estudiosos las personas prefirieran elegir lo mejor de las contribuciones de muchos autores antes que entregarse de manera exclusiva a uno solo, evitarían caer en la arrogancia, no se aferrarían con tanta obstinación a los errores y sufrirían menos por su ignorancia⁵³.

Pero esta discusión entre Pico y Bembo - y sus respectivos defensores y detractores - quedó zanjada con la publicación del *Ciceroniano* de Erasmo, escritor que tuvo gran influencia en casi toda Europa. En este libro Erasmo distingue entre imitación y emulación, el objetivo de la primera es la semejanza, mientras que la segunda busca la victoria⁵⁴. En la imitación se asimila el modelo y en la emulación se intenta superarlo, nutriéndose de lo bueno y corrigiendo lo errado. Para Erasmo el verdadero ciceroniano era aquel que se comportaba como Cicerón, leía de todo y a todos, no se entregaba solo a la imitación de un único modelo. Incluso recomendaba comprender los misterios de la religión cristiana. El orador perfecto, en pleno siglo XVI, debía conocer sobre todos los asuntos y una de sus tareas era ejercitarse en la filosofía cristiana con el mismo ímpetu que Cicerón se había ejercitado en la profana, ya que sería absurdo hablar ante cristianos de la misma manera que Cicerón lo había hecho ante paganos⁵⁵. En otras palabras, lo que Erasmo proponía era adecuarse a las reglas del *decorum*: se hablará convenientemente solo si el discurso se adecua a las personas y a las circunstancias presentes⁵⁶. Erasmo critica severamente a los que imitan el léxico y las construcciones ciceronianas, como si los más de 1500 años que habían transcurrido no hubieran transformado el vocabulario y los giros del lenguaje o si el cristianismo no hubiera hecho mella en la sociedad europea. Para Erasmo, el propio estilo era construido a partir de la imitación de los grandes del pasado, pero también, el pretendiente a escritor, debía tener en cuenta la sociedad en la que estaba inmerso. Solo si se cumpliera con ambos requisitos, se encontraría un estilo propio.

⁵³ Cicerón, Marco Tulio: *La invención retórica*, II, 4.

⁵⁴ Erasmo de Rotterdam: *El Ciceroniano*, traducción de Manuel Mañas Núñez, Madrid, Akal, 2009, pp. 105.

⁵⁵ *Idem*, pp. 113.

⁵⁶ *Idem*, pp. 109.

Pero tampoco es que Erasmo estuviera diciendo algo nuevo cuando habla sobre la imitación y la emulación, ambos son conceptos grecolatinos. Para el escritor de *Sobre lo sublime*, la meta de los escritores para llegar al estilo sublime era la imitación y emulación de los grandes escritores de la antigüedad, tanto en prosa como en verso. El escritor tenía que luchar contra ellos para poder superarlos, solo así superaría la imitación servil y llegaría a la emulación y, aunque no lo consiguiera, el solo hecho de haberlos enfrentado ya era una victoria:

Y me parece a mi que Platón no hubiera formado nunca doctrinas filosóficas tan perfectas y no se hubiera adentrado tan frecuentemente en materias y expresiones poéticas, si no hubiera luchado, por Zeus, con toda su alma por el primer puesto con Homero, como un atleta joven contra un maestro admirado ya desde antiguo, quizá con demasiado ardor y con deseo de romper la lanza; sin embargo, esta lucha por la preeminencia no fue inútil, pues, según Hesíodo, “la lucha es buena para los mortales”. Y, en verdad, la lucha es bella y la corona de la fama la más digna de la victoria, cuando incluso el ser vencido por los antepasados no es una deshonra⁵⁷.

También, como ya lo hemos visto antes, Dionisio de Halicarnaso en su tratado *Sobre la imitación* hace esa diferencia; así como también propone los tres principios para dominar la técnica retórica: una naturaleza bien dotada, un aprendizaje riguroso y una práctica tenaz⁵⁸. El propio Quintiliano dedica el capítulo II de su libro X a la imitación, manifestando que esta *per se ipsa non sufficit*. Para el educador latino era de espíritus perezosos darse por satisfechos con lo que otros habían inventado, así como también era vergonzoso contentarse en conseguir solamente lo que se imitaba ya que toda imitación es “cosa artificial y se acomoda a una intención ajena”. Por ello, el verdadero orador debe buscar bien a quienes debe imitar y elegir de ellos lo mejor, examinar sus cualidades, aprenderlas y, sobre todo, saber detectar sus defectos para no incurrir en ellos, y si a todo ello se le agregan las propias aptitudes y una ardua labor, entonces se habrá conseguido “superar a sus predecesores y haber enseñado a los sucesores”. Es decir, la combinación del ingenio y el *arte* traerán, como consecuencia, la emulación.

⁵⁷ ‘Longino’: *Sobre lo Sublime*, traducción de José García López, Madrid, Gredos, 1996, pp. 173.

⁵⁸ Halicarnaso, Dionisio de : *Tratados de critica literaria*, traducción de Juan Pedro Oliver Segura, Madrid, Gredos, 2005, pp. 483.

Ahora bien, - y volviendo a la discusión entre ciceronianos y no ciceronianos- no importaba en cuál de los dos grupos se encontrara, ambos reconocían que la vía más fecunda y segura de un escritor era la de imitar a los grandes maestros de la antigüedad, ya sea uno o varios, para superarlos, salvaguardando, claro está, conceptos como la verosimilitud y el decoro. No existía la posibilidad de plagio como hoy en día la entendemos⁵⁹, porque como lo dijo Horacio en su *Arte poética*, 131: *publica materies privati iuris erit*⁶⁰; es decir, la pública materia será del derecho privado del poeta, si es que no se limitaba a copiarla servilmente, ya que esto significaba robar; es decir, atribuirse para sí, lo que otros habían compuesto. De lo que se trataba era de saber fusionar las diferentes lecturas que había realizado y, a partir de esta aleación, hacer variaciones (*uariatio*), obteniendo, así, su propio resultado. Y si con ello el nuevo *auctor* conseguía deleitar, enseñar y mover los afectos de mejor manera, entonces entraba en el selecto grupo de los grandes clásicos de la humanidad.

Al final de esta controversia, fue la imitación compuesta la que prevaleció, incluso en España. Herrera, en sus *Anotaciones*, rechaza no solo la imitación servil, sino también la imitación de un único modelo, para él el buen poeta debe buscar lo mejor de los mejores antiguos y también de los toscanos:

No puedo comigo acabar de passar en silencio esto que el ánimo me ofrece a la memoria tantas vezes. Porque me enciende en justa ira la ceguedad de los nuestros i la ignorancia en que se an sepultado, que procurando seguir sólo al Petrarca i a los toscanos, desnudan sus intentos sin escogimiento de palabras i sin copia de cosas, i queriendo alcançar demasiadamente aquella blandura i terneza, se hazen humildes i sin composición y fuerça, porque de otra suerte se á de buscar o la floxedad i regalo del verso o la viveza, que para esto importa destreza de ingenio i consideración de juicio. ¿Qué puede valer el espíritu quebrantado i sin algún vigor la imitación del Ariosto? ¿qué la dulçura de Petrarca al inculto i áspero? Yo, si desseara nombre en estos estudios, por no ver envejecida i muerta en pocos días la gloria, que piensan alcançar eterna los nuestros, no pusiera el cuidado en ser imitador suyo, sino endereçara el camino en segimiento de los mejores antiguos, i juntando en una mescla a éstos con los italianos, hiziera mi lengua copiosa i rica de aquellos admirables despojos, i osara pensar que, con diligencia i cuidado, pudiera

⁵⁹ Copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas como propias (RAE).

⁶⁰ Horacio: *Sátiras, Epístolas, Arte poética*, traducción de Horacio Silvestre, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 546.

arribar a donde nunca llegarán los que no llevan este passo. I sé dezir que por esta vía se abre lugar para descubrir muchas cosas⁶¹.

Pero el sevillano también deja claro que el poeta debe buscar nuevas maneras de expresarse, porque sus predecesores no inventaron “todos los modos i observaciones de la habla”. Por más erudito que fuera el poeta (cualidad imprescindible para el sevillano), jamás la lengua se encerraría en los “fines de su ingenio”, por eso siempre existirán nuevas formas para ser experimentadas.

¿Y cuál era la regla que se debía seguir para lograr esos nuevos modos de expresarse (*variatio*) y de esta manera evitar robar o simplemente imitar al modelo, llegando así a la emulación? Pues bien, el padre Zforza Pallavicino en su libro *Trattato dello stile*, capítulo XIII, nos la da:

*[...] per aver il glorioso titolo d'inventore senza contentarsi del più dimesso di prendiore, o d'imitatore, e dall'altro canto per trarre utilità dalla lezione de' ritrovamenti altrui, conviene in leggendo considerar qual sia in tutto quel ritrovamento la proprietà, o il predicato, come dicon le scuele, per cui egli diletta. E se in ciò per noi mirerassi a dentro vedremo che tal predicato è un genere comune a diversissime specie di ritrovamento possibili. Appresso a questo dobbiamo ricercare coll'ingegno qualche altra delle predette specie, la quale assomigli la favola che emuliamo solo nel predicato sudetto, ed in ogni parte sia differente, ma differente in maniera, che la medesima differenza le faccia partecipare tanto più, e tanto meglio quel predicato [...]*⁶²

El imitar como lo dice Zforza, era distinto del robar, ya que el ladrón dice exactamente lo mismo. Pero el imitador dice otra cosa, en la cual todavía se encuentra cierta semejanza con la obra imitada, sobre todo en las partes más bellas o difíciles. Ya el emular è *procurar di conseguire con altri modi nell'animo de' lettori un simile, o maggior piacere di quello, che hanno conseguito gli scrittori emulati*⁶³; es decir, se llega a la emulación utilizando otros modos y recursos del arte que produzcan un placer superior o, por lo menos, semejante al de la obra imitada.

⁶¹ Herrera, Fernando de. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 273.

⁶² Sforza Pallavicino: *Trattato dello stile e del dialogo*, Reggio, per Torreggiani e compagho, 1828.

⁶³ *Idem*, XI, pp. 87.

1.3. Verosimilitud y Decoro

Según López Pinciano “la verosimilitud es lo más intrínseco de la imitación”⁶⁴ y, por ende, también constituye la condición primera de la poesía. Aristóteles, siglos antes, había afirmado que “no es obra de un poeta el decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, y lo que es posible según lo que es verosímil o necesario”⁶⁵. Y en eso se diferencia con la historia que nos cuenta lo que ha sucedido; es decir, el poeta construía historias que tuvieran apariencia de verdaderas y para ello hacía uso de varias técnicas retóricas que le permitían elaborar discursos coherentes y adecuados para persuadir a sus lectores. No era ocupación del poeta el decir la verdad – según Platón solo los filósofos eran capaces de realizar discursos verdaderos – sino el de saber representar bien tipos de caracteres y acciones, que llevarían, a quienes leían o escuchaban, a comprender mejor su propia naturaleza y la de los otros; cumpliendo, de esta manera, con la función catártica de la poesía⁶⁶.

Entonces, un discurso verosímil es aquel que imita a la naturaleza⁶⁷, no en el sentido empírico del término, sino en el sentido de producir como ella; es decir, el poetizar no se propone contar los hechos tal como sucedieron, sino que, siguiendo principios racionales, debe darle apariencia de verdad a la realidad que se pretende mostrar. El poeta perfecto será aquel que realiza eficazmente la técnica de composición, poniendo en práctica cualquiera de los dos procedimientos de la imitación de los que hemos hablado antes: imitar e, incluso, perfeccionar la naturaleza siguiendo sus propias leyes, e imitar y/o emular a los grandes poetas de la antigüedad ya que éstos fueron capaces, a través del *arte*, de mejorar la naturaleza, y nada más idóneo, en un proceso de aprendizaje, que aprender con aquello que ya ha sido perfeccionado.

⁶⁴ López Pinciano, Alonso: *Philosophía antigua poética*, IV, Madrid, Biblioteca Castro, 1998, pp. 150.

⁶⁵ Aristóteles, Horacio, Boileau: *Poéticas*, edición preparada por Aníbal González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1982, pp. 75.

⁶⁶ Entendamos que la catarsis poética no era solo un mero alivio emocional o una simple descarga de afectos con la que se produciría una especie de cura en los lectores; sino que traía consigo el deleite y la admiración. Una obra bien escrita debía conmover a los lectores de manera especial, dejando en ellos una impronta sólida, unida, claro está, a un intenso placer.

⁶⁷ Como ya lo hemos dicho, Platón consideraba las artes miméticas inferiores (*República*, X, 603b), pero la idea de la *mimesis* como imitación se mantuvo a lo largo de los siglos anclada en la concepción aristotélica de que el poeta imita no la realidad tal como es, sino como debería ser.

Pero, ¿qué imitar? y ¿cómo hacerlo? Para Quintiliano lo primero que hay que hacer “es que cada uno entienda lo que quiere imitar y sepa por qué razón es bueno”⁶⁸. En segundo lugar, ver si lo que se propone hacer no va en contra de su propia capacidad⁶⁹, ya que si se tiene talento para el estilo sencillo, se perderá el tiempo llenando el discurso con construcciones osadas y ásperas y, si por el contrario, lo tiene para el elevado, de nada le servirán los giros dulces. En tercer lugar, entender cabalmente la materia tratada⁷⁰. Cuarto, conocer a los mejores de cada género⁷¹, prestando atención en la belleza y conveniencia con la que trataron cada una de las partes del discurso. Y, por último, si a todas estas observaciones se les agregan las propias aptitudes, entonces se conseguirá la verdadera imitación⁷².

Y es en esa imitación que entra en juego la cuestión primordial de la *mimesis*: el decoro - que estaba directamente relacionado con todas las materias de los llamados *studia humanitatis*. Este les daba las herramientas para la coherencia interna de las partes del discurso en general y, en el caso de la poética, del poema. El decoro comprende una coherencia entre la *res* y los *verba*; es decir, entre los pensamientos y la forma como se expresan dichos pensamientos en el texto. Veamos como nos describe Cicerón este concepto:

Pero la base de la elocuencia, como de las demás cosas, es el buen sentido. Efectivamente, de la misma forma que en la vida, también en los discursos lo más difícil es ver qué es lo que conviene. *Prépon* llaman los griegos a esto, nosotros lo podemos llamar “lo conveniente”; sobre ello se dan muchos preceptos excelentes y el tema parece ser conocido; por desconocerlo, se cometen muchos errores con frecuencia no solo en la vida sino en la poesía y en la elocuencia.

El orador debe mirar lo conveniente no sólo en las ideas, sino también en las palabras. Y es que las personas con diferentes circunstancias, con diferente rango, con diferente prestigio personal, con diferente edad, y los diferentes lugares, momentos y oyentes no deben ser tratados con el mismo tipo de palabras o ideas; hay que tener en cuenta todas las partes del discurso, de la misma

⁶⁸ Quintiliano, Marco Fabio: *Institutionis Oratoriae - Sobre la formación del orador*, X, 2, 18, edición bilingüe, traducción de Alfonso Ortega Carmona, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2000, pp. 77.

⁶⁹ *Idem*, X, 2, 19: “la carga que quiera tomar consulte sus propias fuerzas”.

⁷⁰ *Idem*, X, 2, 22: “cada género tiene su ley, su adorno conveniente”.

⁷¹ *Idem*, X, 2, 24: “así pues, yo no aconsejaría que alguien se entregase tan exclusivamente a un solo modelo, al que deba seguir en todo”.

⁷² *Idem*, X, 2, 28: “quien a estas observaciones añadiere también sus propias aptitudes buenas, de modo que complemente lo que faltaba y cercene lo superfluo, éste será el orador perfecto”.

forma que en las de la vida; qué es lo conveniente; y lo conveniente depende del tema que se trate y de las personas, tanto las que hablan como las que escuchan⁷³.

El decoro solo ocurre si el orador utiliza las sentencias y las palabras adecuados a cada uno de los géneros, si tiene en cuenta la gravedad o suavidad de la materia tratada, si utiliza los *topoi* o lugares comunes de cada materia y si se adecua a las circunstancias (lugar, tiempo, oyentes). En el caso de la poética también incluye la adecuación de las acciones, caracterización de los personajes según su condición social y moral (carácter y pensamientos), unidad de la fábula y tipo de verso:

¿Por qué si yo no puedo ni sé observar géneros y estilos
según las reglas, se me saluda como poeta? ¿Por qué
prefiero, por falsa vergüenza, no saber aprender?
Un tema cómico no quiere ser tratado en versos trágicos [...]
Que cada
cosa mantenga el sitio propio que le ha tocado en suerte [...]

Habrá una diferencia si habla un dios o un héroe,
un viejo maduro o un impetuoso joven, todavía
en flor, una poderosa matrona o una servicial nodriza,
un viajado mercader o quien cultiva su verde terrenito,
un colco o un asirio, el natural de Tebas o de Argos.

[Horacio, *Arte poética*, vv. 86ss]⁷⁴.

El decoro era el principio metodológico básico a la hora de componer un poema y, a su vez, la virtud por excelencia, ya que todas las demás virtudes dependían de ella. El poeta debía tener en cuenta que existía una adecuación interna al texto y, otra, externa. En la primera la adecuación se daba entre materia y la forma en la que se exteriorizaba (*res* y *verbum*) y las circunstancias (según la *consuetudo*); es decir, se debía proporcionar a cada uno de los hechos la elocución adecuada, buscando al mismo tiempo lo que se ajusta bien al personaje y a las circunstancias. Y también se debía tener en cuenta la peculiaridad de cada género: elegía, égloga, épica, lírica, etc.; es decir, cada género tenía sus propios mecanismos elocutivos (lenguaje, verso, ritmo, etc.) y determinadas materias que debían respetarse (en las églogas no sería adecuado

⁷³ Cicerón: *El orador*, 70-71, traducción de E. Sánchez Salor, Madrid, Alianza, 2001, pp. 58-59.

⁷⁴ Horacio: *Sátiras, Epístolas, Arte poética*, traducción de Horacio Silvestre, Madrid, Cátedra, pp. 544-545.

tratar de héroes y reyes, ni en la épica de pastores). Ya en el decoro externo al texto el poeta debía tener en cuenta al público al que iba dirigido el poema. Recordemos que en sociedades como las de los siglos XVI, XVII hacia atrás, los discursos eran escritos para destinatarios que formaban parte de una “institución letrada” y que conocían las técnicas discursivas; por lo tanto, era el público, quien veía, o no, con buenos ojos el discurso final, el que verificaba la ejecución correcta o equivocada de la verosimilitud. Y, no podemos dejar de lado, que una de las finalidades de cualquier discurso era el *delectare*; por lo tanto, la recepción del mismo era de total importancia. Hemos visto, en el apartado anterior, cómo Erasmo recriminaba, a quienes imitaban a Cicerón, el hecho de no tener en cuenta el contexto social en el vivían y lo imitaban como si el público al que se dirigían fuera el mismo al de la época romana del siglo I a.C. Yéndose, incluso, en contra del propio orador latino:

Y sea como sea, ciertamente está claro que no existe un único tipo de discurso que cuadre con cualquier tipo de causa, público, personas o circunstancia [...]. Importa además quiénes son los oyentes, si el senado o el pueblo o los jueces; si son muchos o pocos o uno solo y de qué condición...⁷⁵

Y, para resumir esta parte, recurrimos a Ignacio de Luzán cuando afirmaba que “[...] todo lo que es conforme a nuestras opiniones, sean estas erradas o verdaderas, es para nosotros verosímil”⁷⁶. En otras palabras, un discurso es verosímil si se realiza conforme a lo que gente tiene por verdadero, el que más se acomoda a las costumbres, opiniones y afectos de los oyentes/lectores o, también, si se ha realizado a semejanza de otro ya existente y que, en la opinión de la gente, es verdadero (los clásicos, por ejemplo). Los griegos llamaban a todo esto de los *endoxa*⁷⁷. La verdad histórica y/o científica poco importa ya que “es preciso preferir lo imposible que es verosímil a lo posible que es increíble” (Aristóteles: *Poética*, 1460^a); pero para ello debe haber una conveniencia (*decorum*) entre los fines del discurso, la materia y el auditorio. Y en el caso de la poesía si la composición de los hechos (acciones que desempeñan los

⁷⁵ Cicerón: *Sobre el Orador*, III, 55, 210ss, traducción de José Javier Iso, Madrid, Gredos, 2002, pp. 481.

⁷⁶ Luzán, Ignacio de: *La poética*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 264.

⁷⁷ Pueden ser, a parte de lo que hemos dicho, las sentencias, ejemplos o, simplemente, los asuntos y/u opiniones de la vida diaria.

personajes) junto con los caracteres (aquello por lo que decimos que los que actúan son tales y cuales) y los pensamientos de los personajes (aquello en lo que los que hablan muestran algo o incluso hacen patente su decisión)⁷⁸ persuaden, enseñan y deleitan al lector. Si se cumple con estos requisitos se efectúa la *fides*; es decir, el *auctor* (orador o poeta) gana credibilidad para su discurso y para sí mismo frente al público⁷⁹; de lo contrario se construiría la quimera que Horacio nos describió en los primeros versos de su *Arte poética* y, ante quien, nadie contendría la risa.

1.4. Los tópicos y su inserción en la *copia rerum et verborum* y su tratamiento en dos categorías poéticas de entonces: verosimilitud y decoro

Aristóteles escribió un libro cuyo nombre es *Los Tópicos* y, aunque no nos deja una definición precisa de lo que significa *tópico*, sí nos dijo que el objetivo de su libro era encontrar un método a partir del cual podamos razonar, sobre todo problema que se nos proponga, a partir de cosas plausibles y aceptadas por una colectividad, y gracias al cual, si nosotros sostenemos un enunciado, no digamos nada que le sea contrario⁸⁰. Y dicho método nos será útil en tres actividades de la vida diaria: “para ejercitarse, para las conversaciones y para los conocimientos en filosofía”⁸¹. Es decir; para Aristóteles, quienes posean dicho método serán capaces de argumentar, con claridad y firmeza, sobre cualquier problema que les sea planteado, ya que los ayudará a discernir “las cuestiones primordiales propias de cada conocimiento”, pero para ello se debe conocer las opiniones generalmente aceptadas de cada uno de esos conocimientos (los *endoxa* que hemos mencionado no hace mucho), estos afianzarán la verosimilitud dentro de los discursos.

El estagirita le da la tarea de encontrar estos *endoxa* a la dialéctica, ya que esta tiene como objetivo la investigación y “al ser adecuada para examinar (cualquier cosa), abre camino a los

⁷⁸ Aristóteles: *Poética* VI, 1450^a.

⁷⁹ “La función del orador es poder hablar de todo aquello que las costumbres y las leyes han fijado para el uso de los ciudadanos y obtener en la medida de lo posible aprobación de los oyentes”, [*Retórica a Herenio*, I, 2 2].

⁸⁰ Aristóteles: *Tratados de lógica (Órganon) I: Tópicos*, traducción de Miguel Candel Sanmartín, Madrid, Gredos, 1982, pp. 89.

⁸¹ *Idem*, pp. 92.

principios de todos los métodos”; dicho en otras palabras, nos fornece las herramientas para alcanzar los principios comunes de todos ellos. Como la dialéctica es el arte de razonar sobre todo problema que se formule a partir de cosas creíbles, es su tarea primordial ir en busca de esos principios comunes de la gente, ya que, en una determinada discusión, para convencerla tiene que usar, no opiniones ajenas a ella, sino las suyas propias.

Pero, hay que subrayar que dicho método no solo se queda en el campo de la dialéctica, ya que la retórica también hará uso de él para persuadir con sus argumentos a los jueces, al senado o al público. El mismo Aristóteles, en su *Retórica*, nos remite a los *Tópicos*:

...es necesario basar los argumentos y los razonamientos en nociones comunes, como decíamos en los *Tópicos* acerca de las conversaciones con la gente⁸².

Y es aquí, en la *Retórica*, donde Aristóteles nos da una idea de lo que él entendía por *tópoi koinoi*: líneas de razonamiento o formas lógicas que no se refieren a ningún objeto en particular, sino a cuestiones relacionadas con todos los temas; es decir, son proposiciones universales aplicables a todas las ciencias⁸³.

Siglos después, serán los latinos los que traducirán *tópoi koinoi*, como *loci communes*. Cicerón, en el *Orador*, los menciona cuando habla sobre la *inventio* y subraya que Aristóteles enseñó los “lugares” para que los jóvenes “pudieran hablar elegante y abundantemente en uno y otro sentido”. Para el orador latino - nos lo explica más detalladamente en *La invención retórica* - hay dos tipos de argumentos, los primeros que son exclusivos a la causa en cuestión y están ligados a ellas de tal manera que no pueden ser usados en otras causas y, los segundos, que son de naturaleza más común y pueden adaptarse a todas o a la mayoría de las causas del mismo género⁸⁴. A estos últimos los llama de *lugares comunes*.

⁸² Aristóteles: *Retórica*, 1355^a, traducción de Alberto Bernabé, Madrid, Alianza, 2005, pp. 50.

⁸³ *Idem*, 1358^a, pp. 62.

⁸⁴ Cicerón, Marco Tulio: *La invención retórica*, traducción de Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997, pp. 222.

Estos *loci communes* son para Cicerón “como las etiquetas de los argumentos, lugares de los que se pudiera sacar todo lo que se va a decir en uno u otro sentido”⁸⁵. Ahora bien, comparando ambos tratamientos, el griego y el latino, percibimos una pequeña diferencia entre los *tópoi koinoi* de Aristóteles y los *loci communes* de Cicerón; para el primero, son principios generales o esquemas argumentativos sin ninguna materia específica que se adecuan a cualquier problema planteado; es decir, tienen un carácter vacío, cuyo esquema puede ser empleado en muchas situaciones discursivas diferentes; por ejemplo el esquema S (sujeto) es P (predicado) puede ser llenado con cualquier tipo de materia. Para Cicerón “un lugar común consiste en cierto modo en el desarrollo de una afirmación indiscutible”⁸⁶, que se puede usar en determinadas causas que pertenezcan a un determinado género; por ejemplo, en una causa sobre un crimen, un lugar común de la acusación sería exagerar la atrocidad del crimen; el de la defensa, sería mostrarse indignado ante las calumnias de los acusadores. Los *loci* ciceronianos son listas de ideas (*res*) para ser utilizadas, pero adaptándolas a la causa; ya los aristotélicos son enunciados-matrices vacíos de materia que se pueden utilizar para argumentar sobre cualquier tema.

Para Cicerón los *loci communes* deben ser introducidos ocasionalmente, cuando ya se han desarrollado completamente los *lugares propios* del caso que se está tratando. Y, sobre todo, hay que tener prudencia a la hora de utilizarlos, porque no todos ellos valen igualmente para todas las causas. El orador perfecto, por lo tanto, sabrá escoger y sopesar los más adecuados para su discurso y tendrá que tener en cuenta la materia, el estilo, los oyentes y el lugar; en otras palabras, debe adecuarse a las reglas del *decorum*. Tanto los lugares propios (argumentaciones), como los lugares comunes siguen los mismo preceptos (decoro, verosimilitud), pero los primeros son más precisos y sutiles; los *loci communes* “requieren más énfasis y ornato y una mayor riqueza en la expresión y en las ideas, pues el objetivo de las argumentaciones es hacer ver la verdad de lo que decimos, mientras que la finalidad de los lugares comunes, aunque también

⁸⁵ *Idem: El orador*, 46.

⁸⁶ *Idem: La invención retórica*, traducción de Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997, pp. 223.

deben buscar la verosimilitud, es la amplificación”⁸⁷. Y esta nada más es que “la acumulación de todos los detalles y tópicos inherentes a la situación, alargando el argumento por la insistencia”⁸⁸.

Como vemos, Cicerón es el primero en definir la palabra tópicos y nada tiene que ver con la definición actual de “tema trillado, vulgar”. Al contrario, es el “arte de la invención”, de ellos dependía que los argumentos fueran contundentes y claros, y, si bien usados, no habría lugar para la repetición superflua y la controversia y darían al discurso distinción y brillo. Es más, “todos los recursos que sirven para el ornato y proporcionan un gran placer y dignidad, así como todo lo que en la invención de argumentos y expresiones tiene cierta relevancia, está relacionado con los lugares comunes”⁸⁹.

Más adelante, Quintiliano también los definiría como la *argumentorum sedes*, y son “como manantiales de donde debemos sacar las pruebas”⁹⁰ y, al igual que sus antecesores, los *loci communes* están en algún lugar de la memoria (*loca*), y cada vez que un orador se propone escribir un discurso recurre a ellos en el momento de la invención. El educador latino advierte del grave error que cometen quienes no conocen las fuentes de cada argumento.

Pero, ¿por qué lugar? Porque – según Aristóteles – para acordarse de las cosas, basta encontrar el lugar donde se encuentran; es decir, los lugares conservados en la memoria hacen por sí solos recordar inmediatamente las cosas mismas⁹¹. Es decir, se los llama de *lugares* no porque son las opiniones generales o los propios argumentos, sino porque a estos se los ponía en una especie de casillas, sedes, compartimientos - o como queramos llamarlos – que se guardaban en la memoria y servían para auxiliarla (una nemotecnia). Cuando el *artifex* se proponía elaborar su discurso, recurría a estas sedes para descubrir las ideas que le interesaban. Se podría decir que la palabra *lugares* es una especie de metonimia, cuya relación es la del continente por el contenido.

⁸⁷ *Idem*, 224.

⁸⁸ ‘Longino’: *Sobre lo Sublime*, traducción de José García López, Madrid, Gredos, 1996, pp. 170.

⁸⁹ Cicerón: *La invención retórica*, pp. 222.

⁹⁰ Quintiliano: *Inst.* V, 10, 20.

⁹¹ Aristóteles: *Tópicos*, libro VIII, 163b, 29-30.

El escritor de la *Retórica a Herenio* dedica la mitad del libro III (16 28 ss.) a la *memoria*⁹², para él hay dos tipos de memoria, la natural, que es la que, al igual que el pensamiento, aparece de forma espontánea en nuestra mente, y, la otra, la artificial, es la que se aprende a través del reforzamiento de reglas retóricas. Ambas son importantes, pero, como no todos poseen una capacidad excepcional de memoria, termina, la artificial, siendo de total importancia. Pues bien, esta memoria artificial está formada por *entornos* e *imágenes*. Llamando:

entornos a ámbitos determinados por la naturaleza o por la mano del hombre, de dimensiones reducidas, completos y específicos, de características tales que podemos fácilmente asirlos y abarcarlos con la memoria natural. Las *imágenes* son formas, símbolos, representaciones de aquello que queremos recordar⁹³.

Más adelante se expone en los tipos de *entornos* que hay que buscar y cómo encontrar las imágenes para situarlas en ellos. Lo que queda claro en todo ello es que los *entornos* son la base principal de la nemotecnia, estos “son como las tablillas de cera o los papiros” donde colocamos las imágenes, pero eso sí, tendrán que estar dispuestos de forma ordenada, para que cada vez que se necesite recordar una imagen, basta localizar el *entorno* que todo vendrá con más facilidad a nuestra mente:

Deberemos estudiar con especial cuidado los *entornos* que hemos elegido de manera que se graben en nosotros para siempre, pues las imágenes, como las letras, se borran cuando no se utilizan, pero los *entornos*, como la cera, deben perdurar⁹⁴.

Esos *entornos* son los *loci*, que, como el propio autor lo dejó claro, son como las *tablillas de cera*⁹⁵ que se conservan aún después de que se hayan borrado las imágenes o las letras, permitiendo que se las siga rellenando reiteradamente.

⁹² “tesoro de las ideas que proporciona la invención y guardián de todas las partes de la retórica”, [*Retórica a Herenio*, III, 16 28].

⁹³ *Idem*, III, 16 29.

⁹⁴ *Idem*, III, 18 31.

⁹⁵ También Cicerón, en *Sobre el Orador* II, 86, utiliza la misma perífrasis metafórica para definir los lugares comunes.

En resumen, para los clásicos, la dialéctica es la disciplina que busca las opiniones generales y las estructura en diferentes apartados (*loci*), que serán guardados en un lugar físico imaginario (*loca*). Estas opiniones serán usadas por el dialéctico en el momento que se le plantee cualquier problema. Posteriormente, la retórica también sistematizará y reunirá estos *lugares* y, como en la práctica habían sido comprobados como eficientes, recomendará su uso en las diferentes partes del discurso, pero, sobre todo, en el momento de la invención. Es aquí cuando el orador visitará estos lugares (*loci*) para obtener las ideas que lo ayudarán a encauzar sus argumentos de forma clara y eficaz; pero deberá tener la capacidad no solo de elegir los más apropiados para la causa que defiende, sino que deberá ataviarlos elegantemente, realizando, para ello, variaciones en la concatenación de las ideas y en su expresión elocutiva, caso contrario, no habrá alcanzado su objetivo y ni será considerado como un buen orador por quienes lo escuchen.

Y será esta la idea de *loci* que se retomará en los siglos XVI y XVII. Rodolfo Agrícola, en su libro *De inventione dialectica libri tres*⁹⁶, quiso devolverle a la retórica la importancia y dignidad que tenía en la antigüedad y que había perdido con la lógica escolástica; para ello, propone retomar el método de argumentación de los autores antiguos⁹⁷; es decir, el método retórico, donde la *inventio* es el acto de encontrar los argumentos, siendo, por tanto, también competencia de la dialéctica⁹⁸. Esta propuesta iba en contra del modelo escolástico que proponía exclusivamente el método dialéctico (“arte de disputar”) y reducía a la retórica a la parte de la ornamentación. En este libro, Rodolfo Agrícola, fomenta nuevamente la forma de argumentación basada en los lugares comunes oratorios y dialécticos, uniendo, así, dos disciplinas que habían

⁹⁶ Este libro sale a la luz en 1515 y tuvo una gran difusión durante el siglo XVI, pero el libro ya circulaba décadas antes, sobre todo, entre personas cercanas al autor.

⁹⁷ Él mismo dice, en el capítulo III de su primer libro, que sigue a Aristóteles, Cicerón, Quintiliano y Boecio. En relación al primero, aunque no deja de exaltarlo con epítetos superlativos, le pone algunas cortapisas a su libro *Tópicos*.

⁹⁸ Como lo hemos dicho, desde Aristóteles ambas disciplinas tenían asuntos y herramientas en común (*Retórica* I, I, 1354^a). Agrícola lo vuelve a reafirma en *Della invention dialettica*, II, I.

sido disociadas por la Escolástica⁹⁹. Su primer libro lo dedica a los tópicos, nada muy novedoso si tenemos en cuenta que sus bases fueron los preceptistas grecolatinos; pero la definición y clasificación que hace de ellos vale la pena rescatarla:

Il luoco è un segno commune della cosa; per avertimento del quale si trova tutto quello che in ogni materia si può dire probabilmente: come, la Difinitione, il Genere, la Specie, e gli altri: per li quali como per segni e vestigi delle cose doscorrendo con l'intelletto, veniamo à trovare argomenti da usare in ogni materia proposta. [Rodolfo Agrícola: *Della invention dialettica*, I, IV, tradoto da Oratio Toscanella, Venetia, Apreso Giovanni Bariletto, 1567]

Como se puede observar, aquí ya nos encontramos con una definición más precisa de lo que significaba *lugar*, pero, quienes han leído los tratados anteriores, perciben que Agrícola ha fusionado, sobre todo, a Aristóteles y Cicerón. Por ello - por haber solo ampliado lo dicho por los grecolatino - creemos, que su mayor aporte no está en su primer libro, sino en los dos libros siguientes. En el II, después de definir qué es la dialéctica, su fin y de qué cuestiones se ocupa, les enseña a los estudiantes cómo exponer y/o argumentar¹⁰⁰ utilizando los tópicos estudiados en su primer libro:

Noi veramente deliberato habbiamo, poi che nel libro di sopra mostrassimo, segundo le forze nostre, la proprietà e la differenza de i luoci: di dovero ora porre dinanzi a gli ochhi, à tutto poter nostro, quale sia il loro uso; e come con essi s'habbia da preparare la facoltà del disputare. [Rodolfo Agrícola: *Della invention dialettica*, II, I]

Y entre una de las recomendaciones que les da es que al momento de leer a los mejores de la antigüedad observen, con el mayor detenimiento, las estructuras argumentativas utilizadas por ellos, recogiendo, en listas, no solo los tópicos que usaban en sus discursos, sino también los usos que les daban en sus argumentaciones; absorbiendo, de esta manera, la invención, disposición y elocución de sus obras:

⁹⁹ “[...] egli è in pronto il vedere, che non è differenza alcuna tra i luochi de i Dialettici e de i Retorici” [*Della invention dialettica*, II, XXV].

¹⁰⁰ Dos conceptos que define desde el proemio: “*Ispositione chiamo quel parlamento, che fa conoscere quale sia la mente sola di chi parla; senza porci cosa alcuna, con cui all’auditor fede si faccia. Et Argomentatione chiamo quel parlamento, col quale alcuno tenta far fede alla cosa, di cui parla. Ma non trovandosi cosa alcuna dubbiosa [...]*”. [Rodolfo Agrícola: *Della invention dialettica*, proemio, tradoto da Oratio Toscanella, Venetia, Apreso Giovanni Bariletto, 1567].

[...] *Gli autori nel vero si deono rivolgere, non solo per conoscere l'acutezza dell'inventione, la bellezza della dispositione, in ogni genere di cose, et d'oratione; ma si prenda da loro il senso commune delle cose humane, e la peritia; e s'acquista una certa copia d'oratione ad ogni uso; onde sempre possiamo, come da tesoro, overo cavar fuori quelle cose, che ci habbiamo dentro per ordine collocate: overo fingere altre à loro simili. [Della invention dialettica, II, XXVI].*

Y, por último, en su tercer libro les da las herramientas para mover y deleitar, haciendo con que la enseñanza – fin primordial de todo discurso – sea más amena y eficaz (III, 1-4). Incluye, también, algunas recomendaciones para aprender a ser breves y copiosos y/o conseguir la mesura entre ambos quehaceres (III, 5-7). En los capítulos siguientes cuida de la disposición o el orden que deben seguir la historia, la poesía (III, 8-10) y la oratoria (III, 11-15), y termina haciendo un resumen sobre cómo aprender y ejercer eficientemente el arte dialéctico, no dejando de reafirmar que, en esto, se debe seguir a los mejores de la antigüedad (III, 16).

Muchos preceptistas de la época tuvieron en cuenta los enseñamientos de Agrícola, entre ellos Antonio Lulio, Erasmo, Vives, Giambattista Vico y Fray Luis de Granada. Sus libros *De Oratione libri septem...*, los ya citado *Commentarii de copia rerum et verborum*, *De Disciplinis*, *Institutiones de oratoria* y *Los seis libros de la retórica eclesiástica o método de predicar* respectivamente, son una clara muestra del gran eco que Agrícola dejó en estos escritores, en todos ellos es notable la ruptura con la escolástica, proponiendo la invención retórica como una parte de la dialéctica y poniendo a los tópicos como una de las bases argumentales, tal como los grecolatinos los habían entendido: “Nos muestra los lugares comunes a dialécticos y oradores el arte tópica, que por ello se define como arte de encontrar argumentos en cualquier cuestión propuesta”¹⁰¹.

Pero, en resumidas cuentas, ¿qué tienen que ver los *loci* dialécticos y oratorios en la poética? Pues, como lo hemos dicho cuando hablamos de la *copia rerum et verborum*, en todo, porque el poema, sea cual fuere su género, es un discurso y todo poeta que se apreciara tenía que conocer los mismos recursos que un orador y viceversa; ambos, el poeta y el orador, ordenan su

¹⁰¹ Giambattista Vico: *Institutiones de oratoria*, 13, traducción de Francisco J. Navarro Gómez, Barcelona, Anthropos, 2004, pp. 15.

discurso retóricamente. Es más, muchos casos jurídicos son ilustrados con ejemplos sacados de la poesía; el orador, cual poeta, debe desarrollar su discurso de modo tal que el relato aparezca ante los ojos del juez o público como si de un drama se estuviera tratando.

Homero fue el paradigma del buen escritor, no solo por su grandeza de estilo, sino también porque sus obras son una excelente cantera para encontrar ejemplos de comportamientos humanos. Convirtiéndose, de esta manera, en el “ejemplo” por excelencia tanto para los poeta como para los oradores:

Lo que era para nosotros Demóstenes en el discurso político tanto en el deliberativo como en el judicial, y Platón en el panegírico en prosa, eso sería Homero en la poesía [...] la mejor poesía es la de Homero, y Homero es el mejor de los poetas, y diría que incluso de los oradores y logógrafos [...]

Así, pues, de todos los demás poetas, oradores y logógrafos el mejor en todas las especies de estilo es Homero. Pues, en efecto, él es quien, más que los demás poetas ha elaborado expresiones de Grandeza, de Placer, de Elegancia, de Habilidad y, lo más importante en poesía, una imitación vívida y apropiada a la materia correspondiente [...]¹⁰².

Y en el siglo XVI Homero¹⁰³ mantendrá esa supremacía, pero junto a él hay otros que también serán loados por haber conseguido la máxima realización literaria. Bembo, en las *Prosas de la lengua vulgar*, manifiesta:

Porque así como entre los escritores griegos no hubo poeta alguno ni orador tan famoso como Homero y Demóstenes, ni entre los latinos hubo alguno al cual tan cumplida loa se le diera como a Virgilio y a Cicerón, por lo cual puede decirse que ellos son los mejores escritores, como de hecho lo son, que todos los demás; así, micer Ercole, digo que sucede con nuestro vulgar. Que, pues entre los rimadores y prosistas toscanos ninguno hay cuya fama supere o incluso iguale a la de los dos que decís, debe creerse que su modo de escribir es mejor que el de ningún otro¹⁰⁴.

Esos dos a los que alude Bembo son Petrarca y Boccaccio y que, en su intento de parangonar al vulgar con el latín, los incluye dentro de los escritores clásicos que deben ser imitados. Ya Antonio Lulio, rétor hispano y casi contemporáneo de Bembo, en el libro VII de su

¹⁰² Hermógenes: *Sobre las formas de estilo*, II, 390.

¹⁰³ Si queremos leer un bellissimo elogio a Homero en la antigüedad latina, basta leer Quint. *Inst.*, X, 1, 46-52.

¹⁰⁴ Bembo, Pietro: *Prosas de lengua vulgar*, II, 3, traducción de Oriol Miró Martí, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 281.

De Oratione, nos dice, entre otras cosas, que quien quiera conocer a cabalidad las formas de estilo tendrá que recurrir a la poesía, debido a que su abundancia de ejemplos, los ayudará ampliar tanto la *res* como los *verba*; enriqueciendo y embelleciendo, de esta manera, su propio estilo:

Además, porque en este género existieron en ocasiones algunos hombre muy ilustres, piadosos y con prestigio, quienes bien ellos mismos relajando el espíritu fingieron fábulas y costumbres de los hombres, o bien impregnando sus preceptos saludables con la suavidad del canto aconsejaron a la posteridad de manera buena y sabia; y porque nunca existió nación alguna tan cruel y salvaje que no haya mirado con admiración a los poetas, o haya ensalzado con placer sus cantos y los haya aprendido; y también porque si alguien quiere conocer todos los modos y entresijos del estilo nunca se le ofrece mayor abundancia de figuras o se encuentra mayor riqueza expresiva de artificios y formas más lúcidas de tratar los pensamientos que en la poesía y en el poema¹⁰⁵.

Como vemos, tanto para los antiguos como para los humanistas del XV, XVI y XVII la oratoria y la poesía están estrechamente ligadas y sus *exempla* atraviesan ambas disciplinas sin que hubiera la necesidad de aclararlo, no cabe la posibilidad de que estas artes estén completamente separadas, ya que ambas tienen una pilastra en común. Por esa razón en todos los tratados de retórica encontramos ejemplos sacados no solo de los discursos oratorios y poéticos, sino también de todas las demás disciplinas cuyo oficio es la palabra. Todo autor que se preciara de serlo debía conocer el funcionamiento de conceptos y artificios que se encontraban desarrollados en los tratados de retórica. Para la Poética la retórica juega un papel ancilar, ya que le suministra todo el utillaje elocutivo indispensable, le es útil en la medida que le ayude a producir textos verosímiles y bellos.

Y, volviendo a los *loci*, Cicerón, en relación a ellos, nos dice: “El conocimientos de los Tópicos aprovecha por tanto, no sólo a los oradores y filósofos, sino también a los jurisconsultos, para mostrar riqueza de argumentos”. Más adelante, cuando habla sobre un tópico (unido al lugar de la causa está el del efecto) continua: “Este lugar proporciona a los oradores y poetas, y a veces

¹⁰⁵ Lulio, Antonio: *Sobre el decoro de la poesía*, traducción de Antonio Sancho Royo, Madrid, Ediciones Clásicas, 1993, pp. 33.

a los filósofos y a todos los que quieran hablar con abundancia y ornato, gran copia de modos de decir”.

En suma, los *loci communes* atraviesan las diferentes disciplinas que tienen como herramienta la palabra y ayudan al orador, poeta, filósofo, entre otros, en la elaboración de sus obras. Fueron la dialéctica y la oratoria las primeras disciplinas que aluden a ellos, pero estos ya existían desde muchos siglos antes, el propio Homero ya hace uso de ellos en sus obras y, muy probablemente, él los recolectó de la poesía oral. Y, parafraseando a Cicerón, era *communis* no porque se usaba muchas veces, sino porque podía utilizarse para muchos asuntos.

Y para encerrar este ítem, reiteramos lo que hemos dicho antes, *locus communis*, para los grecolatinos y escritores de hasta el siglo XVII, nada tenía que ver con “tema trillado” que se repetía de un escritor a otro sin modificaciones. El lugar común, para Aristóteles, era un esquema vacío y/o una fórmula lógica, que tenía que ser sacado de la comunidad y que podía rellenarse con cualquier materia, ayudando, a quien lo usara, a argumentar o refutar una idea. Los latinos ampliaron este concepto y, para ellos, podía ser, también, un pensamiento general que ayudaba a ordenar y/o corroborar y/o objetar y/o adornar y/o ampliar un pensamiento concreto. Y, en ambos casos, era en el uso particular (*quaestio finita*) que se le daba al *locus communis* (*quaestio infinita*)¹⁰⁶, donde se percibía, a través de la variación elocutiva, el verdadero talento o la ineptia del dialéctico y/u orador y/o poeta. El propio padre Sforza, como lo hemos mencionado en 1.2, decía que un poeta u orador llegaba a la emulación cuando expresaba con otros modos o recursos del arte lo que el autor imitado había dicho, produciendo, en los lectores, un placer mayor o, por lo menos, parecido a su(s) modelo(s). Y la mayor novedad y el mayor deleite residían cuando, primero, se utilizaban los predicados universales que sus antecesores habían utilizado; es decir,

¹⁰⁶ La distinción entre *quaestio infinita* (asunto de contenido general, sin especificación de personas y circunstancia) y *quaestio finita* (es la que particulariza el asunto con circunstancias concretas: de personas, de lugar, etc.) la encontramos en Cicerón: *Sobre el Orador*, I, 31. También Gianbattista Vico nos dice que “es indeterminada (infinita) la cuestión en la que se plantea una pregunta universal, del tipo de “si debe concederse la paz a los enemigos que la piden”. En cambio, determinada (finita) la cuestión que restringe una cuestión indeterminada a circunstancias concretas, como “si debe concederse la paz a los pérfidos y a quienes quebrantan los tratados””(Instituciones de oratoria, 4).

los lugares comunes y, segundo, cuando dichos predicados universales se expresaban de manera particular.

Ma ne'concetti quant' è maggiore la novità tanto ne segue maggior la dilettazone in chi legge, e maggiore dimostrasi l'ingegno in chi scrive. Onde più lode sarà il non prender dagli altrui concetti se non alcuni predicati universalissimi.

E questi predicati universalissimi chi ben rimira, son quelli o quali con altro nome furon chiamati regole dell'arte o luoghi comuni. [Sforza Pallavicino: *Trattato dello stile e del dialogo*, XV].

En nuestro trabajo estudiaremos tres *loci*, oratorios y/o poéticos y/o filosóficos, que están relacionados con la *copia rerum et verborum*; es decir, aquellos que sirven para enriquecer el discurso con el pensamiento y la palabra, ya que ambos son el anverso y reverso de una misma moneda. Nuestra tarea es estudiar las afinidades y diferencias que existen entre un autor y otro, viendo cómo las configuraciones y funciones de los *loci* se adecuan a la materia tratada y, por consiguiente, a la verosimilitud y decoro específicos del género: la égloga. Recordemos que era en la *dispositio* y *elocutio* del discurso donde los poetas ponían en práctica los procedimientos técnicos que evidencian su ingenio y *arte*.

1.5. La composición

En el siglo que nos compete, así como también para los grecolatinos, el objetivo de toda práctica discursiva era persuadir (*persuadere*)¹⁰⁷; y, para ello, era necesario que lo dicho llegara al entendimiento (*docere*), moviera los afectos (*mouere*) y estimulara los sentidos (*delectare*). Todo aquel que se propusiera escribir debía tener en mente estos objetivos, y lo primero que tenía que hacer era encontrar, en los *loci*, los pensamientos (*res*) que mejor se adaptaban a la materia del género con el que se pretendía trabajar (*inventio*) y, una vez hallados, estos debían disponerse y exteriorizarse adecuadamente a través del lenguaje (*dispositio* y *elocutio*). Pues bien, en nuestra tesis, centraremos la atención, sobre todo, en la disposición y elocución, pues era aquí donde el *auctor* mostraba su destreza, ya que debía saber escoger el modo de expresión

¹⁰⁷ Cicerón: *Sobre el orador*, I, 31, 138.

correcto para transmitir los pensamientos que había elegido, debiendo tener en cuenta factores internos y externos al texto (ver *supra* 1,3). Hagamos, pues, de manera general, una pequeña introducción de estos recursos del lenguaje que el *auctor* utilizaba.

En nuestra introducción decíamos que el poeta al elaborar su discurso se alejaba de la construcción natural e introducía una serie de cambios que los tratadistas grecolatinos clasificaron dentro de las cuatro categorías modificativas (*adiectio*, *detractio*, *transmutatio*, *immutatio*) y a través de ellos construía una estructura embellecida (*constructio figurata*) y variaba la expresión. Pues bien, estos cambios se daban desde el nivel fónico hasta el nivel de la sentencia. La ampliación (*adiectio*) del lenguaje se efectuaba cuando el poeta se desviaba “para narrar, describir o disertar sobre otras cosas”¹⁰⁸, también cuando volvía, en pro de la claridad, sobre el mismo argumento o, simplemente, con fines puramente ornamentales (los epítetos pleonásticos, por ejemplo). La supresión (*detractio*) se realizaba, casi siempre, en pro de la brevedad y la novedad¹⁰⁹, y consistía en ahorrar en la sentencia elementos necesarios, como las conjunciones y/o conectores (asíndeton), verbos y nombres (zeugma) y sustracción de sílabas en una palabra (aféresis, síncopa, apócope), y también en eliminar palabras “por mor al pudor” (Quint. *Inst.* IX, III, 59). La transmutación (*transmutatio*) de palabras tenía como fin comunicar al lenguaje un ritmo armonioso (Quint. *Inst.* VIII, VI, 64) ya que, muchas veces, si se las disponía en su orden natural, el poema resultaba áspero, desaliñado y sin fuerza; el hipérbaton, la anástrofe, el quiasmo y el paréntesis¹¹⁰ son algunas de las figuras que ayudan a realizar dichas transposiciones. La suplección (*immutatio*) consiste en el trueque del significado de una palabra o de una expresión por otro significado (Quint. *Inst.* VIII, VI, 1) y se realiza mediante la sustitución de un elemento del conjunto por otro elemento extraño que lo sustituye, su fin es resaltar y/o intensificar el pensamiento o adornar la expresión. Se da en los sonidos (quedarlos por

¹⁰⁸ Juan Luis Vives: *El arte retórica*, I, 112.

¹⁰⁹ Quint. *Inst.* IX, 3, 58.

¹¹⁰ Siempre y cuando ayude a separar los elementos de una oración, caso contrario sería una figura en pro de la *adiectio*.

quedallo, por ejemplo), en la palabra (tropos de palabra: metáfora, metonimia) y en los pensamientos (tropos de pensamiento: alegoría, hipérbole, entre otras).

El escritor que supiera variar la expresión, a través de estos cambios, adornaría su discurso y se alejaría de la saciedad y el fastidio que uno sin adornos y monótono¹¹¹ podía causar; además, como ya lo hemos dicho, en el proceso de imitación estaba sobreentendido que dichas variaciones debían realizarse. Estas modificaciones podían darse en las palabras ya sea a través de su disposición y su eufonía; en la composición de los miembros, que podían ser breves, largos, lentos y rápidos; en el ritmo, etc¹¹². Todo esto era aprendido a través de dos maneras: leyendo e imitando a los mejores de la antigüedad (ver *supra* 1,2) y aprendiéndose los preceptos retóricos. Y la parte de la retórica donde se encontraban estos preceptos era la *elocutio*. Ésta se encargaba de exteriorizar los pensamientos por medio del lenguaje (o si queremos ser más puntillosos: por una forma lingüística); con todo, como ya lo hemos dicho en nuestra introducción, esta necesitaba de la gramática, ya que era la que se encargaba de la corrección idiomática, por ello ambas disciplinas estaban siempre emparentadas.

El fundamento del buen estilo – decía Aristóteles – era el uso correcto del griego [*Ret.* 1407^a], para los latinos, el latín (*latinitas*), y para los castellanos, como lo dijo Jiménez Patón, el castellano. La *elocutio*, como parte de la retórica, tenía como base la corrección idiomática (*recte dicere*); pero su objetivo principal era el *bene dicere* y es aquí donde entran las cuatro categorías modificativas. Si en el *recte dicere* se ordenaba la oración de manera natural y espontánea, en el *bene dicere* se la ordenaba artificialmente; por lo tanto, se la pensaba mucho y se la embellecía, ya que su intención era deleitar los oídos (*delectare*) y, a través de ello, mover los ánimos (*mouere*) y enseñar (*docere*). La colocación ya sea natural u artificial de las palabras en la oración estaba a cargo de la *compositio*, parte de la *elocutio* – y, por ende, también de la gramática – que se encargaba de la estructura sintáctica de la oración, así como también de su

¹¹¹ En todo su sentido, pero, sobre todo, en el etimológico: *μὴνός* (uno), *τοῦνος* (ton, sonido, ritmo): sin variedad en el ritmo de la sentencia.

¹¹² Para saber más sobre la variación: Cicerón: *Sobre el Orador*, III, 25; Bembo: *Prosas de la lengua vulgar*, II, XVIII.

construcción rítmica. Y aquí era donde se estudiaban los sonidos y su concatenación¹¹³, la colocación de las palabras dentro de la sentencia (en miembros, incisos y/o periodos). Algunos preceptistas, como Dionisio de Halicarnaso, le daban a esta parte de la *elocutio*/gramática mucho más importancia que a la elección de palabras en sí, ya que dependiendo de la disposición que a estas se les daba, podía hacer que los pensamientos parecieran unas veces feos, pobres y humildes y otras veces, sublimes, ricos y bellos¹¹⁴. Y sus funciones eran tres:

[...]: en primer lugar, saber qué se debe unir a qué para obtener una conjunción agradable y bella; en segundo lugar, conocer qué forma debe adoptar cada uno de los elementos que se van a unir mutuamente, para hacer que la composición luzca mejor; por último, si es necesario algún cambio de los elementos (me refiero a la supresión, adición y cambio de lugar), conocer cómo hay que llevarlo a cabo debidamente con la vista puesta en la función que van a desempeñar [Dionisio de Halicarnaso: *Sobre la composición literaria*, 6,1].

Entonces, además de tener en cuenta el tema, el estilo del género, las circunstancias, el oyente, etc., también se debía prestar atención a la estructura sintáctica en la que se expresaban los pensamientos. Y era la *compositio* la que se encargaba de distribuir las palabras en los *kôla* (miembros) y los *kómmata* (incisos) de manera natural (la *oratio soluta* y/o la *oratio perpetua*¹¹⁵), de forma periódica o una mezcla de ambas estructuras¹¹⁶. En la manera natural los miembros y/o incisos aparecen continuados y no mezclados; ya en los periodos, como decía Demetrio, se concatenan y se prestan ayuda mutua¹¹⁷, además de tener en cuenta el *numerus*; es decir, que se debía prestar atención a la acertada combinación de sílabas largas y breves, o viceversa, ya que de ello dependía su eufonía (en la poesía era el metro y la rima).

¹¹³ En la oratoria y poesía grecolatinas solo se tenía en cuenta el acento de las palabras, ya en la poesía en vulgar se debía tener presente también la rima: “El sonido es ese concierto y esa armonía que en la prosa se genera de la composición de las palabras, y en el verso además de la composición también de las rimas” (Bembo: *Prosas de la lengua vulgar*, II, X).

¹¹⁴ Dionisio de Halicarnaso: *Sobre la composición literaria*, 4, 13. Pietro Bembo, siguiendo al preceptista griego, también le otorga mucho más importancia a la disposición de las palabras que a la elección [*Prosas de la lengua vulgar*, II, VII].

¹¹⁵ La *oratio perpetua* (Aristóteles: *Retórica*, III,9) y/o la *oratio soluta* (Quint. *Inst.* IX, IV, 19).

¹¹⁶ Tanto para Dionisio de Halicarnaso como para Hermógenes el mejor orador era aquel que sabía combinar ambas construcciones en un mismo discurso, y, para ambos, el mejor era Demóstenes. De la misma manera piensa Demetrio, aunque no pone a Demóstenes como ejemplo.

¹¹⁷ Demetrio: *Sobre el estilo*, I, 12-13.

Céntremonos, ahora, un poquito más en esta última estructura. El periodo más corto constaba de dos miembros y el más largo de cuatro; pero, algunos preceptistas, consideraban periodos de tres miembros o más de cuatro e, incluso, había quienes tenían en cuenta los de uno. A estos últimos se los llamaba de periodos simples o unimembres, pero para ser considerados como tal debía tener dos propiedades: su longitud y su final redondeado, si faltaba uno de los dos, no había periodo¹¹⁸; y este final redondeado se podía obtener a través de diferentes maneras: las figuras de transmutación: el hipérbaton y la anástrofe, el quiasmo o entrecruzamiento de la estructura sintáctica, el paréntesis, que interrumpe el pensamiento ya sea para ampliarlo o para agregar una idea diferente, entre otras¹¹⁹. Ya el periodo compuesto, el miembro más largo debía ponerse al final, dándole, de esta manera, mayor majestuosidad. Los miembros de este periodo son dependientes sintácticamente (prótasis y apódosis); es decir, la prótasis es la primera mitad del periodo que por sí sola no tiene un sentido completo, para ello es necesario que exista la apódosis que es la que termina y perfecciona el pensamiento que se pretende transmitir. Y en el caso de que sea un miembro independiente, debe estar conectado con lo que lo rodea. En relación a la extensión de los miembros de un periodo, se recomendaba los de tamaño medio, ya que los largos hacían la composición pesada de seguir y los breves, árida¹²⁰; sin embargo, en las materias graves y extraordinarias venían bien los largos¹²¹ y, al contrario, en las materias menudas y sencillas, los miembros cortos¹²², así como también este tipo de miembros era oportuno para los pasajes enérgicos, las órdenes, las reprehensiones y las sentencias o máximas, ya para las súplicas y lamentaciones eran preferibles los largos¹²³.

¹¹⁸ *Idem*, 16-17. Para Demetrio el miembro era o un periodo simple o parte de un periodo compuesto (I, 34); es decir, unas veces encerraba un pensamiento completo, otras era una parte del mismo que formaba un todo (I, 2). Para Quintiliano (*Inst.* IX, 4, 122) el inciso forma parte de un miembro de pensamiento completo o también se hacen con palabras aisladas. Ya para el escritor de la *Retórica a Herenio* (19 26-27) llama miembro a un conjunto breve, completo, que no expresa un pensamiento entero y que es completado a su vez por otro miembro, el inciso cuando las palabras aparecen aisladas y separadas por pausas y el periodo es un grupo de palabras que expresa un pensamiento completo.

¹¹⁹ Lausberg, 924.

¹²⁰ Demetrio: *Sobre el estilo*, I, 4.

¹²¹ *Idem*, I, 5 y II, 44.

¹²² *Idem*, I, 6 y IV, 202, 204.

¹²³ *Idem*, I, 7 al 9.

Los periodos podían llevar varios miembros o incisos en cualquiera de sus partes constituyentes, pero se recomendaba que hubiera un equilibrio entre ambas, ya que poner, por ejemplo, tres miembros en la prótasis y acabar la apódosis con uno solo era de una tremenda monstruosidad (de forma inversa, no lo era tanto).

Ahora bien, dominar esta estructura circular era de total importancia ya que los oyentes eran atraídos por la musicalidad de las palabras y su orden dentro de la sentencia. Giambattista Vico, por ejemplo, diferenciaba al buen y mal orador, partiendo de la estructura sintáctica que utilizara. Para él, el mejor era el que sabía utilizar la forma cíclica:

Especialmente por este apartado se distingue el disertado del inexperto en el decir: pues el ignorante extiende cuando puede su confuso discurso, y lo que dice viene determinado por sus pulmones y su aliento y no por el arte. El disertado, en cambio, enlaza el pensamiento con las palabras en forma tal que lo abarca dentro de un limitado número de ellas. Por ello el discurso de aquél es infinito, incierto e indeciso, y, en cambio, el de éste discurre dentro de unos contornos bien definidos, puntualmente salpicado por sus pausas para la respiración y sus intervalos, y finaliza cerrando un periodo circular [Giambattista Vico: *Instituciones de oratoria*, 64].

En resumen, el periodo, que era la forma preferida de los poetas, aunque no se descartaba la natural, era determinado – como decía Vives – más por la armonía y la medida de los oídos que por la respiración del hablante¹²⁴. Con ello se hacía referencia a que la formación periódica no seguía la construcción sintáctica continuada, con sus pausas en los momentos y lugares pertinentes, sino que era aquella estructura donde el miembro (y/o inciso) antecedente (prótasis) suspendía el pensamiento y solo se lo redondeaba al término del miembro consecuente (apódosis), habiendo una correspondencia entre el principio y el final de la sentencia¹²⁵. Otra característica de esta formación es que a los miembros e incisos se los adornaba y pulía de acuerdo al pensamiento que quería expresarse con ayuda de alguna figura de contrucción, sobre todo, las de transposición que eran las que permitían otorgarle esa agradable sonoridad a los miembros y, en el caso de periodos simples o unimembres, al invertirse el orden, se les daba esa forma redondeada. Pero, también, y eso dependía de si se quería ser breve o copioso, se podía

¹²⁴ *El arte retórica*, I, 116.

¹²⁵ Término más usual en el siglo XVI para significar lo que hoy llamamos de “oración gramatical”.

usar las de supresión y/o adición y/o sustitución. Giambattista Vico, por ejemplo, decía que las fuentes para generar y dilatar el periodo eran las circunstancias adjuntas, superlativos, relativos, partículas copulativas o disyuntivas y subordinantes¹²⁶; otros recomendaban para su amplificación y ornamentación los epítetos, las perífrasis, las metáforas, la repetición con paréntesis, la congerie de palabras (sinónimas o antónimas), etc. Ya para hacerlos más rítmicos o para generar sorpresa se los podía construir con miembros opuestos y/o simétricos (antítesis, isocolon, etc.). En fin, todo ello mantenía atento y en suspenso al público, ya sea por la agradable sonoridad de sus miembros e incisos o porque se tenía que esperar hasta el final de la estructura para completar el pensamiento, todo lo contrario de la linealidad sintáctica de la *oratio perpetua* que, de forma lenta y gradual, iba adicionando ideas y acciones¹²⁷.

¹²⁶ Giambattista Vico: *Instituciones de oratoria*, 64.

¹²⁷ Las estructuras oracionales se podían unir a través de la yuxtaposición, propia de la *oratio saluta*; la coordinación, preferida de la *oratio perpetua* y la subordinación en la forma periódica. Otros escritores, como Demetrio, solo distinguían el estilo suelto en el que predomina la yuxtaposición y coordinación de ideas y el periódico en el que la unión de miembros e incisos están “diestramente dispuestos en relación con el pensamiento que ha de ser expresado” (Demetrio: *Sobre el estilo*, I, 9).

II. LA ÉGLOGA

2.1. Breve histórico del género

Se sabe que la égloga como género se inició aproximadamente en el siglo III A.C., en el periodo alejandrino. Y la mayoría de estudiosos acepta que fue Teócrito quien esbozó algunos de sus rasgos¹²⁸, aunque no tuviera una cabal conciencia de estar formando el embrión de un nuevo género. Otros consideran que la poesía bucólica era de origen popular y que con el transcurrir del tiempo llegó a convertirse en el género que conocemos actualmente. Y también hay quienes afirman que el poeta siciliano combinó elementos de la poesía popular y que unidos a la perfección de poemas cortos, que entonces se experimentaban, esbozó los primeros elementos del género. Manuel G. Teijeiro, por ejemplo, cree que Teócrito, así como todos los poetas de entonces, no solo reelaboraba y experimentaba versos y estrofas, sino que también renovaba la temática, buscándola en la cultura popular, pero cree difícil que el género haya surgido de ella¹²⁹. Para Teijeiro fue en esa caldera de experimentación, en Alejandría, que Teócrito le da forma a los primeros elementos del género.

Calímaco, gran poeta y teorizador de la misma época, propone romper con el pasado, y, con ello, se abandonarán los grandes temas de la poesía épica y dramática y se incentivará la experimentación temática y métrica, dando preferencia al poema corto, como el epilio, y reinventando otros, como el bucólico. Teócrito participará de esta concepción de la poesía incentivada por Calímaco y realizará su obra mezclando elementos de origen diferente, con una gran variedad temática y de corta extensión. En sus *Idilios* experimenta varios géneros, pero para el objetivo de nuestra tesis nos centraremos solo en los poemas que se encajan en el género bucólico. La mayoría de los estudiosos considera que los idilios I, III, IV, V, VI, VII, X y XI¹³⁰ son los que más se encuadran dentro del género pastoril, pero nosotros también incluiremos el

¹²⁸ Para un mejor estudio sobre los inicios del género ver “Teócrito y la Bucólica” de Máximo Briosó Sánchez en *Anuario de Estudios Filológicos*, VII, 1984.

¹²⁹ Teijeiro, Manuel G: “Notas sobre poesía bucólica”, *Cuadernos de Filología Clásica*, vol 4, 1972.

¹³⁰ Máximo Briosó Sánchez, en la introducción de *Bucólicos griegos*, considera solamente el I, III y IX. Madrid, Akal, 1986, pp. 13.

VIII y el IX ya que para los latinos sí eran poemas de Teócrito, aunque los estudios actuales duden de su autenticidad.

En estos diez idilios hay una serie de motivos y tópicos que continuarán reapareciendo en épocas posteriores, convirtiéndose, así, en elementos primarios específicos del género, que vale dejar claro desde ya, se encuadraba dentro del estilo sencillo. Teócrito, ya en su idilio I, establece la división, por jerarquía social, de los personajes: en primer lugar, están los vaqueros, le siguen los pastores o cuidadores de ovejas y, por último, vienen los cabreros. Éstos últimos, generalmente, son blanco de sarcasmos e ironías, como se ve en el idilio I, VI y VII. En todos los de tema bucólico Teócrito también mezcla elementos de diferentes géneros, como el mimo, el epilio, la comedia, entre otros. El canto amebeo es uno de los recursos más usados por el autor, introducido, a veces, por un narrador, que puede hacer de poeta-narrador al mismo tiempo y también de juez. La mayoría de las veces los personajes entran directo en la escena, uno de ellos lanza el desafío, deciden los objetos de la apuesta y llaman a un tercero para hacer de juez. Los temas de sus cantos son, generalmente, amorosos, sobre todo, amores no correspondidos y dicho sentimiento puede ser heterosexual como homosexual. En ambos se presentan los síntomas de amor con una dosis de morbo que llevan al personaje, sino al suicidio, sí a la locura. También encontramos temas relacionados con la amistad o con las faenas de los personajes: situación del ganado (idilio IV), festivales relacionados con la agricultura (idilio VII), consejos prácticos para realizar una buena siega (idilio X). La invocación a las Musas o a la naturaleza forman parte de las canciones de los pastores. Esta última es participante activa de sus cuitas amorosas: las vacas echan de menos a su pastor, los leones del bosque lloran, los chacales y los lobos aúllan y las ovejas parecen tener una sensibilidad musical muy aguda. Sin olvidarnos, claro, del animal mensajero, como se ve en el idilio VIII, donde el macho cabrío lleva un recado de amor. El *locus amoenus* se desarrolla escuetamente, pero también puede tener varios de los rasgos del tópico; es decir, el auditivo, el olfativo, el visual y el gustativo (idilio VI). Cuando desarrolla ampliamente

el tópico incluye desde chopos y olmos hasta árboles frutales, insectos: cigarras¹³¹ y abejas, ambas símbolos poéticos, y varios tipos de pájaros: alondras, jilgueros, tórtolas y ruiseñores. El árbol preferido de los pastores para sentarse a entonar sus canciones es el pino. Árbol muy adecuado al género, ya que son sus hojas las que componen la corona y las guirnaldas de Pan, dios de los bosques y de los pastores¹³². Hay alusiones mitológicas y, a veces, el autor trastoca los papeles de personajes ya configurados en la costumbre¹³³; esto hace con que casi todo sus idilios estén llenos de sarcasmos e ironías que nos llevan a otro tipo de interpretaciones. Este recurso nos presenta un Teócrito humorista que pretende mostrarnos su conocimiento de los géneros que utiliza y, a su vez, un alejamiento de los mismos, haciendo que su obra sea única dentro del periodo alejandrino. Tampoco está mal decir que los regalos eróticos, por excelencia, son las manzanas, en primer lugar, seguida de las rosas. Las escenas se desarrollan en un marco puramente rural y el estribillo ya forma parte de sus idilios.

¹³¹ Para los griegos las cigarras son cantoras eximias, don que les fue concedido por los dioses. En *Fedro* de Platón, Sócrates cuenta su nacimiento: “[...] Se cuenta que alguna vez las cigarras fueron hombres, que vivían antes de que nacieran las Musas y cuando las Musas nacieron y apareció el canto, algunos hombres de los que entonces quedaron conmovidos de tal modo por el placer que, puestos a cantar, se olvidaron de comer y de beber, y murieron sin darse cuenta. Después nació de ellos la raza de las cigarras, que obtuvo de las Musas de no necesitar, desde que nacen, ningún alimento, sino que, sin comer ni beber, se ponen inmediatamente a cantar hasta que mueren, y luego van al encuentro de las Musas, para comunicarles quién honra aquí a cada una de ellas”. Texto sacado de Platón: *Fedro*, traducción de Armando Poratti, Madrid, Akal, 2010, pp. 167.

¹³² Según la mitología, Pitis era una ninfa pretendida por Pan y Bóreas. Pitis escoge a Pan, y Bóreas, despedido, la estrelló contra una roca. Gea la convierte en Pino.

¹³³ En el idilio VI, Dametas y Dafnis, ambos muy jóvenes todavía: *el uno tenía el bozo dorado, el otro mediana la barba*, se encuentran en un lugar y empiezan el canto amebeo, al final ambos se intercambian regalos. El idilio es muy corto, pero encontramos algunos rasgos, el más importante es la participación de un narrador que abre y cierra el idilio e introduce el canto de ambos pastores. Ambos cantan los amores invertidos de Polifemo y Galatea. Dafnis canta primero el amor frustrado de Galatea, que intenta, en vano, cortejar a Polifemo. Y en el segundo canto es el mismo Polifemo que entona, en primera persona y en la voz de Dametas, su fingido desinterés hacia Galatea, pero ese fingimiento no es más que una táctica para tenerla a sus pies.

No cabe duda el tono irónico del idilio, Teócrito ha cambiado los papeles, aquí es la mujer la que persigue al varón y es éste el que recibe las manzanas: *“a tu hato hace blanco, Polifemo, de sus manzanas Galatea, y te llama de enamoradizo cabrero”*. También será él el que le cierra la puerta a la cortejadora. Polifemo está convencido que haciendo esto repetidas veces, ella le jurará hacerle un *“lecho muy lindo”* porque, según él:

Tampoco es tan mala como dicen mi traza, que no hace mucho en el mar me estuve mirando, y había bonanza, y mi barba era hermosa y mi única pupila en mi opinión hermosa parecía, y más blanco que el mármol de Paros reflejaba el brillo de mis dientes. [Idilio VI, 33-39].

O sea, que no solo se han trastocado los papeles, ya que comúnmente es el varón el que acecha a la amada, sino que el cíclope, tradicionalmente borde, feo y miope, es poeta, sutil y se ve hermoso no solo ante sí mismo, sino ante la amada *“pues en verdad el amor con frecuencia, Polifemo, lo que no es hermoso hermoso lo ve”*.

En el caso de sus seguidores, Mosco y Bion, no nos ha llegado toda su obra completa y la que ha permanecido hasta nuestros días, no tenemos seguridad de su autenticidad. De lo que sí estamos seguro es que, en la época de estos dos escritores, Teócrito ya era un modelo a seguir. Mosco y Bion sí tenían bien claro que estaban ante un género nuevo y con reglas establecida, lo contrario a Teócrito, que parece que no era tan conciente de ello.

En la *Endecha a la muerte de Bion*, atribuida a Mosco, y en la *Endecha por Adonis*, atribuida a Bion, y en algunos de sus fragmentos, encontramos algunas características del género ya establecidas, como la invocación a las fuerzas de la naturaleza, a las musas y a los dioses relacionados con el mundo campestre:

Lanzad tristes gemidos, valles y aguas de la tierra doria; ríos, llorad por el adorable Bion....
[*Endecha a la muerte de Bion*, 1-2].

El estribillo como separador de estrofas. Y también el estribillo parentético (*Endecha a la muerte de Bion*, 45), Mosco lo usa siguiendo el modelo de Teócrito en su Idilio I, 84. En *Endecha por Adonis* el estribillo sufre algunas modificaciones:

Iniciad, Musas de Sicilia, iniciad el duelo. [*Endecha a la muerte de Bion*]

Mi lamento es por Adonis: “Ha muerto el bello Adonis” / Mi lamento es por Adonis. Me responden con sus lamentos los Amores / “¡Ah por Citerea!”, responden con sus lamentos los Amores. “¡Ah por Citerea!”: ha muerto el bello Adonis. [*Endecha por Adonis*].

Los personajes son, generalmente, pastores, en la *Endecha a la muerte de Bion*, al poeta se lo llama de boyero y no podría ser diferente, ya que el tema es elegíaco y para realizar el elogio fúnebre se debe alabar a la persona recordada y Teócrito, como ya lo hemos dicho, coloca al boyero en la más alta escala de la jerarquía pastoril:

Ruiseñores, que sollozáis entre el tupido follaje,
llevad la nueva a las sicilianas corrientes de Aretusa
de que está muerte el boyero Bion, de que con él
también el canto ha muerto y pereció la canción.
[*Endecha a la muerte de Bion*, 10-14].

El amor es el tema principal, sobre todo, el amor elegíaco, con plantos, nostalgias y desgarradoras escenas de dolor. El escenario es campestre, con bosques y fuentes. El pino sigue siendo el árbol preferido para entonar las canciones y descansar, aunque el plátano, tan usado en los diálogos platónicos, tiene su espacio. A continuación, por ejemplo, el narrador idealiza la vida sosegada del campo, en contraste con la vida del mar, llena de trabajos y tormentas:

Mala vida vive el pescador cuya casa es su barca, el mar su medio de trabajo y los peces su presa inquieta. ¡Para mí en cambio un dulce sueño bajo un plátano de espesa fronda y poner mi amor en escuchar el son vecino de una fuente que, murmurando, da gozo al campesino y no lo turba!. [Mosco, Fragmento I, 9 y ss].

La naturaleza participa del sufrimiento de los personajes. Y lo mitológico se mezcla con lo bucólico, pero siempre en temas relacionados con el amor desdichado o la muerte de uno de los personajes. En toda la *Endecha por Adonis* se canta la muerte de éste, un jabalí le quita la vida a mando de Marte, quien no acepta que Afrodita lo desprecie. También en *Endecha a la muerte de Bion* encontramos lo mitológico haciendo parte del canto bucólico, como es el caso de la historia de Orfeo, en un intento de compararlo con el poeta elogiado:

Cisnes de Estridón, llorad afligidos en sus orillas y entonad con dolientes bocas un canto cual ya una vez en las vuestra voz hizo sonar. Y pregonad a las jóvenes Eágridas, pregonad a todas las Ninfas Bistonias: “Ha muerto el Orfeo de los dorios”. [*Endecha a la muerte de Bion*, 15-19].

Pasemos ahora a la época de César Augusto. Uno de los escritores de este periodo que más estudios ha merecido es, sin duda, Virgilio, ya en vida era considerado como un gran poeta por sus propios colegas y amigos. Pero vayamos al grano y centrémonos en sus *Bucólicas*, sabemos que estas fueron escritas en su juventud, cuando el poeta compartía el gusto de los *poetae novi*, cada una de sus églogas son el producto de esos ensayos que a los neotéricos tanto les gustaba experimentar. Y es por ello que hay una infinidad de estudios que se centran en la construcción de sus *Bucólicas*¹³⁴.

¹³⁴ Para un conocimiento general de las diferentes teorías sobre la construcción de las *Bucólicas* de Virgilio, ver *Construção e Arte das Bucólicas de Virgilio* de João Pedro Mendes, Coimbra, Almedina, 1997.

Los pastores de Virgilio son moderados, serenos, incluso en los momentos más desgraciados que la fortuna les ha mandado. Melibeo, en la égloga I, es un ejemplo de ese carácter templado, éste no siente envidia por la felicidad de Títiro, al contrario, se lo ve apacible, sin ninguna turbación exagerada ante la infelicidad de haber perdido sus tierras, pareciera que se regocijara en la alegría de Títiro; pero también éste se compadece de su compañero en desgracia y, sin titubear, le ofrece casa y comida al final de la jornada. En esta égloga se presenta una de las características de la vida bucólica que Virgilio quiere transmitir: la vida simple del campo te lleva a la paz y tranquilidad del ánimo, dando lugar a cantos y coloquios sobre la vida diaria y los amores rústicos de los pastores, que, envueltos en un *locus amoenus*, nos transmiten esa mirada contemplativa de quietud y placidez.

Vayamos, pues, a las similitudes y diferencias que encontramos entre el mantuano y sus antecesores en relación al tema que nos ocupa (no incluimos en este análisis la égloga IV de Virgilio porque el poeta la escribió elevando el estilo del género, aunque cuando veamos a Sannazaro la retomaremos). Antes de más nada, cuando Virgilio escribió sus *Bucólicas*, no había un estudio sobre el género. En otras palabras, el mantuano construyó su obra a partir de las obras de Teócrito y de sus seguidores, que, como todo indica, las tenía a la mano, por esa razón hay versos de sus antecesores que, con pequeñas variaciones, aparecen en su obra. Pero esas pequeñas asimilaciones no le quitan el indudable valor poético de su obra. También habría que resaltar que Virgilio reduce la variedad de temas que el siracusano había incluido en sus *Idilios*, quedándose solo con el pastoril y con ello cierra los límites temáticos de un género que continuará cultivándose durante más de diecisiete siglos. Ahora bien, entre las similitudes tenemos: **a.** los personajes, generalmente, son pastores de vacas, ovejas y cabras; es decir, siguen la misma escala jerárquica instaurada por Teócrito en su idilio I: vaqueros, pastores de ovejas y cabreros¹³⁵, **b.** se realiza la invocación a las Musas o a dioses del mundo pastoril (VIII, X, III, VII), **c.** utiliza las manzanas como regalo amoroso/erótico (VIII, II, III), **d.** y en los desafíos poéticos se utiliza el canto amebeo y se provoca al contrincante (III) y cuando dichos cantos no

¹³⁵ Con excepción de la bucólica VI, cuyo personaje principal es Sileno, una divinidad campestre del séquito de Baco.

son un desafío, los pastores intercambian regalos después de elogiarse mutuamente (V), **e.** Virgilio utiliza nombres griegos para sus personajes, algunos de ellos se llaman igual a los de Teócrito, **f.** y cuando los pastores están enamorado son arrebatados por un *furor amoris* que los lleva a la locura (VIII, X), **g.** los escenarios son de nombres reales, las montañas siracusanas o las campiñas mantuanas, aunque descritos de forma tan idealizada que nos parecen irreales, **h.** el mito forma parte de la composición bucólica, **i.** también usa la *ecfrasis* para describir objetos relacionados al mundo campestre (III), **j.** los *adynata* para expresar la condición de desespero en la que se encuentra el enamorado rechazado (VIII), **k.** y la personificación de la naturaleza, sobre todo, en concordancia con el estado anímico de los pastores (II, III, VI, VIII).

Ya entre las diferencias tenemos: **a.** los personajes de Virgilio son corteses, mucho más idealizados y educados que los de Teócrito, **b.** el mantuano incluye, esporádicamente, alusiones a personajes y hechos de su tiempo (III), **c.** el árbol predilecto de Virgilio es el haya, a veces sirve como árbol que cobija a los pastores para que entonen sus cantos (I), otras, el pastor escribe versos en su corteza (V), también sirve para fabricar copas que son apostadas por los pastores (III) o simplemente el pastor canta entre ellas su amor desafortunado (II); ya Teócrito no tiene un árbol predilecto, pero el pino aparece con bastante frecuencia, **d.** los cantos de los pastores, en las églogas de Virgilio, terminan con el ocaso (I, II, VI, IX, X), **e.** Virgilio utiliza el tópico de la *recusatio* para justificar su canto bucólico (VI), **f.** resume en su églogas la idea latina del *otium cum dignitate*, y, a través de sus pastores, simboliza al hombre que se aleja de las ciudades para dedicarse a las musas. Títiro se deleita con el frescor de la sombra de una copuda haya y, descansando, entona canciones campestres, dejando su ganado y la naturaleza que lo rodea extasiados con sus cantos (I), **g.** la falsa modestia es uno de los rasgos que llevan estampados los pastores de Virgilio, todo lo contrario de los del siracusano, que son un tanto soberbios y compiten por saber quién es el mejor. Lícidas, en la égloga IX, 46-50: *...que a mí también hiciéronme poeta / las musas: por mi canto en la alquería / vate me llaman, mas no soy tan cándido. / Con Vario o Cinna competir no puedo / soy entre ellos como ánade entre cisnes.*

Con este pequeño resumen de los tópicos y motivos bucólicos en la égloga grecolatina, pasemos al siglo que nos incumbe. Pero antes de entrar en España, tenemos, necesariamente, que pasar por Italia, con Sannazaro en particular¹³⁶. Su *Arcadia* es una obra de total relevancia porque dio abertura a que escritores posteriores experimenten otras fórmulas pastoriles a las ya configuradas. La forma alternada de prosa y el canto propiamente bucólico es el rasgo más original y evidente en su obra. *La Arcadia* inicia con un proemio donde, con una bellísima *recusatio*, justifica su preferencia por un género más humilde, dejando claro quiénes serían sus dos modelos preferidos: Virgilio y Teócrito: “*Onde io, se licito mi fusse, più mi terrei a gloria di porre la mia bocca a la umile fistula di Coridone, datagli per adietro da Dameta in caro duono, che a la sonora tibia di Pallade, per la quale il male insuperbito satiro provocò Apollo a li suoi danni*”¹³⁷. Luego vienen las 12 prosas, y hasta la séptima el narrador, que se identifica con un “io”, es un personaje que se mueve en el ambiente pastoril como cualquier otro pastor, adaptado perfectamente al escenario arcádico, es como si viviera ahí desde siempre. Y hasta esta prosa – la séptima – *La Arcadia* es una secuencia de escenas donde el narrador nos cuenta la rutina, casi ritualista, de algunos pastores, desde el amanecer hasta el ocaso. Pero a partir de ahí – con una sutil pista en la VI – deja de narrar historias de otros pastores y empieza a contar su propia vida. Es así que descubrimos que se llama Sincero y que es un caballero napolitano que, tras una desilusión amorosa, se refugia en la Arcadia, para olvidarse, sin conseguirlo, de su amada. Al final, después de un angustiante y premonitorio sueño, es guiado por una Ninfa que lo lleva, a través de unas grutas subterráneas, de vuelta a Nápoles. Y la novela se encierra con un adiós a la zampoña. Sincero abandona los bucólicos cantos, porque la musa que lo inspiraba ha muerto. Pero más que un adiós a la campestre zampoña, este epílogo es una poética descripción del género. Aquí deja claro la materia exclusiva de la bucólica: el tema amoroso, sea feliz o desdichado, correspondido o no. Con ello también se aleja de los grecolatinos que incluían otras materias en el género. A la zampoña – afirma – no le corresponde andar tocando en altos palacios

¹³⁶ Ya los principales comentaristas del siglo XVI, El Brocense y Herrera, tenían claro que la recepción de la bucólica clásica en España se dio a partir de Teócrito, pasando por Virgilio y, posteriormente, por los italianos, sobre todo, Sannazaro. Así llegó a Garcilaso y se extendió a toda España.

¹³⁷ Iacopo Sannazaro: *Arcadia*, a cura di Francesco Erspamer, Milano, 1990, pp. 55.

ni en soberbias plazas de las populosas ciudades, sino que debe contentarse con ser tocada por la boca de humildes pastores, enseñándoles a las selvas a repetir el nombre de sus señoras. Pero, aunque deja claro la materia poética y el estilo a ser usado, en la prosa IX el canto amebeo entre Elenco y Ofelia no corresponde al género bucólico, y Montano, quien hace de juez con una aguda sensibilidad retórica, no le da la victoria a ninguno porque ambos han cantado para los oídos de Apolo y no para los de Pan, dios de los pastores; es decir, han superado los límites de la poesía bucólica, cantado en un estilo más alto del que se debe. ¿Cómo explicar esta prosa? Al final de cuentas, aunque la materia y el estilo de esta prosa no correspondan al género y el propio personaje nos lo deja claro, el canto amebeo ya está hecho y forma parte de la *Arcadia*. ¿Cómo justifica Sannazaro semejante atropello? Pues, en la prosa X y también en el epílogo nos da la respuesta. Anteriormente, cuando hemos tratado de Virgilio, hemos dicho que en su bucólica IV elevó el estilo del género¹³⁸. Pues bien, Sannazaro desarrolla la prosa X en un escenario diferente a las otras prosas, la acción se desenvuelve en una antigua selva, venerada y consagrada a los dioses. En sus profundidades hay una gruta donde los pastores encuentran dos siringas, una más fina que la otra. Enareto – viejo sabio y docto – cuenta la historia de la más fina. Se trata de la historia del género, desde el momento en que Pan construye la siringa, pasando, luego, a manos de un pastor siracusano (Teócrito) y, después, a manos del mantuano Tí tiro (Virgilio), y, por último, a las del propio escritor, que considera que es el único en su siglo a cantar tan bajo estilo. Cuando habla de Virgilio, menciona los pastores de las nueve églogas que utilizan la siringa más antigua y fina. Pero de la égloga IV dice lo siguiente:

¹³⁸ Cuando hablamos de que eleva el estilo, nos referimos a la expresión (*lexis*) y no a los pensamientos, puesto que la edad de oro era parte de la temática del género. El propio autor en los tres primeros versos, que por cierto son los únicos que se encuadran temática y formalmente al género pastoril; les pide, de manera simple, a las musas de Sicilia (las mismas de Teócrito) que eleven su tono para que sus bosques sean dignos de un cónsul. Y a partir del verso 4 al 63 utiliza, muchas veces, palabras, metáforas, alusiones a personajes épicos, etc. que no pertenecen al estilo sencillo. Es a ello que hace referencia Sannazaro, en su prosa X, cuando habla de las dos siringas utilizadas por Virgilio.

*Ma avendo costui da la natura lo ingegno a più alte cose disposto, e non contentandosi di sì umile suono, vi cangiò quella canna che voi ora vi vedete più grossa e più che le altre nova, per poter meglio cantare le cose maggiori e fare degne degli altissimi consuli di Roma*¹³⁹.

Es decir, para el poeta napolitano, Virgilio, en su bucólica IV, elevó el estilo – usando una nueva siringa y más gruesa que la construida por Pan- para poder dedicársela al cónsul Asinio Polión y cantar sus gestas y el advento de una nueva edad de Oro. Y algo parecido hará Sannazaro en el epílogo, donde le aconseja a la zampoña cómo debe responderle a aquellos que le reprochen su bajeza de estilo y también a aquellos que, por conocer las reglas del género, se dan cuenta cuando se eleva el estilo (lo que él ha hecho en la prosa IX):

*Né ti curare se alcuno, usato forse di udire più exquisiti suoni, con ischifo gusto schernisse la tua bassezza o ti chiamasse rozza; ché veramente, se ben pensi, questa è la tua propria e principalissima lode, pur che da boschi e da luoghi a te convenienti non ti diparta. Ove ancora so che non mancheran di quegli che, con acuto giudicio esaminando le tue parole, dicano te in qualche luogo non bene aver servate le leggi de'pastori, né convenirsi ad alcuno passar più avanti che a lui si appartiene. A questi, confessando ingenuamente la tua colpa, voglio che rispondi niuno aratore trovarsi mai sì esperto nel far de'solchi che sempre prometter si possa senza deviare di menarli tutti dritti*¹⁴⁰.

En suma, Sannazaro, al igual que Virgilio, acepta que, de vez en cuando, se eleve el estilo del género, pero esto no puede convertirse en una constante. Veamos, pues, si los poetas y teorizadores españoles del siglo XVI coincidían con ellos.

En España del siglo XVI el género no hizo tanta fortuna como sí la tuvieron otros géneros; y los escritores que incursionaron en la bucólica, imitaron los rasgos de la égloga a través de las fuentes directas e indirectas de los modelos grecolatinos e italianos, Virgilio de forma directa; Teócrito, Bion y Mosco a través de la traducción al italiano de 1480, realizada por Martino Filetico y Helio Eobano Hesso.

El primer teorizador – y también poeta - en tratar sobre el tema en nuestra lengua es Herrera. En sus *Anotaciones a Garcilaso* expone una resumida historia del género, teniendo

¹³⁹ Iacopo Sannazaro: *Arcadia*, a cura di Francesco Erspamer, Milano, 1990, pp. 170.

¹⁴⁰ *Idem*, pp. 240. [El subrayado es nuestro].

como libros fuentes los de Donato y Minturno. Empieza su exposición con los orígenes del género, su definición, su confluencia con otros géneros, sus temas, personajes, escenario y estilo. También incluye los principales exponentes del género desde la época griega, pasando por la latina, la italiana y la española, deteniéndose en Garcilaso. Para Herrera los mejores son Teócrito, Virgilio, Sannazaro y el toledano; entre los italianos incluye a Petrarca y Boccaccio pero para él sus églogas no “son dinas de memoria”. En relación a los personajes nos dice que “tres son los géneros de pastores que tienen dinidad en las bucólicas: los bubulcos, los opiliones (dicho casi como oviliones), que son ovejeros, i últimos de todos los épolos, que son los cabrerizos”¹⁴¹; es decir, mantiene la misma jerarquía establecida por el propio Teócrito en su idilio I. Sobre la materia nos aclara que suele ser variada en relación a las cosas y obras de pastores, pero de preferencia la amatoria; sus amores deben ser “simples i sin daño, no funestos con rabia de celos, no manchados con adulterios; competencias de rivales pero sin muerte i sangre”. El estilo debe ser “simple, elegante”; los sentimientos expresados deben ser “afetuosos i suaves” y las palabras que sepan “al campo i a la rustiqueza de l’aldea, pero no sin gracia ni con profunda inorancia i vegez, porque se tiempla su rusticidad con las voces propias del estilo”. Esto último cobra una gran importancia para el sevillano, tanto es así que le critica a Garcilaso, en las anotaciones a su segunda égloga, la mezcla de estilos, frases muy vulgares, el elevar el estilo y la variación de versos¹⁴². Opinión que le acarreo la cólera de Jacopín, donde lo acusa de envidioso: “verdaderamente creo que excedió esta *Égloga* á las otras obras de Garcilaso, y assí no me espanto que á essa medida creciesse vuestra invidia para dezir mal della”¹⁴³. Pero Herrera, gran conocedor de los géneros de la época y muy poco dado a las mezcolanzas de todo tipo, no se amedrenta y reafirma que Garcilaso en su segunda égloga “corrompió la simplicidad bucólica y sus preceptos, y dio egeemplo con su autoridad á muchos que lo siguen en España para usar desta licenzia con demasiado atrevimiento”¹⁴⁴.

¹⁴¹ Herrera, Fernando de. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 690.

¹⁴² *Idem*, 537, pp. 800.

¹⁴³ Herrera, Fernando de: *Controversia sobre sus Anotaciones á las obras de Garcilaso de la Vega: Observaciones del Prete Jacopín*, XXIII, Sevilla, Bibliófilos Andaluces, 1870, pp. 35.

¹⁴⁴ *Idem*, *Respuesta de F. de Herrera*, XXIII, pp. 135.

No nos dice nada sobre el metro utilizado en las églogas romances, solo aclara que en la antigüedad se utilizaba el hexámetro, pero si leemos sus églogas percibimos que para Herrera lo que une al género es la materia y no el metro, ya que sus églogas están escritas en diferentes versos, aunque, claro, mantiene una homogeneidad en el mismo poema, parece ser que la polimetría en una misma égloga es, para el sevillano, un defecto, ya que es una de las cosas que le critica al toledano en su segunda égloga y lo vuelve a reafirmar en la respuesta al Prete Jacopín número XXIII.

Otro estudioso del siglo XVI que escribió sobre la bucólica es López Pinciano, incluyéndola entre las seis especies menores de la poética, y, entre ellas, en la “rústica poesía”, llamándola así porque imitan a “gente rústica”. Siguiendo el modelo virgiliano, nos dice que un libro de bucólicas no debe pasar de diez églogas. El estilo debe ser humilde, pero remarca que algunos estudiosos “ponen diferencia de estilo entre los bucólicos, o boyerizos, y ovejeros y cabreros y dan estilo mayor a los primeros, y mediano a los de en medio, y menor a los últimos; y que por ser los boyerizos pastores más nobles, dieron nombre de bucólicos a todos los poemas pastorales”¹⁴⁵. Para López Pinciano, al igual que para casi todos los teóricos de la época, la importancia de cada poema dependía de la jerarquía de los pastores, cuanto más valía el ganado que guardaban, más digna era su ocupación y, por lo tanto, el lenguaje y recursos poéticos de sus canciones podían ser más elevados y elegantes. También López Pinciano pone como cimientos del género la disputa amebéa y el pastor como sujeto principal, alejando cualquier otro personaje que no forme parte de este mundo, sean éstos “los viandantes, pescadores, hortelanos, segadores, leñadores y los demás”. O sea, en el siglo XVI, aunque se tuviera a Teócrito como el posible fundador del género y como uno de los grandes cultivadores del mismo, es Virgilio el que establece el marco, estilo y personajes del género y por esta razón no encontramos ni segadores u hortelanos en las églogas del siglo, personajes que sí aparecen en los idilios bucólicos de Teócrito.

¹⁴⁵ López Pinciano, Alonso: *Philosophía antigua poética*, XII, pp. 504.

En los primeros años del XVII – exactamente en 1604 – salen a la luz las *Tablas Poéticas* de Cascales y la diferencia con Pinciano – quien pone al género entre las seis especies menores de la poética - es que el autor de las *Tablas* coloca a la égloga (junto con la elegía y la sátira) como una de las épicas menores. La justificación que nos da es que en la égloga – al igual que la épica – no hay baile ni canto, partes – para él – esenciales de las otras especies de la poesía¹⁴⁶. Quitando este pequeño inconveniente, Cascales se extiende más que el Pinciano – quien solo le dedica un párrafo al género. En las *Tablas* la égloga es “imitación de una breve acción de personas rústicas en estilo humilde”¹⁴⁷, la materia poética no se centra solo en el tema amoroso, junto con sus quejas y contenciones, sino también incluyen alabanzas y, por esa razón, la égloga puede ser patética y afectuosa. No hay diferencia de lenguaje entre la jerarquía de pastores - y esta es otra discrepancia con el Pinciano. Para Cascales “el lenguaje, los ejemplos, las comparaciones, los símiles, los contrarios y las metáforas deben ser sacadas del uso y trato rusticano”, manteniendo siempre “el decoro y propiedad de las cosas, personas y tiempo”. El género puede tener su gallardía y “vestir el concepto de palabras escogidas, y olorosas flores de la fina Rhetórica: mas que todo ello sea genuina y natural imitación de las rústicas acciones”, o sea, coincide con Herrera cuando éste dice que el estilo debe ser “simple y elegante”¹⁴⁸. Otra contribución de Cascales al género es el metro en el que se debe escribir, que puede ser o en verso suelto o en tercetos, metro - a su parecer – mucho más apto para las églogas.

Pues bien, a excepción de algunas pequeñas divergencias en relación al lenguaje de los pastores y a la materia – recordemos que para Herrera puede ser variada, para Cascales puede incluir alabanzas - todos coinciden que su estilo debe ser humilde y de materia, preferentemente, amorosa. Pero ante de tratar sobre los elementos que componen del estilo humilde y que serán de

¹⁴⁶ Cascales tomó esta clasificación de Minturno, *Arte poética*, donde el tratadista italiano incluye a la bucólica (cuando se refiere a la égloga mixta) como una de las partes de la épica. Pero para el contexto español, donde las tres formas (mixta, dramática y narrativa) se desarrollaron indistintamente, la afirmación de Cascales queda desactualizada, incluso, porque en la misma España ya circulaba desde casi medio siglo antes *De Oratione Libri Septem* de Antonio Lulio, libro que tanto Herrera como el Brocense tuvieron presente a la hora de hacer sus anotaciones sobre la obra de Garcilaso.

¹⁴⁷ Cascales, Francisco: *Tablas Poéticas*, Madrid, Por Don Antonio de Sancha, 1779, pp. 149.

¹⁴⁸ Ya lo veremos en extenso, pero para que nos hagamos una idea, el estilo elegante era el estilo adornado y armonioso. En otras palabras, aquel en donde se había hecho uso de las cuatro categorías modificativas.

suma importancia en el análisis de los tópicos, veamos, primero, cómo nuestros poetas trataron la materia de sus églogas; es decir, la amorosa.

2.2. El amor neoplatónico en las églogas del siglo XVI español

Antes de hablar de amor en el siglo XVI español, necesariamente tenemos que remitirnos a los neoplatónicos. Pues bien, el 7 de noviembre de 1468 – según nos hace creer el narrador de *De Amore* de Marsilio Ficino – se reúnen nueve amigos en la Villa di Careggi para comentar el diálogo *El banquete* de Platón. Después de la cena, se lee dicho diálogo y –siguiendo de forma parecida el modelo platónico– se invita a los asistentes a comentar cada uno de los discursos que los siete huéspedes de Agatón habían hecho sobre el amor. Si bien la base de la exégesis de cada uno de los comentarios es platónica (incluyendo también a los platónicos de los primeros siglos de nuestra era), la influencia cristiana es patente en todos ellos, sobre todo la de Santo Tomás y San Agustín. *De amore* trata de los mismos temas que están en *El banquete*: amor, amistad y belleza, pero Ficino acude muchas veces a explicaciones médicas, astrológicas o de ideas sacadas de los padres de la iglesia para darle un enfoque particular y moderno al diálogo platónico. Es evidente la intensión de Ficino de fusionar ambos pensamientos, formulando así una nueva cosmovisión que resolverá algunas de las preocupaciones que estaban latentes en su época, y tal vez sea esa capacidad suya de captar ese desasosiego que hizo que su obra tuviera una profunda y duradera influencia sobre el pensamiento de los siglos venideros. Tras *De amore* vino una larga serie de diálogos y tratados sobre el mismo tema, impregnando casi todas las artes con sus conceptos: pintura, escultura, poesía y música trataron de amor y belleza hasta el hastío a finales del siglo XVII. En Italia también Pico della Mirandola y Bembo escribieron sobre el amor y en la península ibérica León Hebreo también lo hizo y con bastante originalidad, pero su influencia fue hacia finales del siglo XVI. Sin embargo, el neoplatonismo en España de principios de siglo entrará a través del Bembo castiglionesco que encontramos en *El cortesano*. Este libro, como sabemos, gozó de una enorme influencia no solo en España sino también en todo Europa, sus sucesivas reimpresiones lo demuestran. Y en España tuvo una rápida y magnífica traducción hecha por el poeta catalán Juan Boscán, a quien le llegó por medio de

Garcilaso de la Vega. Este, terminada la traducción, afirmó que Boscán fue “muy fiel traductor, porque no se ató al rigor de la letra, como hacen algunos, sino a la verdad de las sentencias y por diferente caminos puso en esta lengua toda la fuerza y ornamento de la otra, y así lo dexó todo tan en su punto como lo halló”¹⁴⁹. Es de esta traducción, publicada en 1534, de donde la mayoría de nuestros poetas tomaron los frutos del neoplatonismo. Castiglione, en el libro IV, resume en boca de Pietro Bembo no solo las ideas encontradas en *Gli Asolani*, sino también las halladas en Ficino, Plotino y Platón. La diferencia del diálogo castiglionesco y los de sus antecesores está en la forma amena y divertida con la que se desenvuelven sus personajes. En el libro de Ficino y en el del propio Bembo la formalidad impera en los contertulios y las intervenciones son bastante articuladas, esencialmente se basan, después de ser introducidas por un narrador, en la disertación del tema tratado. Ya en Castiglione los personajes se mueven solos, se ríen, digresan, hacen bromas y, claro, no hay que olvidar la intervención activa de la mujer dentro del diálogo.

Pero volvamos al tema amoroso. Decíamos que fue el personaje Pietro Bembo el que se encargó de resumir las ideas neoplatónicas sobre el amor. Con todo, no hablará del amor como divinidad – tal como lo encontramos en sus antecesores – sino como sentimiento, que va desde la locura amorosa de los jóvenes hasta el amor divino de los místicos. El amor es para este personaje – como para todos los platónicos y neoplatónicos – “un deseo de gozar lo que es hermoso”¹⁵⁰. Se realiza una especie de ascenso ontológico y descubrimiento de la belleza a través de los cuatro niveles de amor o camino de perfección¹⁵¹. La belleza física se convierte en un mero paso para alcanzar la belleza divina, superior. El primer amor entra por los sentidos y son los jóvenes los que están más propensos a él, se convierte en una pasión amorosa desenfadada y es el puro deseo de gozar la belleza física de la amada, una vez alcanzado su objetivo, se hastían. El segundo amor acaece a los de “edad más madura” y es guiado por la razón, este amor también desea poseer y gozar a la amada, pero de ese goce “nace un bien

¹⁴⁹ Carta de dedicatoria a la traducción de Juan Boscán de *El Cortesano* de Castiglione. Madrid, Cátedra, 2003, 75.

¹⁵⁰ Castiglione, Baldassare: *El cortesano*, traducción de Juan Boscán, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 508.

¹⁵¹ Platón en *El Banquete* 208d-212a describe esta correspondencia entre amor y belleza, pero para el filósofo solo hay tres tipos de amor y no cuatro como lo divide el Bembo castiglionesco.

continuo” ya que, al ser guiado por la razón, corrige la malicia de los sentidos. En el siguiente escalón – tercer amor- se contempla ya no la hermosura de un solo cuerpo sino la hermosura universal, el enamorado se encandilará con una luz mayor, pero como la imaginación, que es potencia corporal, todavía se rige por los sentidos, no llega alcanzar el más alto nivel de amor. Los que se encuentran en este nivel “son como las avecillas nuevas no cubiertas aún bien de todas sus plumas, que, aunque empiecen a sacudir las alas y a volar un poco, no osan apartarse mucho del nido, ni echarse al viento y al cielo abierto”¹⁵². Los que extienden sus alas y se lanzan al vuelo son los que han llegado al cuarto y último nivel de amor. La hermosura que aprecia este amor no se ve con los sentidos sino que se aprecia con “los ojos del alma” y se conoce solo con el entendimiento y la contemplación de su propio ser. Una vez que la imagen de la hermosura angélica se manifiesta ante el enamorado, toda belleza terrenal es olvidada. El alma ya no tendrá más la necesidad de las cosas terrenas, ya que, sin velo, verá “el ancho piélago de la pura hermosura divina y en sí le recibe y, recibéndole, goza aquella suprema bienaventuranza que a nuestros sentidos es incomprehensible”¹⁵³.

Para los neoplatónicos el amor y la belleza siempre andan juntos. La hermosura nace de Dios y la bondad viene con ella. La belleza física de la dama es la apariencia externa de un alma bondadosa. Y no es que no haya cuerpos hermosos con almas viles, pero son muy raros. De hecho, el señor Morelo – uno de los personajes del diálogo – dice que la hermosura hace a las mujeres soberbias y crueles, pero Pietro Bembo lo justifica diciendo que no es la hermosura que las hace crueles, sino la mala crianza que les dieron, las porfías de los enamorados y todo tipo de necesidades que muchas de ellas padecen. En suma “los feos comúnmente son malos y los hermosos son buenos [...], la hermosura es la cara del bien [...] y la fealdad, la cara del mal”¹⁵⁴.

Veremos, cuando tratemos el tópico de la *descriptio feminae*, lo que significaba ser hermosa en el siglo XVI, pero - ya para hacernos una idea – si tuviéramos en cuenta solo esas

¹⁵² Castiglione, Baldassare: *El cortesano*, pp. 528.

¹⁵³ *Idem*, pp. 530.

¹⁵⁴ *Idem*, pp. 516.

descripciones y lo que Pietro Bembo dice en el libro cuarto de *El cortesano*, concluiríamos que las mujeres de a pie eran no solo feas sino malas, porque la descripción de nuestros poetas es siempre una sublimación. No obstante, si comparamos lo que afirma el Bembo castiglionesco con lo que dice Alcibiades en *El banquete* de Platón, notamos que hay un cambio de percepción de la belleza. Como sabemos, Alcibiades es el que se encarga en hacer el elogio a Sócrates al final del diálogo de Platón, y lo hace a través de imágenes, para él, el filósofo es como las estatuillas de silenos que existen en los talleres de escultura; los artesanos los fabrican con sus siringas en la mano y, cuando se abren en dos mitades, aparecen en su interior las estatuas de dioses. Pues bien, Sileno – en la mitología griega – a veces aparece como padre de los sátiros, otras, como un sátiro más. Cualquiera de las dos opciones hacen de este ser un personaje físicamente feo¹⁵⁵. Sócrates, al ser comparado con él, es también feo, pero poco vale, porque lo realmente importante es lo que hay dentro de la estatuilla; es decir, el dios que lleva dentro. La belleza que importa para Alcibiades y, por ende, para Platón no es la física sino la del alma. Como vemos, es muy diferente a lo que afirma Bembo en *El cortesano*.

Ahora bien, el escenario pastoril y, sobre todo, la forma dramática del género proporcionaban el marco ideal para tratar el problema del amor que tanto obsesionaba a los neoplatónicos. Y, en las églogas de nuestros autores, son tres los niveles de amor que se desarrollan: el amor en su nivel más bajo, el “amor puro” y/o *post mortem* y el amor de amigos.

En el amor del más bajo nivel los pastores son arrebatados por una pasión amorosa que les ocasiona los más dulces y sabrosos momentos de alegría, pero también les acarrea las iras más funestas o melancolías más profundas; llevándolos, muchas veces, a pensar en el suicidio. Salicio en la égloga I de Garcilaso empieza su canto expresando esos sinsabores y congojas que le ha ocasionado el abandono de Galatea (v. 57-70). Y con una serie de interrogaciones le reclama el haber violado el pacto de amor que, se suponía, debería ser eterno, e interpela a Dios el castigo

¹⁵⁵ Luciano lo representa como uno de los dos lugartenientes de Dionisio: “era pequeño, viejo, rechoncho, ventrudo, chato, de orejas erquidas, algo tembloroso, que se apoyaba en un bastón, y montaba frecuentemente en un asno”. [Luciano de Samósata: *Obras I: Preludio: Dionisio*, traducción de Andrés Espinosa Alarcón, adrid, Gredos, 1981, pp. 91.

para quien quiebra una palabra dada (v. 85-98), pero sabemos que no será escuchado porque al enamorado es el único que obtiene perdón de los dioses si infringe los votos, puesto que el juramento de amor no es válido¹⁵⁶.

En su segunda égloga es Albanio quien expresa este nivel de amor. El pastor llora y recuerda el día en el que le declaró el amor a Camila, la doncella que ha amado desde la más tierna edad. Pero a diferencia de Salicio que se consume en celos, Albanio busca sanarse de la enfermedad que padece y, por ello, Garcilaso desarrolla en toda la égloga el tópico: *remedia amoris*, utilizándolo como base de sus argumentos. El primer antídoto en el que piensa el pastor es marcharse, pero luego desiste, ya que una enfermedad tan letal no se cura de esa manera (v. 25-30). Cansado de padecer, busca en el sueño un segundo remedio (v. 34-37), encuentra algo de consuelo mientras sueña con la amada, pero, al despertar, se da cuenta de que se trata de un falso sueño y se aflige aún más: “*¡Oh cuitado de mí! Tú vas volando / con prestas alas por la ebúrnea puerta, / yo quedome tendido aquí llorando*” (v. 116-118). Garcilaso saca estos versos de la poesía épica. Según Homero en *La Odisea* XIX, vv. 560 -569 y Virgilio en *La Eneida* VI, vv. 1294-1302 hay dos puertas en el país del Sueño, una es de cuerno que abre paso a los sueños verdaderos y, la otra, la ebúrnea, es por donde pasan los falsos, aquellos que nunca se realizan. Se podría decir que el toledano, al parafrasear a los poetas épicos, eleva el estilo del género, puesto que está utilizando un epíteto demasiado altisonante (*ebúrnea*) para estar en boca de un pastor; pero, como decía Bembo en sus *Prosas*, a veces cuando se busca la gravedad y se incluye una palabra baja y sutil, o viceversa, se evita la saciedad y se hace el verso agradable, despertando, así, el ánimo de quien lee¹⁵⁷. El tercer remedio consiste en contar el mal que se sufre y, aunque Albanio duda en este remedio ya que el mal le “ha penetrado hasta el hueso”, Salicio - su interlocutor - cree que puede sanarse, ya “que el mal comunicado se mejora”. Y parece que este mal va menguando con tal remedio, pero, para desgracia de Albanio, aparece

¹⁵⁶ Platón: *El Banquete* 183b, traducción de C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Iñigo, Madrid, Gredos, 1998, pp. 209-210.

¹⁵⁷ “Porque en la elección de las palabras, entre las exquisitamente buscadas, ver una tomada del pueblo, y entre las populares otra encontrar casi del linaje de los reyes...” [*Prosas de la lengua vulgar*, II, XVIII].

Camila y el pastor es arrebatado nuevamente con tal locura que intenta forzarla. Con engaños Camila consigue zafarse y Albanio intenta suicidarse; empeño que Salicio impide y con ayuda de Nemoroso, un pastor que por allí pasaba, lo amarran. Y será en boca de este pastor que viene la cura de amor. Nemoroso también padecía la misma enfermedad que Albanio, pero en la ribera del Tormes encontró a un viejo llamado Severo a quien *“Febo no le escondió nada, / antes de piedras, hierbas y animales / diz que le fue noticia entera dada”*. Este sabio anciano tiene el poder de sanar todo tipo de enfermedades, incluso la de amor. Nemoroso, encantado con el *“verso numeroso en alabanza de la libre vida”* que el anciano sabio cantaba con una *“voz clara y espedida”*, quedó curado. Usar la poesía como el remedio más eficaz para sanar de amor es un recurso que aparece desde los inicios del género. En el idilio XI de Teócrito, el narrador le cuenta al médico Nicias las cuitas de amor de Polifemo e introduce el poema afirmando que, en su opinión, no hay remedio más efectivo para curarse de amores que la poesía. Ni las pomadas ni los polvos consiguen que el amante olvide al ser amado, eso solo lo consigue el poder encantador de unos versos, el problema está en que no es fácil de hallar tal remedio. Pero parece que su paisano, Polifemo, consiguió transformar su sufrimiento en poesía y, de esta manera, superar el rechazo que sufría por parte de Galatea. Del mismo modo Nemoroso, al oír los versos de Severo, le *“volvió el alma a su naturaleza y soltó el corazón aherrojado”* (v. 1124- 1125).

Ya en la tercera égloga, la historia principal trata del amor puro, pero al final intervienen dos pastores – Tirreno y Alcino –, cuyo canto expresa el amor en el más bajo nivel, pero que nada tiene que ver con el argumento de la égloga en sí. En dicha intervención, la estructura utilizada es parecida a un canto amebeo; no obstante, falta el elemento competitivo entre los pastores y la figura del árbitro.

En la égloga de don Diego Hurtado de Mendoza, Damón, que es quien expresa el primer nivel de amor, no parece estar tan aturdido con el alejamiento de Marfira. Aunque se queja y aparenta sentir celos por el nuevo amante, no hay muestras desesperadas de pesar. La experiencia que absorbe completamente al enamorado poniéndolo fuera del mundo no aparece en toda la égloga, al contrario, Damón es bastante tibio y, resignado, acepta el abandono (vv. 222-227). Es

un amor más sereno y, si bien lamenta haber entregado su amor a quien no lo merecía, en su canto acepta estoicamente su condición de esclavo y, en consecuencia, los pesares que le son impuestos (vv. 144-156).

Montemayor divide sus églogas en dos niveles de amor. Las dos primeras muestran un amor idealizado que los propios pastores llaman “amor puro”; y las dos últimas representan el amor como locura. Veamos, primero, estas últimas.

El portugués describe con bastante minuciosidad los síntomas de amor. Sus pastores sufren la ausencia, el abandono y/o el desdén del ser amado. En la égloga tercera Diana, Danteo, Marfira y Floriano lloran amargamente sus desafortunados amores. Diana, que ha sido traspasada “con flecha rigurosa”, llora el repentino desaparecimiento de Sireno que, después de amarla, se ha esfumado: *“Después que amor le dio de mi victoria, / no sé dónde se fue ni adónde quedo, / ni cómo el tiempo así robó mi gloria”*. Su Sireno representa el primer nivel de amor, el deleitable, el que una vez que consigue lo que quiere se aborrece, por eso ella llora su tardanza y teme que no regrese. Ya Danteo se queja del desaire de Silvia que, habiéndolo amado, ahora lo desdén porque, aunque no está muy seguro, *“su alma se encendió de ageno fuego”*. Marfira echa de menos a Lusitano, y a Floriano su pastora Felisa se le ha casado con un pastor de más bajo rango mientras él realizaba un viaje a su tierra; los suyos la han obligado, pero él, depechado, lo duda: *“Si dizes que soy loco, / que tus padres y deudos te forçavan, / los deudos podían poco / si amores te estorvavan; / mas ya creo que en ti se me acabavan”*.

En la égloga cuarta tenemos a Silvio y a Pireno, ambos andan por los montes suspirando, llorando y desvariando por sus amadas. La égloga, después de una introducción por parte del narrador, empieza con el encuentro de ambos pastores que se cuentan sus cuitas amorosas. Este poema está mejor estructurado que el anterior, al ser solo dos los personajes, el lector no se pierde en tantos versos y amores. Montemayor ha representado en los pastores de estas dos églogas un amor muy sensualizado, por eso desean y sufren la ausencia o desprecio del otro y cuando recuerdan su presencia la veneran en sus versos; su conducta entra en colisión con las

normas tradicionales de la sociedad, se alejan de las multitudes y son el hazme reír de las personas: “*e assí ando entre las gentes vagabundo, / dando que murmurar y reyr al mundo*” (v. 302-302). En este nivel el amor es esencialmente destructivo y niega todo comportamiento social convencional, el enamorado está fuera de sí y el deseo ha ocupado el lugar de la razón. Y como es un amor que se basa en los sentidos, que ha entrado por la vista y no ha trascendido a un nivel más alto¹⁵⁸, los pastores se hunden en su tristeza, el dolor y la impotencia les provoca llantos continuos, no duermen, se sienten secos y débiles y aceptan su condición de esclavos (vv. 83-95).

En las églogas de *La bucólica del Tajo* de Francisco de la Torre, los pastores - algunos de ellos enamorados de ninfas, lo que hace que no sean correspondidos - también expresan el primer nivel de amor. Palemón, en su primera égloga, se olvida de los quehaceres, no presta atención al ganado, se queja de su desventura producida por un “*pecho helado y frío*” (v. 81-88), prefiere la soledad, rechazando la compañía de los amigos y manifestando su deseo de morir como único remedio para acabar con su desdicha (v. 209-216).

Pero un amor mucho más conturbado que el de Palemón es el que padece Tirsi, el pastor de la égloga II, que enamorado de la ninfa Filis, se lamenta, ya no a la luz del día, sino en “la noche tenebrosa”. El autor, a través de la oscuridad del escenario, va preparando el final trágico de la égloga (v. 40-52). Tirsi, al no ser oído por su ninfa (“*Tú solo a mi lamento ensordecida*”), realiza lo que en Palemón fue solo intento: el suicidio (v. 183-195). El intento del suicidio por amor ya había sido retratado en el género, Teócrito, Virgilio, Sannazaro y Garcilaso lo incluyeron en sus poemas, pero Francisco de la Torre lleva a su pastor a la muerte y al describirla con motivos órficos, intensifica aún más el hecho luctuoso. Pero, cuando parece que ya nada puede ser más trágico, aparece un personaje secundario, la hermosa ninfa Dórida, quien, al despuntar la aurora, encuentra el cuerpo de Tirsi. A través del narrador sabemos que amaba al pastor y, tras llantos y lamentos, descritos en estilo directo, se deja morir (v. 248-260).

¹⁵⁸ Ficino: *De amore*, capítulo X, traducción de Rocio de la Villa Ardura, tecnos 2001.

La égloga IV, llamada *Tirsi*, aparece, en un primer momento, el mismo personaje de la égloga II, llorando por el desdén de *Filis*. El tópico de amor que más se resalta es el *remedia amoris*. Tres personajes que comparten la desventura amorosa se encuentran y, en torno a una fuente, se sientan y comparten sus desdichas. El remedio viene a través de la música y la amistad: “*con que los pastores lastimados / aliviaron cantando sus cuidados*” (v. 283-284).

Fernando de Herrera también expone, de manera resumida, la concepción neoplatónica del amor. En sus *Anotaciones a Garcilaso* (As. 227) proclama a Petrarca “maestro de todos los amores i sentimientos amorosos”. Y al comentar el soneto VII de Garcilaso, desarrolla, con una basta erudición, este tema. Para él el amor es “desseo de gozar la hermosura; i, siendo desseo, es afeto” [As, 104]. Y, al igual que Platón, Ficino y León Hebreo¹⁵⁹, realiza una división tripartita:

I assí ai (según los platónicos) tres especies de Amor: el contemplativo, que es el divino, porque subimos de la vista de la belleza corporal a la consideración de la espiritual y divina; el activo, que es el humano, es el deleite de ver i conversar; el tercero, que es pasión de corrompido desseo i deleitosa lascivia, es el ferino i bestial, porque, como ellos dizen, conviene más a fiera que a ombre. Éste deciendo de la vista al desseo de tocar. El primero d’estos es altíssimo; el segundo, medio entre los dos; el postrero, terreno i baxo, que no se levanta de viles consideraciones i torpezas. I aunque todo amor nace de la vista, el contemplativo sube d’ella a la mente. El activo i moral, como simple i corpóreo, para en la vista i no pasa más adelante; el deleitable deciendo d’ella al tocamiento. [As, 103-104].

Herrera ha dedicado muchos de sus poemas a doña Leonor, Condesa de Galves, quien era su protectora y amiga, por ello muchos han creído que sus versos amorosos hablan de un amor sublime, poesía apasionada sí, pero del más puro y elevado sentimiento. No obstante, hay que recordar que, en esas épocas, se cultivaba la poesía amorosa petrarquista y la base de ese “misticismo herreriano” está en Petrarca. La obra poética era concebida como un artificio que contaba una experiencia amorosa, si era verdadera o no poco importaba¹⁶⁰. Por lo tanto, no todos sus versos amorosos deben ser leídos desde el prisma amistoso que lo unía a doña Leonor.

¹⁵⁹ Platón: *El Banquete*, 208d; León Hebreo en el libro primero de sus *Diálogos de Amor*, divide al amor en honesto, útil y deleitable. Pero sin duda, la influencia directa del sevillano fue Ficino: *Sobre el Amor*, 142.

¹⁶⁰ También se debe incluir la poesía hecha con fines solo divinos o místicos, como el caso de nuestros místicos San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Ávila, a quienes no trataremos porque no expresaron sus amores en el género que estudiamos.

Además, de los poetas que estamos tratando, Herrera es el que más planifica su obra, es conciente de las particularidades y reglas de cada género. En el caso de la égloga, como lo hemos visto antes, él deja claro que el tema principal del que se ocupa es el amoroso, por lo tanto, si el poeta decidía experimentar este género tenía que hablar de amores, esté él enamorado o no. A Herrera se lo acusó de que nunca amó de verdad, es más, ya entonces, sus detractores veían en sus versos y, sobre todo, en sus *Anotaciones* a Garcilaso, poco sentimiento. Ante un comentario de Herrera al verso 185 ss. de la égloga II de Garcilaso¹⁶¹, Jacopín lo ataca diciéndole: “No es mucho que ignoréis todo esto, pues no aveis estado enamorado; que si esta dolenzia os ubiera tocado, no es possible sino que ubiera limado esse grossero yngenio, que es el efecto del amor”¹⁶². Lo mismo hace Tamayo de Vargas: “no juzgará que se pone con liviana ocasión, ni que Albanio es largo con su amigo, quien supiere qué es amor: antes dirá que no sobra palabra en ella, porque para encarecer la familiaridad y llaneza del trato de Camila era necesario todo lo que dijo”¹⁶³. Sabemos de la animadversión del burgalés y del toledano hacia el sevillano, quien se había atrevido ver errores en los versos del “Príncipe de los poetas castellanos”, pero no cabe duda que muchas de las *Observaciones* de Jacopín y los *Comentarios* de Tamayo llevan una enorme dosis de veneno viperino. Lo único que está haciendo Herrera es poner en evidencia una de las faltas de Garcilaso, ya que Albanio está narrando y una de las virtudes de la narración es la *breuitas*, a parte que cualquiera en el estado emocional en el que se encuentra el personaje suele ser parco y no parlanchín.

Pero, en fin, vayamos a sus églogas. De las cinco que escribió, tres de ellas, “Leucotea”, “Salicio” y “Amarilis” sí deben leerse desde esa perspectiva de amor honesto; pero, aunque a Herrera el amor erótico nunca lo sedujo¹⁶⁴, en las otras dos hay una pasión que enciende mucho

¹⁶¹ “paréceme que para enojarse tanto Albanio i irse después, cuenta muchas particularidades que podrían parecer demasiadas a los que son amigos de la brevedad i moderación”.

¹⁶² Herrera, Fernando de: *Controversia sobre sus Anotaciones á las obras de Garcilaso de la Vega: Observaciones del Prete Jacopín*, XXV, Sevilla, Bibliófilos Andaluces, 1870, pp. 130-131.

¹⁶³ *Garcilaso de la Vega y sus Comentaristas*: “Comentarios de Tomás Tamayo de Vargas (1622)”, Madrid, Gredos, 1972, pp. 634.

¹⁶⁴ A la *Observación* número XXXVI de Jacopín, Herrera se defiende diciendo que los amores de Ovidio no “son gozos espirituales y de amor platónico”, para él son “puterías” y el autor latino no es, ni siquiera en sus epístolas, “el

más que una respetuosa amistad y son églogas elaboradas siguiendo el estilo formal y temático tradicional del género, que pueden muy bien estar dirigidas a una feliz destinataria o no. Por ahora, analizaremos estas últimas.

Herrera pone todos los recursos que están a su alcance para expresar en sus versos lo que significaba estar arrebatado por una pasión amorosa según los neoplatónicos, si ese frenesí es fingido o no, poco importa, ya que de lo que se trataba era que pareciera verosímil. Olimpio y Tirsis (Égloga del mismo nombre) y Menalio (Égloga Venatoria) son amantes que lloran la ausencia, el olvido y el desdén de sus amadas; los tres expresan un lacerante llorar producido por Amor a través de súplicas, lamentaciones y recordaciones, estas muchas veces los llevan a un éxtasis gozoso, pero, al poco tiempo, caen nuevamente en el desgarró doloroso. Para el sevillano no solo es importante expresar las actitudes anímicas de un enamorado, sino también el momento en el que se produjo la herida de amor, de ahí el valor que le da a los ojos y al sentido de la vista, la imagen de la amada entra en la mente del pastor y la invade, dominándola con su presencia embriagadora. Con ello el sevillano afirma la idea neoplatónica de la vista como puerta de entrada de la hermosura y, por ende, del amor (Olimpio y Tirsis, v. 115-120; Égloga Venatoria, v. 117-130). Y usa el lenguaje específico de la filosofía amorosa para expresar esta concepción neoplatónica del amor. Por ejemplo, uno de los síntomas más comunes de los que padecen de amor en este nivel es que se vuelven pálidos y flacos ya que el espíritu del amante se vuelca completamente en el pensamiento constante del amado¹⁶⁵, olvidándose totalmente de sus quehaceres (Olimpio y Tirsi, v. 223-260; 281-292).

La otra forma de amor que nuestros poetas trataron en sus églogas es la del segundo nivel en el Bembo castiglionesco o la del tercero en el diálogo de León Hebreo. No llega a ser el amor sublime de los místicos, ni el sentimiento religioso que Beatriz suscita en Dante, pero sí ascendieron uno o dos grados más alto. Es un amor sin celos ni sospechas ni desesperaciones ni

más onesto del mundo”. Esta era la opinión del sevillano de un autor clásico, respetado y admirados por todos, que había escrito de amores, sí, pero no de los honestos.

¹⁶⁵ Ficino: *De amore*, capítulo IX, traducción de Rocio de la Villa Ardura, tecnos 2001.

locuras llenas de rabia, como las reacciones que hemos visto en los pastores que expresan el amor anterior.

El amor de Nemoroso en la égloga I y en la égloga III no es un amor atormentado por iras y amarguras producto de los celos. Garcilaso pone en boca de su pastor versos que cantan con ternura la muerte de Elisa. Es un amor casi perfecto y no lo llega a ser porque sus recuerdos aún lo acongojan: “*nunca mis ojos de llorar se hartan*”. Ese rasgo enfermizo y obsesivo del deseo que consiste en el pensamiento incesante de la persona amada aún está muy vivo - o como diría el Bembo castiglionesco su imaginación no está del todo descargada de las tinieblas materiales¹⁶⁶; sin embargo, el pastor sabe y afirma que alberga en su corazón un amor diferente al puramente carnal.

Ahora bien, ya sabemos que para los neoplatónicos es a través del amor que se alcanza el Supremo Bien. El amor – la amada – es el puente entre el poeta y Dios o el medio para el retorno a la divinidad. Así lo fue Beatriz y también Laura (*post mortem*), estas representan el *daímon* que Diotima habla en *El Banquete*, ese ser intermediario entre los mortales y las divinidades. Ambas, una vez muertas, se convierten en un ente trascendente y divino que interpreta y comunica al Supremo Bien y al hombre. Pero para Nemoroso su amada todavía no cumple esa función y tampoco quiere el cielo empíreo que Dante desea alcanzar en su *Comedia* y Petrarca en *Los Triunfos*. Nemoroso desea el tercer cielo, el de Venus, el de las almas de los enamorados (Égloga I, v. 394-407). Elisa no es un ser cuya misión es ayudar al pastor a encontrar el bienestar del cuerpo y del alma, hasta llegar a la desaparición de todo lo terrenal y alcanzar el Bien Supremo, produciendo en el amante una renovación interior, ni tampoco asume un significado cóltico de un ser celestial. Nemoroso acepta la sublimación de su amada en la medida que esta interceda para acortar el tiempo que los separa y poder gozar de su presencia; es decir, intercesora, simplemente, de una experiencia íntima y terrena.

¹⁶⁶ Castiglione, Baldassare: *El cortesano*, traducción de Juan Boscán, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 528.

De manera parecida desarrolla el tema del luto por la mujer amada Don Diego Hurtado de Mendoza. Melibeo imagina que su amada está en el paraíso y como la contemplación de su cuerpo ya no puede regocijarle, se la imagina etérea (v. 58-70). Pero para Melibeo el no disfrutar de la compañía de su amada se vuelve insoportable y su deseo de suicidarse para seguirla es interrumpido por Amor que lo disuade a que “no cortara el hilo”. Dos son los motivos para impedir el suicidio; el primero, haciéndolo hará con que no puedan encontrarse en la otra vida, ya que para los cristianos los suicidas no merecen un lugar en el paraíso y, segundo, el pastor debe cantar y alabar su belleza. Don Diego, con este motivo, conecta el tema del luto con el del nombre de la amada. El pastor ha de sentir el dolor de su pérdida y cantar en su nombre, en otras palabras, la muerte de la amada es poéticamente pertinente en tanto que cumple una función dentro de la biografía poética que los poetas neoplatónicos desarrollaban en sus obras (v. 97-115).

Hernando de Acuña escribe dos églogas, una mixta y la otra dramática. En la primera son tres los pastores que intervienen: Damón, Tirsi y Fileno; pero el narrador solo introduce al primero, del que dice que todo en él muestra ser un hombre apasionado ya “*que teme todo mal y bien no espera*” (v. 18). De la misma manera los otros personajes – Fileno y Tirsi – hablan de ese grave daño que padece Damón, y por las características a las que aluden pareciera que se tratara del amor carnal según la concepción neoplatónica; no obstante, al leer las intervenciones de Damón percibimos que su amor está lejos de estar en el más bajo escalón; al contrario, cuando éste realiza la *descriptio* de su amada uno repara que la belleza de Galatea no le inspira el deseo de poseerla, sino las más altas virtudes. Su congoja, que es lo que advierten tanto el narrador como los otros personajes, se debe “*al mal de ausencia*”. Las circunstancias han obligado a Damón a dejar los campos y al ser querido para entrar en la armada de Carlos V y, por ello, ahora anda, por otros pasajes, cantando tristemente sus añoranzas. Ya en la segunda égloga participan dos pastores, Silvano y Damón. Ambos entablan una contienda sobre cuál de ellos padece más pena. No se esclarece en qué nivel de amor - según los neoplatónicos – se encuadra cada uno de ellos. Lo que queda claro es que Silvano ama y es maltratado por la amada; ya

Damón, quien no osa cantar sus penas, deja entrever que se trata “*de verdadera pasión y de amor puro*”.

Montemayor utiliza la égloga para desarrollar la concepción neoplatónica del amor y lo hace no solo a través de las acciones de sus pastores, sino que también estos disertan, como si de filósofos se trataran, sobre el tema. En su égloga primera, después de que Lusitano hace una de las mejores descripciones de la doncella del siglo XVI español, los dos personajes aluden, en parte, al tercer nivel de amor que el Bembo castiglionesco detalla en el *Cortesano*, pero, sobre todo, al que León Hebreo llama de “amor honesto”. Los dos pastores – Tolomeo y Lusitano – subrayan que el amor se centra en el deleite de la perfecta unión, lejos de celos y sospechas y, sobre todo, más allá de la simple posesión. La belleza de Vandalina que Lusitano ha descrito de manera tan delicada y detallada es la “gracia que, al deleitar el ánimo con su conocimiento, le mueve a amar”¹⁶⁷ castamente. Y la fuerza de ese amor lo hace rechazar el apetito sexual y desear una unión más espiritual (v. 461- 514). Sin embargo, Lusitano, con excepción de los celos y la rabia, padece los otros síntomas propios del amor lascivo: no estima su propia persona, sollozos continuos, busca la soledad, pensamiento permanente en la persona amada, descuido de sus quehaceres, entre otros. Con ello queda claro que Montemayor configura este personaje para que exprese exactamente el amor honesto descrito por León Hebreo en sus *Diálogos de amor*, que es un poco diferente al tercer nivel de amor del Bembo castiglionesco, ya que en este prevalece la cordura, propia del buen cortesano. En el diálogo primero León Hebreo nos dice que el desenfreno es propio de todos los niveles de amor, incluso el de los místicos, la diferencia radica en que “en el honesto el desenfreno aumenta la virtud, mientras que en el otro hace mayor el error”¹⁶⁸. Lusitano está inflamado por el amor hacia la virtud, sus penas y sus pasiones son espirituales, lejos están del apetito carnal. La fortuna ha sido cruel al alejar a su amada, pero, aunque padece por ello, encuentra, en “*el casto y limpio amor*”, un lenitivo a su sufrimiento. Así

¹⁶⁷ León Hebreo: *Diálogos de amor*, traducción de David Romero, Madrid, Tecnos, 2002. pp. 281.

¹⁶⁸ *Idem*, 79. Vale decir que la santa de Ávila también describía la experiencia mística como una locura: “Es un glorioso desatino, una celestial locura, adonde se desprende la verdadera sabiduría, y es deleitísima manera de gozar el alma” (Teresa de Jesús: *Libro de la vida*, c. 16, n.1).

lo expresa el mismo personaje ya en la segunda égloga (vv 44-55). Y para demostrar la firmeza de su postura e intensificar la fuerza de este amor, Lusitano menciona una serie de *adynata*. Los imposibles, naturales y mitológicos, sucederían primero, antes que el pastor se olvide de su amada o acepte junto a sí a cualquier otra. No desea ni busca dejar de amar, porque es solo en el y por el amor de Vandalina que vive y con ello corrobora lo que León Hebreo afirmaba en sus diálogos: “la sujeción del amor liga, en primer lugar, la voluntad del amante y, luego, toda su persona”¹⁶⁹.

A este mismo nivel de amor recurre Francisco de la Torre en la última égloga de la *Bucólica del Tajo*. Aquí, el pastor Montano se queja, en una fresca cueva, de la ausencia de Lícida, una “inhumana y cruel pastora” (vv. 124). A su encuentro llega Ergasto que comparte con él el mismo sentimiento. Ambos entablan un canto amebeo donde, a parte de describir a sus altivas pero hermosas pastoras, les declaran fidelidad eterna. Esta actitud de los pastores muestra el desprendimiento que conlleva el amor en este nivel (v. 184-205) y como nutre la admiración ante lo bello, no importa si no son correspondidos, la belleza divina de sus amadas les es suficiente para amarlas eternamente. Este afecto también es el que manifiesta Títiro, amigo de Palemón en la primera égloga; pero como la fábula se centra en este último, el sentimiento de Títiro pasa casi desapercibido, su intervención dentro de esta égloga es, sobre todo, para ayudar a superar el mal de amores que padece el personaje principal.

Y, por último, en dos de las églogas de Herrera, “Salicio” y “Leucotea”, se desarrolla una de las acepciones del amor: la amistad, *philia* para los griegos. Estos y también los neoplatónicos del siglo XVI veían el amor intelectual entre dos personas como una relación más estable que el amor sensual; la *philia* no esclaviza, es desinteresada, en este nivel el amor se da por admiración, por respeto y porque se reconoce, en el otro, ciertos valores. La amistad perfecta podía durar hasta la muerte en gran armonía, sin estar sometida a los sobresaltos que el amor carnal conlleva; incluso para Ficino el “amor platónico” es el verdadero fundamento de la amistad¹⁷⁰. Y siendo la

¹⁶⁹ León Hebreo: *Diálogos de amor*, traducción de David Romero, Madrid, Tecnos, 2002. pp. 81.

¹⁷⁰ Ficino: *De amore*, traducción de Rocio de la Villa Ardura, tecnos 2001, en el estudio preliminar.

égloga el principal género para aplicar las idealizaciones platónicas sobre el amor, el Divino no dejó de convertir dicho tema en el eje de dos de ellas. Y para ello utiliza la *laudatio* a una persona muerta en el caso de “Salicio” y a personas vivas en el caso de “Leucotea”. Salicio, como se sabe, es el nombre pastoril de Garcilaso; mejor dicho, un *éthos* de la *persona* Garcilaso. La égloga, más que una imitación, es una emulación a la *Endecha a la muerte de Bion* de Mosco. Con un lenguaje adecuado, desde el principio hasta el final, al estilo sencillo, Herrera va acomodando acertadamente cada uno de los temas. Primero, introduce a los sujetos del llanto en un escenario bucólico y menciona a la persona que será llorada y elogiada (v.1-6). En segundo lugar, ya en boca de Alcón, vienen las añoranzas del pastor (v. 16-18). En tercer lugar, se evoca a los dioses de la floresta (invocación) y la participación de la naturaleza (motivos órficos). En quinto lugar se elogia a Salicio como cantor consagrado (v. 100-105). Y, por último, Alcón termina su canto con la comparación de otros pastores famosos del género bucólico, da más muestras de dolor y promete cantar en su nombre. En los versos finales de Alcón, Herrera no deja de poner en verso lo que muchas veces afirmó en sus *Anotaciones* (lo que le costó la ira de los castellanos) y lo remarcó en su *Contestación* a las *Observaciones* de Jacopín: A Garcilaso “*mas le siruió el yngenio i naturaleza que el arte*”¹⁷¹ (vv. 106-123). Tirsis, el otro pastor, retoma el canto solo para pedirles a pastores y ninfas que dejen el llanto y juntos, con dríades, faunos y otros seres de la naturaleza, canten y honren el túmulo de quien al alto cielo está subiendo, prometiéndole a Salicio que su nombre y su canto serán eternos “*en todo el pastoral ayuntamiento*”.

La égloga *Leucotea* está narrada por Iolas, amigo de los pastores elogiados (Leucotea y su esposo Aldano). Toda la égloga está escrita con una depurada retórica, nunca se aparta del estilo sencillo del género - pudiendo haberlo hecho ya que tanto Leucotea y Aldano son la representación alegórica de los Condes de Gelves; al final, tenía un ejemplo en Virgilio y Sannazaro, pero la mezcla de géneros no era del agrado de Herrera -, el estribillo al final de cada estrofa sigue la vieja preceptiva bucólica instaurada por el propio Teócrito en su primer idilio,

¹⁷¹ Fernando de Herrera: *Controversia sobre sus Anotaciones á las obras de Garcilaso de la Vega: Contestación de Fernando de Herrera, IV*, Sevilla, Bibliófilos Andaluces, 1870, pp. 91.

todas las metáforas son del mundo pastoril, y, lo más importante, aunque la égloga está escrita para manifestar el amor del poeta por los condes, el pastor-narrador en ningún momento aparenta ser un filósofo neoplatónico, como lo hacen los pastores de Montemayor. Empieza describiendo el lugar donde la *hermosa Leucotea* solía recogerse de sus quehaceres; seguido por las manifestaciones de añoranza tanto de Iolas, el pastor-narrador, como de otros pastores y de toda la naturaleza que, viéndose privados de la presencia de tal bella pastora, sollozan desconsolados. Son diez estrofas centradas solo en este motivo; luego vienen tres más dedicadas y dirigidas a un personaje no tan oculto y también elogiado dentro de esta égloga, el río Betis. Sabemos desde la primera estrofa que Leucotea se ha ido a tierras de Pisuerga, río que está en tierras castellanas. La única comparación pertinente sería comparar al Betis – río bucólico de Herrera - con el Pisuerga, pero lo que más llama la atención en dichas estrofas es la continua comparación con el Tajo, río de Garcilaso. ¿Será que Herrera ya se consideraba, sino superior, por lo menos igual al toledano? ¿O solo estaba azuzando a los castellanos? También podemos interpretar dichas estrofas como un simple elogio a la belleza del principal personaje elogiado: Leucotea, ya que la pone al mismo nivel que Elisa, la amada de Nemoroso, pero conociendo la disputa entre Herrera y los castellanos estos versos dicen más de lo que aparentan (v 141- 182). En las ocho estrofas siguientes el narrador se dirige, en segunda persona, a Leucotea y Albano, poniendo énfasis en el amor que ambos se profesan. Termina, con una última estrofa, induciéndose a dejar el llanto y manifestándoles a ambos pastores el amor que por ellos siente (v. 253-267).

Una vez vista la materia de la que tratan las églogas de nuestros poetas, pasemos a ver el estilo en el que las escribieron o, mejor dicho, en el que las debieron haber escrito.

2.3. El estilo sencillo de la égloga

El estilo sencillo es aquel que imita el tono de la conversación y que aparenta ser del lenguaje común, por ello – como lo dijo el propio Ciceron (*El orador*, 76) – muchos creen, al escucharlo, que es un estilo fácil; sin embargo, es uno de los más difíciles de imitar ya que debe

tener un aspecto lozano y ameno o, para usar las palabras del orador latino, debe gozar de “buena salud” y todo ello se consigue con mucha precisión y cuidado.

En la oratoria latina este estilo tenía más libertad en relación al ritmo de la sentencia. Ello significaba que ciertas figuras como las de repetición, la semilicadencia (*homoiteleuton*, *homoioptoton*), la antítesis y la paranomasia¹⁷² no eran necesarias. Y al no ser tan armonioso rítmicamente, “aparentaba” ser desaliñado, pero, si bien es cierto que el adorno vistoso se descartaba, la ornamentación debía ser agradable y abundante ya que esto contribuía para que la sentencia fuera clara y nítida. Por ello se decía que este estilo tenía “un cierto descuido cuidadoso” (*El orador*, 78).

Tantos los rétores latinos como los griegos afirmaban que la claridad (*perspicuitas*) debía primar en este estilo, por lo tanto, como ya lo hemos dicho en nuestra introducción (cita 12), el lenguaje debía ser comprendido por todos, de uso corriente, evitando las palabras antiguas, nuevas y compuestas (Demetrio: *Sobre el estilo*, IV, 191). De la misma manera coincidían de que la estructura sintáctica debía ser la suelta, con miembros cortos, casi incisivos, conteniendo cada uno de ellos un pensamiento completo, y en el caso de que se utilizara la periódica, incertar pequeños miembros o incisivos para cortar el hilo del pensamiento, evitando, así, los miembros demasiado largos, ya que estos eran propios de estilos más elevados.

Se admitían tanto las figuras de palabras como las de pensamiento, pero se debía ser “discreto y parco” (*El orador*, 81). En el caso de las metáforas se aceptaban aquellas que ya eran de uso común en los diversos ámbitos, siempre y cuando fueran utilizadas convenientemente, no valía tratar un asunto de la ciudad y traer metáforas del lenguaje campesino o viceversa. También se podía, cuando una cosa no tenía nombre propio, inventar una metáfora nueva que tuviera relación a las circunstancias externas e internas del discurso: “no es conveniente crear una metáfora tomando como base una remota relación y utilizarla en un discurso sencillo, cuando su lugar está en un discurso elevado” (*El orador*, 82). En este estilo también se podía acudir a

¹⁷² Todas estas figuras están en el apéndice.

apuntes graciosos y agradables, pero salidos espontáneamente, evitando los rebuzcados y muy meditados, ya que, aunque fueran dichos de manera simple, esto sería – según Hermógenes – una característica del estilo agudo, contrario, en los pensamientos, al estilo sencillo¹⁷³.

Ahora bien, ¿qué significaba el hecho de que la égloga perteneciera al estilo sencillo o humilde? Si tenemos en cuenta a los rétores grecolatinos en lo que se refiere a la *compositio*, este se caracterizaba por el predominio de la sintaxis suelta – *oratio soluta* –, no periódica, donde prima la yuxtaposición y coordinación, alejándose de la subordinación¹⁷⁴, la no obligatoriedad de las figuras que contribuyan para el ritmo y el uso con parsimonia de tropos y figuras. No obstante, como ya lo veremos y solo para dar un ejemplo, Garcilaso empieza su primera égloga de la misma manera que Virgilio en su *Eneida*, con el acusativo, usa variedad de figuras, la subordinación está presente en varias de sus estrofas, etc. ¿El toledano está rompiendo una regla del género? No, el propio Quintiliano decía que la forma periódica era la preferida de los poetas. Además, en el siglo XVI las ideas de los rétores griegos – en especial las de Hermógenes – que caracterizaban los diferentes géneros poéticos en virtud de su cualidad más relevantes y no en función de los tres estilos (bajo, medio, alto), ya hacían mella entre los poetas y teóricos¹⁷⁵. Pues bien, el fin principal de la poesía era deleitar y para ello se requería un estilo embellecido y, tanto para los latinos como para los griegos, la construcción figurada – *periodus* – era la que más permitía embellecer el pensamiento, así como el uso de figuras¹⁷⁶. Asimismo, el propio Herrera, como lo hemos señalado, cuando define la égloga afirma que el estilo de este género debe ser sencillo pero elegante. Y si vamos a Hermógenes el estilo elegante¹⁷⁷ es aquel que ha sido

¹⁷³ Hermógenes: *Sobre las formas de estilo*, II, 328.

¹⁷⁴ Hermógenes cuando habla de la composición de miembros de este estilo nos remite siempre a la del estilo puro, por lo tanto si alguien quiere verificarlo, ver: *Sobre las formas de estilo*, I, 229ss. En Demetrio lo encontramos en: *Sobre el estilo*, IV, 193ss.

¹⁷⁵ Entre los primeros preceptistas de la península que tienen en cuenta a los griegos son Antonio Lulio y Juan Vives. El primero, sobre todo, antepone los teóricos griegos y los usa como fuente principal de sus ideas. Ya el segundo trata de equilibrar ambas vertientes.

¹⁷⁶ “[...] además, por naturaleza los poetas se preocupan de ambas cosas, del estilo agradable y de la grandeza; por eso mediante la dicción o las figuras elevan algo que por su propia naturaleza es tal vez simple y agradable”. Hermógenes: *Sobre las formas de estilo*, II, 326.

¹⁷⁷ Este podía ser variado o uniforme, poco importaba, pero era necesario que fuera armonioso y siempre se aplicaba desde afuera, ya que no existían pensamientos ni tratamientos propios de este estilo, dependiendo solo de la

embellecido¹⁷⁸ o adornado con el uso de figuras y tropos adecuados a los principales componentes del género tratado; es decir, en su utilización se debía respetar los pensamientos, tratamientos y palabras que correspondían a dicho género. La armonía también era otra de las características que hacían un estilo elegante – y, a su vez, suave y/o dulce – y ello se conseguía a través del ritmo, de los miembros pareados (isocolon), las figuras de repetición, el hipérbaton, el poliptoton, los miembros cortos o moderadamente largos, etc.¹⁷⁹. Por lo tanto, a la poesía, por estar sometida a las reglas del verso, se le permitía más licencias que a los oradores a la hora de la *compositio*. Pietro Bembo decía que para que una composición merezca ser loada, debía tener dos cualidades: la grandeza y la dulzura (esta última es una característica del estilo sencillo¹⁸⁰). Ambas, teniendo en cuenta la materia (*res*), se conseguían a través del sonido, el número y la variación¹⁸¹.

En relación a los pensamientos, Hermógenes incluyen la égloga dentro de este estilo pues aquí los pensamientos son naturales y simples que se les ocurren a todos los hombres y no contienen, según él, nada meditado. Estos pensamientos -dice- “son propios de niños infantes y de varones que se aproximan a niños por su mente, e igualmente de mujeres y rústicos campesinos y, a decir verdad, en general de hombres simples y sin malicia”¹⁸². Los jóvenes enamorados también suelen expresarse de esta manera y lo mismo ocurre cuando se le atribuye voz a animales o plantas (la prosopopeya). En estos dos últimos casos, además de otorgarle simplicidad al pensamiento, también le concede dulzura, puesto que todo que tenga que ver con

expresión (*lexis*) y de los componentes que la acompañan (figuras, miembros, composición, pausas y ritmos), por esta razón es que podía permear en otros estilos, op. cit., I, 298.

¹⁷⁸ La elegancia y la belleza son dos virtudes que, para Hermógenes, siempre van juntas y ambas de consiguen a través del *kósmos kommoticós*; es decir, a través del ornato engalanado.

¹⁷⁹ Para saber más sobre lo que hace un estilo embellecido, ver op. cit., I, 296-309. De cualquier manera, cuando vayamos analizando los tópicos veremos algunas de esas características, así como otras de otras preceptistas.

¹⁸⁰ *Idem*, II, 328.

¹⁸¹ Bembo, Pietro: *Prosas del la lengua vulgar*, II, IX. En la retórica clásica Quintiliano habla ampliamente sobre el sonido y el número (*Inst.* IX,4), pero para quienes quieran saber más sobre la variación en el siglo XVI, inventada – según Bembo – para “rehuir la saciedad” y causar “gran deleite”, podemos ver sus *Prosas del la lengua vulgar*, II, XVIII y el libro de Erasmo sobre la *copia rerum et verborum*.

¹⁸² Hermógenes, op. cit., II, 322.

el amor y lo fabuloso produce deleite a los sentidos¹⁸³. Todas estas características, según Hermógenes, se encuentran dentro de casi toda la poesía del siracusano. Y al ser éste el fundador del género, nada más obvio que las encontremos en todos los escritores posteriores que contaron historias amorosas de pastores.

Por lo tanto, llegados al siglo XVI, la égloga ya tenía un código retórico que la encuadraba dentro de un estilo: el sencillo. Sin embargo, algunos poetas, como Virgilio y Sannazaro, en algunas ocasiones se atrevieron a elevar el estilo, en relación a la expresión (*lexis*) en el caso del primero, y de los pensamientos, en el segundo. El propio Sannazaro deja en evidencia el “desliz” de su modelo en su prosa X y pide disculpas -en la *peroratio* de su *Arcadia*- porque él mismo lo había cometido en algunas ocasiones a lo largo de su obra. Pero esto, como lo hemos dicho, no es una constante en sus obras.

Ahora bien, nuestros autores utilizaron la égloga siguiendo – algunos con más habilidad otros con menos – estas características y, como todo discurso de este periodo, utilizaron, también, una serie de tópicos que los ayudaron a desarrollar todos los niveles de amor que hemos visto en el ítem anterior, ya sea para enseñar, mover los afectos y/o deleitar. Son tópicos tradicionales que ya se habían instaurado desde la antigüedad grecolatina. Y, como hemos dicho en el apartado imitación y emulación (ver *supra* 1,2), los autores imitan a los grandes para emularlos; pero debemos dejar claro que, para nuestro estudio, dicha imitación será verificada entre los seis escritores tratados (Garcilaso, Diego Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña, Jorge de Montemayor, Francisco de la Torre y Fernando de Herrera), teniendo como modelo de imitación a Garcilaso; es decir, el toledano será el primero a ser estudiado en el uso de los tópicos (no solo por ser el más antiguo sino porque para los demás, incluso para sus contemporáneos, fue considerado un clásico¹⁸⁴), luego verificaremos cómo usan los demás escritores los mismos tópicos en la configuración de sus poemas y si imitaron o no a Garcilaso.

¹⁸³ Los mitos también suelen producir dulzura y por la misma razón; pero, en este caso, se deben escoger los más adecuados al género. Sobre el estilo dulce, op. cit., II, 330ss.

¹⁸⁴ Para conocer los modelos de imitación de Garcilaso basta leer a sus comentaristas: El Brocense (1574), Herrera (1580), Tamayo de Vargas (1622), Azara (1765).

Si, en algún momento, hacemos referencia a un autor (griego, latino e italiano) que les sirvió de modelo, será para dejar más claro el análisis, pero no será nuestra intención verificar a estos autores en los poemas de nuestros poetas. Con ello veremos cómo nuestros autores adecuaron los lugares comunes, ese instrumento imprescindible para la construcción del poema y, a su vez, distinguir quiénes - de los poetas tratados - llegaron a la emulación o quiénes se quedaron en la imitación servil. También dejamos claro que no realizaremos el análisis de todos los tópicos encontrados en las églogas estudiadas ya que la tesis sería extensísima, solo hemos seleccionado los suficientes para demostrar lo que estamos queriendo: uno del exordio: *locus amoenus*; uno de la *narratio*: la *descriptio feminae*; y uno de la conclusión: el ocaso.

III. ANÁLISIS DE TRES TÓPICOS EN LA ÉGLOGA DEL SIGLO XVI ESPAÑOL

3.1 Tópicos proemiales

Para realizar el estudio de los tópicos en la égloga del siglo XVI, la dividiremos en tres partes, el proemio o introducción, la narración y la conclusión.

Sobre la primera parte Aristóteles nos dice:

El preámbulo es el comienzo del discurso, como el proemio en poesía y el preludio en la composición para la flauta. Pues todos ellos son comienzos y una manera de abrirle camino a lo que sigue.

[*Retórica*, III, XIV, 1414^b]

La finalidad del exordio era disponer al oyente de modo tal que este esté presto a escuchar, voluntaria y gustosamente, el discurso hasta el final. Y esto se conseguía haciéndolo “benévolo, atento y receptivo” (Quint. *Inst.* IV, I, 5: *si beneuolum, attentum, docilem fecerimus*). Se lo hacía receptivo si se era breve y claro, sobre todo en los puntos esenciales de la causa, ya que si el orador se extendía demasiado o no lo hacía con clareza ocasionaba el *taedium*, antes, incluso, de conocer la causa en litigio; habiendo conseguido la atención, también se lo tenía dócil. Y se lo hacía benévolo empezando el discurso con modestia, alabando a los oyentes o algún objeto bello. También se conciliaba los ánimos del auditorio empezando con las circunstancias de lugar, tiempo, cosas o personas que estaban relacionadas a la causa¹⁸⁵ o si se prometía que se hablaría de asuntos importantes, novedosos o extraordinarios¹⁸⁶.

La estructura oracional más adecuada para ser conciso y, por lo tanto, para el exordio, era la periódica¹⁸⁷; es decir, la concatenación cíclica de los miembros o incisos, de la que ya hemos hablado anteriormente (*supra* 1.5 y 2.3). Ahora bien, aunque en la retórica clásica también se insistía que en esta parte del discurso se debía mover los afectos, vale la pena traer a colación a

¹⁸⁵ Giambattista Vico: *Instituciones de oratoria*, 25.

¹⁸⁶ *Retórica a Herenio*, I, 7.

¹⁸⁷ Quint. *Inst.* IX, 4, 128; Demetrio: *Sobre el estilo*, I, 32.

Dante Alighieri que, en su carta a Cangrande, establece algunas convergencias y diferencias entre los exordios oratorio y poético y, retomando lo que Aristóteles había dicho, agrega:

Della prima parte occorre sapere che, per quanto possa chiamarsi *Esordio*, nel linguaggio comune, se vogliamo esprimerci con proprietà, non può essere definito altro che *Prologo*. Questo sembra voler suggerire il Filosofo (Aristotele) nel terzo libro della *Retorica*, laddove dice che "il proemio è l'inizio nell'orazione retorica, così come il prologo lo della poesia e il preludio del brano musicale". Si deve anche premettere che tale introduzione, che potremmo comunemente definire esordio, viene effettuata diversamente dai poeti e dai retori. Infatti i Retori hanno permesso che le future affermazioni venissero pregustate per accattivarsi l'attenzione dell'uditorio; i poeti non soltanto fanno ciò, ma, dopo, aggiungono un'invocazione. E questo conviene loro perché necessitano di un'ampia invocazione, poichè tocca loro chiedere agli esseri superiori qualcosa che va oltre la misura d'uomo, una sorta di dono divino¹⁸⁸.

O sea, para Dante en el proemio poético debe incluirse a parte de la *captatio* – obligatoria en el discurso oratorios – la invocación, y, de hecho, en algunos géneros poéticos es obligatorio incluir este tópico. Y esto se realizaba, según Juan Luis Vives, porque la invocación era una de las maneras más eficaces para mover los afectos, ya que el recuerdo de la divinidad conseguía ablandar a los oyentes o lectores en parte por amor, en parte por respeto¹⁸⁹.

En España, como se sabe, es Garcilaso quien renueva la poesía castellana y su obra aún, siglos después, mantiene ese aire de frescura, lozanía y vigor propios del joven que la escribió. Y en especial sus églogas, que se convertirán en modelos para futuros escritores. El toledano, siguiendo a Virgilio, las construye usando los tres modos de expresión: narrativo, dramático y mixto. Solo las églogas mixtas y narrativas tienen proemios ya que las dramáticas entran directamente al asunto, por esa razón, por ahora, dejaremos de lado estas y nos centraremos en aquellas.

Son cuatro los tópicos proemiales que hemos encontrado en las églogas de los escritores estudiados: el *locus amoenus*, la dedicatoria, las fórmulas de modestia y la invocación. Para el análisis de nuestra tesis, solo hemos escogido el primero. Pero antes de tratarlo, veamos la

¹⁸⁸ Alighieri, Dante: *Lettera a Cangrande*, traduzione di Maria Adele Garavaglia, Biblioteca dei Classici italiani di Giuseppe Bonghi, en <http://www.classicitaliani.it>.

¹⁸⁹ Vives, Juan Luis: *El arte retórica*, III, 168.

construcción externa del exordio, para saber en qué parte y qué funciones tenía el tópico que estudiaremos. Luego, al analizar el *locus amoenus*, realizaremos un estudio más concienzudo de la composición y elocución.

Ahora bien, hemos dicho que para que un discurso consiga persuadir, el *auctor* debe ganar credibilidad, suscitar confianza (*fides*) tanto para el discurso como para él mismo frente a alguien. Y esta *fides* debe granjearse durante todo el discurso, pero, sobre todo, es el objetivo del exordio, que busca directa o indirectamente¹⁹⁰ disponer favorablemente al oyente para lo que pretende defender. En el caso de la poesía el exordio, cuando lo hay¹⁹¹, siempre será directo¹⁹² ya que debe captar, de manera inmediata, la atención del oyente. Y esta tarea debe realizarse mediante las tres fórmulas de búsqueda del exordio a las que Quintiliano hace mención en sus *Inst.* IV, 1, 5: *iudicem attentum parare, iudicem docilem parare, iudicem benevolum parare*. Estas tienen como objetivo establecer una relación entre el asunto del discurso (*causa*) y las personas involucradas y/o interesadas en él¹⁹³.

El toledano utiliza el exordio en la primera y tercera égloga, pero lo construye de maneras diferentes en ambos poemas. En la égloga primera Garcilaso empieza por ganarse la *benevolentia* de Don Pedro de Toledo con la fórmula *a rebus ipsi*¹⁹⁴; es decir, menciona de forma breve y clara, en los tres primeros versos, lo que realizará en toda la égloga (*El dulce lamentar de dos pastores, / Salicio juntamente y Nemoroso, / he de cantar, sus quejas imitando*);

¹⁹⁰ La retórica clásica dividía el exordio, según el tipo de causa (digna, deshonrosa, dudosa e insignificante), en dos tipos: el exordio directo y el indirecto o por insinuación (*Retórica a Herenio* I, 5 ss.; Cic., *La inven.* I, 15; Quint. *Inst.*, IV, 1, 42). Cicerón incluye una causa más: la oscura, y, Quintiliano, una sexta: *turpe*.

¹⁹¹ Ya Aristóteles (*Ret.* 1415^b) había señalado que el exordio no siempre es imprescindible. También Quintiliano en *Inst.*, IV, 1, 72.

¹⁹² El *auctor* de la *Retórica a Herenio* (Libro III, 11) nos dice que el género demostrativo – por lo tanto también el de la poesía – el exordio deberá ser directo. El exordio indirecto (*insinuatio*) no tiene cabida en este género porque su objeto o asunto es un *certum* (elogio o vituperio).

¹⁹³ Estas tres fórmulas se subdividen en otras. Quien quiera saber un poco más sobre cada una de ellas, ver Lausberg: *Manual de retórica literaria* (269-279) o ir a la fuente (Cic. *La inven.* I, 16, 22-23).

¹⁹⁴ El *a causa* (o la proposición) consiste en el elogio de la causa propia, resumiendo brevemente los puntos esenciales de la misma (*Retórica a Herenio*, I, 7; Cic. *La inven.* I, 16, 22).

Luego, a través del apóstrofe (tú, Albano¹⁹⁵), intenta ganarse la *attentio* y la *benevolentia* del marqués, con la fórmula *ab iudicum auditorium persona* y, a través de medios afectivos (versos del 7 al 20), menciona algunas de sus cualidades y honras conseguidas, prometiéndole, entre los versos 21 al 40, una futura obra de más alcornia, acorde, claro está, con el prestigio del destinatario¹⁹⁶. Pero, mientras esto no se da, lo compenetra en el asunto que va a tratar, instándolo a que escuche el cantar de dos pastores (versos 41- 42). En la última estrofa del exordio, el toledano intenta ganarse, una vez más, la *voluptas* del marqués a través de la descripción epidíctica de un objeto bello: el *locus amoenus* e introduce el canto del primer personaje (versos 43-56).

En la tercera égloga Garcilaso invierte la construcción del exordio, dejando para el final la fórmula *a rebus ipsi*. Y empieza ganándose la *benevolentia* con las fórmulas *ab iudicum auditorio persona*, elogiando a la “ilustre y hermosísima María”, destinataria de la égloga, y *ab nostra persona*: el *auctor*, de manera indirecta, se elogia así mismo, ya que la causa por la que escribe (alabar a su señora) es por motivos morales y no por interés material, de ahí que, aun después de muerto, le seguirá cantando versos y por más que el destino en su “*fuerza pruebe / no tornará su corazón mudable*” y jamás nadie dirá que lo “*remueve fortuna de un estudio tan loable*” (versos del 1 al 32). Entre los versos 33 y 48 continua con la fórmula *ab nostra persona*, pero a través de las fórmulas de modestia, pidiéndole a su destinataria que no desdeñe “*el bajo son de su zampoña ruda*” y explicándole algunos de los motivos para que no lo haga. Y termina el exordio afirmando que merece ser escuchado por todo lo expuesto anteriormente y, a través de la fórmula *a rebus ipsi*, resume lo que será cantado en la égloga (*summa causae*) (versos del 49 al 56).

La égloga de Don Diego Hurtado de Mendoza, si bien es una imitación a la I de Garcilaso, hay algunas variantes en su construcción. Sus versos, aunque no están *en contra*

¹⁹⁵ En este apóstrofe lo llama de Albano por tratarse de un miembro de la casa de Alba.

¹⁹⁶ Vale dejar claro que las fórmulas para ganarse la *voluptas* del marqués son manifestaciones fingidas y no una declaración verdadera de un afecto real. El narrador de esta égloga así como de todas las otras tiene un *éthos* (carácter) construido retóricamente por sus autores, por lo tanto, no los confundamos con las personas reales.

precepta, son muy flojos y las palabras utilizadas, muy duras; y si a ello le sumamos la estructura, casi que lineal¹⁹⁷, pues, nos deparamos con un exordio poco elaborado¹⁹⁸. Para empezar, deja la fórmula *ab iudicum auditorio persona* para la *conclusio* (aquí nos enteramos de la destinataria “real”). En todo el exordio trata de conseguir la buena disposición del público a través de la utilización de medios afectivos, despertándonos las emociones con la descripción del lugar (v. 1- 4) y, con la fórmula *a rebus ipsi*, describe y resume lo que dice haber visto; es decir, a dos pastores “*aquejados de pasión*”, y, al final, introduce el canto del primer pastor (v. 5 -18).

Ya en el exordio de una de las dos églogas de Hernando de Acuña (la otra es una égloga dramática) el *ornatus* de la elocución está mejor elaborado que el de Hurtado de Mendoza, y, aunque la estructura del exordio es bastante parecida (empieza con la descripción del lugar [v. 1- 6] y utiliza la misma fórmula: *a rebus ipsi* [v. 7-21]), las figuras elocutivas que utiliza le dan a sus versos más dulzura y un cierto vigor que ayudan a mantener la buena disposición del oyente.

Si la *brevitas* es una *virtus* en los dos escritores anteriores, lo *copiosum* es un *vitium* en Montemayor. El exordio de su primera égloga tiene 111 versos; la segunda, 43; la tercera, 37; y, la cuarta, 30¹⁹⁹. En su primera égloga, el exordio empieza con una larga descripción del *locus* (v. 1-82), y, aunque no deja de ser agradable y cumple con el objetivo de captar la buena disposición del oyente, hay un exceso de palabras y de ideas²⁰⁰. Luego, en los versos 83 al 105, utiliza la fórmula *a rebus ipsi*, mencionando algunos puntos que se tocarán en los no tan cortos versos de la *narratio*. Y termina el exordio con la fórmula *ab iudicum auditorio persona*, dirigiéndose y elogiando a la destinataria del poema. En su segunda égloga, elimina la descripción del lugar y empieza directamente con la fórmula *a rebus ipsi*, usando los 36 primeros versos solo para ello, resumiendo todo lo que pasará en la égloga, su intención con ello es conseguir el *docilem parare*

¹⁹⁷ Decimos “casi que lineal” porque no lo es, empieza con una forma oblicua, pero más adelante lo veremos con más detenimiento.

¹⁹⁸ Otro cambio evidente es que la égloga de Hurtado de Mendoza es en estrofas de tercetos y la de Garcilaso es en estancias (endecasílabos y heptasílabos).

¹⁹⁹ Ello solo en el exordio, porque la I égloga tiene 524 versos; la segunda, 834; la tercera, 957; y, la cuarta, 378.

²⁰⁰ Cicerón, en su *Invenición retórica* I, 18, considera que un exordio que desarrolla más de lo necesario en un vicio que se debe evitar. Y Quintiliano deja claro que un asunto sencillo requiere exordios breves y recomienda evitar, en cualquier tipo de exordio, su exagerada extensión (*Inst.* IV, 1, 62).

ya que enumera de forma “concisa” todo lo que tratará en la *narratio*²⁰¹. Y en los últimos versos (del 47 al 43) utiliza la misma fórmula que en la primera. En la tercera égloga solo utiliza la fórmula *ab iudicum auditorio persona*, 37 versos dedicados a elogiar a la destinataria de la égloga. Pero, aunque los preceptistas recomendaban que había que ser discreto y ponderado a la hora de alabar al público, no se puede negar que la variedad de recursos que utiliza (interrogaciones, apóstrofes, exclamaciones, etc.) hacen que pasemos por alto su poca contención a la hora de usar una fórmula que requiere especial cuidado y moderación. Y, para terminar, su cuarta égloga sigue las mismas fórmulas que la primera, capta la atención del oyente con motivos afectivos a través de la descripción del lugar (V. 1- 17) y con las fórmulas *a rebus ipsi* (v. 8 al 24) y *ab iudicum auditorio persona* (v. 24-30).

Pasemos, ahora, a otro poeta. De todos los que vamos a tratar, Francisco de la Torre es el que más usa los medios afectivos para conseguir la atención del oyente. Mediante recursos de pensamiento y de lenguaje nos presenta tan vivamente objetos, caracteres y sentimientos, y raramente falla en su cometido (la prosopopeya, por ejemplo, es su figura preferida). En su primera égloga, de los 328 versos, 80 abarca el exordio y está basado en la descripción epidíctica de la naturaleza, entremezclando, con singular delicadeza, la fórmula *a rebus ipsi* (versos del 5 al 20 y del 65 al 80). Las mismas fórmulas utiliza en sus églogas II, IV, VI y VII²⁰²; pero deja, en la segunda, solo los últimos 4 versos (del 36 al 39) para resumir e introducir el tema de la égloga²⁰³; de la misma manera, los últimos 17 (del 49 al 65), en la cuarta; los últimos 25 (del 27 al 52), en la sexta; y los versos del 26 al 42, en la séptima. La égloga V también está configurada de la misma manera, dejando la fórmula *a rebus ipsi* para el final (versos del 31 al 44), pero entre

²⁰¹ Aunque también podemos decir que es un *vitium*, porque si bien en el exordio se puede hacer un resumen de la causa (*summa causae*), no se la puede detallar por entero (Quintiliano, *Inst.* IV, 1: 23, 24 y 34, 35), eso es el objetivo de la *partitio*. Además, si se va a usar la *partitio* en el exordio, esta tiene que ir antes de la *narratio* y Montemayor usa otra fórmula proemial antes de pasar con la narración de los hechos.

²⁰² La tercera es un monólogo.

²⁰³ En las églogas de Francisco de la Torre no son los nombres de los pastores que dividen las intervenciones tanto del narrador como de los personajes (excepto la 8), pero siempre hay marcas (algunas muy sutiles) que dejan claro cuando empieza o termina una determinada parte del discurso.

el exordio y la *narratio*, hay 43 versos (del 45 al 88) que constituyen, claramente, una *partitio*²⁰⁴. La última égloga tiene una *dispositio* especial, en un primer momento el narrador empieza, como de costumbre, a través de medios afectivo, luego usa la fórmula *a rebus ipsi* e introduce al personaje Montano; pero, después de unos cuantos versos del canto del pastor, interviene nuevamente y, en 13 versos, resume lo que pasará después e introduce el canto amebeo (al mismo personaje anterior, Montano, y a su amigo, Ergasto). A primera vista, pareciera que se trata de una imitación a la primera de Garcilaso, con igual número de intervenciones del narrador, pero el toledano utiliza la fórmula *a rebus ipsi* en la primera intervención del narrador; la segunda intervención solo le sirve para introducir al segundo personaje (que ya conocemos desde el exordio). Pero el narrador de la Torre no menciona al segundo personaje en su primera intervención, el público solo se entera después del pequeño canto del primer pastor; es decir, el narrador hace una especie de segundo exordio en medio de la *narratio*, esto, aunque por ser una égloga pequeña no había necesidad de hacerlo, rompe con la monotonía y mantiene la atención del público. Esta *dispositio* no suele ser usual, pero los preceptistas sí la mencionan en sus tratados²⁰⁵.

Por último, tratemos a Fernando de Herrera. En su égloga Salicio, que es una endecha a la muerte de Garcilaso, los medios que utiliza para atraer la atención del público (*attentum parare*) y de ganarse su simpatía (*benevolum parare*) son dos. Su proemio es muy corto (12 versos), bien sabía el *Divino* que en este tipo de exordios, cuya acción debe contener elementos patéticos, se debía ser prudente y parco. Pues bien, Herrera describe las circunstancias de lugar y de tiempo en las que se desarrolla el llanto de dos pastores (Alcón y Tirsis); desde los primeros versos se evidencia que la intención del poeta no es solo conseguir la *delectatio* del público a través de la descripción de un objeto bello (*locus amoenus*), sino suscitar el *pathos* (*mouere*) ante una circunstancia triste. La otra fórmula que utiliza es *a rebus ipsi*, entremezclada con las circunstancias de lugar (*locus a loco*) y de tiempo (*locus a tempore*) y, para conseguir uno de sus

²⁰⁴ Quintiliano recomendaba (*Inst.* IV, 2, 47) que en asuntos largos, en la última parte del proemio, se incluyera la *partitio*. Esta sería una enumeración escueta de los puntos que iban a tratar.

²⁰⁵ Quintiliano, *Inst.* IV, 1, 73ss.

objetivos, despierta emociones fuertes mediante la amplificación patética (un símil muy adecuado al género). En la égloga a los Condes de Gelves – Albano y Leucotea – Herrera también tiene el mismo objetivo que la anterior, ya no ante la muerte de alguien, pero sí a la ausencia de los condes. Son solo dos estrofas para el exordio (28 versos) y en el último verso de cada una usa el estribillo (fórmula que se repite en toda la égloga). Utiliza, en todo el proemio, la descripción epidíctica de la naturaleza para atraer la atención del público y, en algunos versos, la personifica, con la intención de intensificar las emociones del propio narrador – Iolas – que, ante la ausencia y o presencia de Leucotea, llora o goza, cumpliendo con su objetivo de engendrar la *voluptas* en el público. Su égloga al Duque de Sesa es una imitación a la primera de Garcilaso²⁰⁶. Y al igual que su modelo empieza con la fórmula *a rebus ipsi*, pero, frente a los tres primeros versos que Garcilaso usa para resumir su égloga, Herrera emplea nueve. Luego, con el uso del apóstrofe y la *exclamatio*, intenta ganarse la *voluptas* de su interlocutor con la fórmula *ab iudicum auditorio persona*, haciendo un elogio comparativo con un antepasado del duque. La otra forma que utiliza Garcilaso para continuar elogiando a su destinatario es la promesa de escribirle algo en estilo más alto de acorde a su dignidad, Herrera dice lo mismo, pero prefiere hacerlo a través de interrogaciones (v. 16-20) y no de forma directa como su modelo. Entre los versos 21 y 32 continua utilizando los medios afectivos para despertar la *benevolentia* del duque, pero no lo hace a través de la descripción de la naturaleza como Garcilaso, sino que, a través de una interpelación vehemente, lo insta a que escuche su canto, recordándole los días que el propio duque le dedicaba a la silvestre zampoña. Y termina el exordio con un apóstrofe a su río emblemático, el Betys, hace una pequeña descripción de la naturaleza e introduce al primer pastor (v. 32-40)²⁰⁷.

Ahora pasemos al tópico que analizaremos. Como hemos dicho anteriormente, los poetas buscaban sus argumentos en lugares determinados (lugares comunes) y era el uso particular que

²⁰⁶ Aunque, en el exordio, se separa de ella a partir del verso 21, imitando, a partir de allí, parte de la tercera del toledano.

²⁰⁷ Herrera tiene otra égloga, la égloga venatoria, pero, como es un monólogo que no tiene esta parte del discurso, por ahora la dejaremos de lado.

se le daba a cada uno de ellos donde se apreciaba la diferencia. Es decir, es en la disposición y en la elocución del discurso y de sus partes integrantes (*res y verba*) donde se evidencia la imitación y/o emulación. Veamos, pues, cómo nuestros escritores disponían las palabras en las sentencias (*dispositio*) y las figuras (*elocutio*) dentro de los tópicos que utilizaron para elaborar sus églogas.

3.1.1. *El locus amoenus*

No es un tópico exclusivo de la bucólica, pero sí es un elemento importante en la configuración de la misma. Según Erasmo una de las maneras para ampliar el discurso consistía en recurrir a las circunstancias y estas, en el momento apropiado, servían para tres cosas: primero, para minimizar y ampliar; segundo, para poner en evidencia algo y, tercero, para confirmar o hacer que parezca algo probable²⁰⁸. Pues bien, el *locus amoenus* está dentro de los *loci a loco*; es decir, es una circunstancia de lugar (*adiuncta* de la *causa*)²⁰⁹, ya que es el espacio físico donde sucedió el hecho y, dependiendo del uso que el poeta le da, puede cumplir cualquiera de las funciones que Erasmo hace referencia; y también, como lo hemos mencionado en el exordio, una de las fórmulas para conseguir el *attentum et beneuolum parare* era la descripción epidíctica de un objeto bello y, en este caso, estamos hablando de un lugar, pero no es un lugar a secas, sino, uno embellecido, agradable (*locus amoenus*).

Ahora bien, en un discurso, toda circunstancia, sea de lugar, tiempo, modo etc., se realiza a través de una descripción y esta nada más es que “una composición que expone en detalle y presenta ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado”²¹⁰. Y los rétores solían llamar al lugar ameno de *topotesia*; es decir, descripción de lugares imaginarios. Como paisaje ameno, lo encontramos desde las obras de Homero; en la *Odisea*, por ejemplo, describe el jardín de Alcínoo, donde los árboles nunca dejan de dar frutos “*ni en invierno ni en verano: son perennes, y el Céfiro, soplando constantemente, a un mismo tiempo produce unos y madura otros*”,

²⁰⁸ Erasmo de Rotterdam: *Recursos de forma y de contenido para enriquecer un discurso*, II, pp.333.

²⁰⁹ Para saber más sobre los *adiuncta* que tienen relación con las personas o con la causa ver Quintiliano: *Inst.* IV, I, 30-31.

²¹⁰ Teon, Hermógenes, Aftonio: *Ejercicios de retórica*, traducción de Dolores Reche Martínez, Madrid, Gredos, 1991, pp. 253.

también hay dos fuentes, “*una corre por todo el huerto; la otra va hacia la excelsa morada y sale debajo del umbral*”²¹¹. Y no podemos olvidarnos de las moradas de ensueño de los dioses y ninfas: la gruta de Calipso (Odisea V) está rodeada de “*una verde selva de chopos, álamos y cipreses olorosos, donde anidaban aves de luengas alas; búhos, gavilanes y cornejas marinas*” también había una “*viña floreciente, cargada de uvas, y cuatro fuentes*”²¹². En la *Iliada*, XIV, Hera y Zeus se unen en el alto Gárgaro y al momento “*la tierra produjo verde hierba, loto fresco, azafrán y jacinto espeso y tierno para levantarlos del suelo*”²¹³.

A partir de estas dos obras encontramos el lugar ameno en casi todos los género poéticos y, aunque es un tópico configurado dentro de la poesía, no es exclusivo de ella, ya que la retórica griega también se ocupó de estos parajes. Hermógenes en su obra tantas veces citada *Sobre las formas de estilo*, libro II, nos dice que una de las formas que expresan carácter es la dulzura y para expresar pensamientos dulces y placenteros debemos hacerlo con todo lo que resulta agradable a nuestros sentidos: tacto, vista, gusto o algún otro medio de goce. En la siguiente cita, además de ilustrarnos el tópico, nos da dos ejemplos líricos y uno filosófico.

[...] se les puede describir con sencillez, por ejemplo, la belleza de un lugar, diversas plantas, variedades de ríos, y similares. Éstos producen placer a los ojos al ser vistos, y a los oídos, cuando alguien los expone como Safo: “a su alrededor fresca agua resuena por entre las ramas de los manzanos” y “al ser agitadas las hojas cae un sopor”, y cuando se dice antes y después de estos versos. Similar es el caso del *Fedro* de Platón, por ejemplo: “Por Hera, bello paraje, pues ese plátano es muy frondoso y elevado”, etc. Si alguien describiera esos objetos de esas manera produciría Placer y Dulzura²¹⁴.

Los pensamientos dulces y placenteros son propios del estilo sencillo, ya “que son como una intensificación de la Simplicidad”²¹⁵, por eso un tópico como el *locus amoenus* se adecua tan bien a un género como la égloga. A todo ello, podemos colegir que el desarrollo del tópico en este género, a parte de cumplir su función “real”; es decir, enmarcar los amores de los pastores,

²¹¹ Homero: *La Odisea*, VII, traducción de Luis Segalá y Estalella, Colombia, Oveja negra, 1983pp. 443-444.

²¹² *Idem*, pp. 422.

²¹³ *Idem*, pp. 202.

²¹⁴ Hermógenes: *Sobre las formas de estilo*, II, 332.

²¹⁵ *Idem*, 330, pp. 228.

tiene como objetivo atraer la atención y la benevolencia del lector, de ahí su ubicación dentro del poema²¹⁶, además de suscitar placer y dulzura. La descripción – también llamada écfrasis – en general tiene mucha importancia para persuadir, ya que bien realizada, conmueven enérgicamente al oyente²¹⁷, pero también para amplificar, adornar o para deleitar²¹⁸. Los preceptistas coincidían en que los poetas eran los que mejor utilizaban las palabras y las figuras idóneas al momento de realizar la descripción - ya sea de tiempo, lugar, personas y hechos - haciendo con que esta parezca más pintada que narrada, por ello cada vez que daban un ejemplo de cómo hacerlo recurrían a los poemas de los más reconocidos poetas.

Ahora bien, un *locus amoenus* descrito vívidamente presenta ante la mente del lector imágenes que pueden ser percibidas por los sentidos (a la vista y al oído, como decía Hermógenes, y algunos autores más diestros nos lo muestran también a través del olfato, el tacto y el gusto) y con ello lo convence de que está ante una poema digno de ser leído. Lo sabía Teócrito cuando decidió describir el *locus* en sus *Idilios*, pero más conciente fue Virgilio que llevó al tópico a un refinamiento de total exquisitez.

La preceptiva daba ciertas reglas para elaborar descripciones. Por ahora, solo nos centraremos sobre las que conciernen al *locus*. Primero, el orador/poeta debe presentarse como testigo ocular y detallar los elementos que rodean el entorno de manera ordenada (a no ser que su intención sea mostrar una situación caótica)²¹⁹. Aftonio aconsejaba el estilo suelto para la descripción, ya que la intención, al fin y al cabo, era reproducir fielmente un objeto, pero también pedía que se lo adornara con las diferentes figuras²²⁰. Otra de las reglas era que la fuente de

²¹⁶ “Se enriquecerá también el discurso con la descripción de lugares, recurso que los griegos llaman topografía. Con la descripción del lugar comienzan con frecuencia los relatos, no sólo por parte de los poetas, sino también por parte de los historiadores, e incluso, alguna vez, por parte de los oradores”. Erasmo de Rotterdam: *Recursos de forma y de contenido para enriquecer un discurso*, II, pp. 327.

²¹⁷ Vives, Juan Luis: *El arte retórica*, III, 202.

²¹⁸ Erasmo de Rotterdam: *Recursos de forma y de contenido para enriquecer un discurso*, II, pp. 315.

²¹⁹ Para Erasmo era de total importancia que el orador hubiera visto con sus propios ojos lo que quería describir. En el caso del *locus amoenus* esto no era posible ya que se trataba de un lugar imaginario; aunque, como mínimo, debía ser verosímil.

²²⁰ Teon, Hermógenes, Aftonio: *Ejercicios de retórica*, pp. 254.

argumentos para la descripción de lugares (también de épocas y personajes) debía partir de la belleza, la utilidad y la sorpresa, para Hermógenes²²¹; y de la belleza, la utilidad y el placer, para Teon²²². Ambos también coincidían en que las virtudes de la descripción eran la claridad y la viveza²²³. Es necesario, según Hermógenes, que la elocución, por medio del oído, casi provoque la visión de lo que se describe. Otra regla era que las descripciones debían adaptarse a los temas (*decorum*), si se tratara de un asunto elevado, el estilo debería ser también altisonante; si bajo, humilde; y si árido, seco. Ya Erasmo nos da algunas figuras que ayudan a “meter las cosas a los ojos” como son los epítetos, los símiles, las metáforas, las alegorías, entre otras. Y, por último, Quintiliano recomendaba usar el tiempo presente, sobre todo si la descripción se daba en la *narratio*, este tiempo hacía la descripción más clara (*Inst.* IX, 2, 124).

Ahora bien, el *locus amoenus* fue, desde sus inicios, parte del marco donde se desarrollan los amores, a veces tristes a veces alegres, de los pastores. La descripción del lugar ameno, generalmente, circunda y aísla las cuitas amorosas de los personajes eglógicos y a nosotros, como lectores, nos transporta a un mundo hermoso (vista), fresco (tacto), perfumado (olfato) y melodioso (oído), donde se nos permite ser meros espectadores, inmovilizados ante el regocijo o congoja del pastor. Y el lugar ameno que tenemos ante nuestros ojos en las églogas del siglo XVI español es, como siempre ha sido, un lugar artificioso, que poco tiene que ver con la realidad. Pero ya no estará en la Arcadia, ese lugar imaginario en el que, hasta Sannazaro, se desarrollaban las cuitas amorosas de los pastores bucólicos, sino que estará en “la ribera del dorado Tajo”. Es Garcilaso quien adecua el escenario al contexto hispano y, en adelante, será el lugar más usado por nuestros escritores, con algunas excepciones, como es el caso de Hernando de Acuña y Francisco de la Torre, quienes, también, describen las riberas del Tesín y para Herrera será el Betys su río emblemático.

²²¹ *Idem*, pp. 195.

²²² *Idem*, pp. 138.

²²³ La viveza es una virtud que no tiene pensamietos propios y, al igual que la dulzura, puede atravesar los diferentes géneros (con bastante cuidado en los elevados). Se reconoce un estilo vivo por la dicción y el tratamiento, utilizando, para ello, palabras y miembros cortos, incisivos asindéticos y/o anafórico y/o antistrófico, inserciones y distribuciones breves y todo lo que contribuya para darle rapidez al pensamiento. [Hermógenes: *Sobre las formas de estilo*, II, 312ss].

En las églogas de Garcilaso la descripción del *locus amoenus* la hace, generalmente, el narrador, y son, como ya sabemos, los paisajes estilizados y arcádicos del petrarquismo y que nos recuerdan, de cierta manera, las campiñas del mantuano. En su escenario bucólico debe haber siempre un árbol, empieza con el haya en su primera égloga, no solo para seguir a sus modelos, sino porque el haya simboliza la vida solitaria del enamorado: “*recostado al pie de un alta haya*”. Como vemos, el *arbore sub quadam* de Virgilio se repite: “*...sub termine fagi*” (Bucólica I, 1); la imagen es, en suma, la alegoría de los amantes:

Saliendo de las ondas encendido,	
rayaba de los montes el altura	
el sol, cuando Salicio, recostado	45
al pie de un alta haya, en la verdura,	
por donde un agua clara con sonido	
atravesaba el fresco y verde prado,	
él, con canto acordado	
al rumor que sonaba,	50
del agua que pasaba,	
se quejaba tan dulce y blandamente	
como si no estuviera de allí ausente	
la que de su dolor culpa tenía;	
y así, como presente,	55
razonando con ella, le decía:	

[Garcilaso, Égloga I, 43-56]²²⁴

En esta égloga el *locus amoenus* está en la estrofa final del exordio, por lo tanto le sirve no solo, como ya lo hemos dicho, para ganarse una vez más la *voluptas* del marqués describiéndole un objeto bello, sino como marco para envolver los amores de sus personajes y como transición para la *narratio*. Esta estrofa empieza, como la primera, con una formación circular, este tipo de estructura, como es sabido, hace que el pensamiento, incompleto al principio, se haga esperar hasta el final para encerrar la idea, se puede llevar pocos o varios versos para concluirla, eso dependerá de si el autor utiliza miembros breves o largos para configurar la estructura²²⁵. En esta estrofa el pensamiento dominante es: “Amanecía, cuando

²²⁴ Garcilaso de la Vega: *Poesía castellana completa*, Madrid, Cátedra, 2003.

²²⁵ Para saber más sobre periodos, miembros e incisos ver *supra* 1.5 o, si se quiere ir a las fuentes originales, ver Quintiliano: *Inst.* IX, 4, 121ss; Demetrio: *Sobre el estilo*, I; *Retórica a Herenio* I, 19 26-27.

Salicio se quejaba y (le) decía:”; todo lo demás es *amplificatio*²²⁶, y esta le sirve para ayudarlo a configurar esa estructura circular de la que estamos hablando; además, claro, de esclarecer, determinar y encarecer afectivamente el pensamiento, utilizando para ello circunstancias adjuntas (de tiempo, de lugar, de modo y de causa). Veamos: el periodo está formado por la prótasis que es un *locus a tempore*²²⁷: “Amanecía”; pero no nos lo dice así, brevemente y sin ningún tipo de adorno, sino que para desarrollar la hipotiposis²²⁸ echa mano de una perífrasis²²⁹, cuya estructura sintáctica también encierra un curso cíclico: *Saliendo de las ondas encendido / rayaba de los montes el altura / el sol*; como vemos, Garcilaso ha invertido el orden natural, el sujeto (*el sol*) está al final, la acción principal con sus adyacentes está en el verso 44 y abre la estrofa con un gerundio explicativo²³⁰. O sea, la hipotiposis de la perífrasis, que como hemos dicho es la prótasis de un periodo, está constituida por dos miembros elaborados en hipérbaton²³¹ (uno si contamos que el sujeto está en posición final de la sentencia) y dos anástrofes (una en el primer verso y, otra, en el segundo, ya que ambos versos tienen el orden invertido: anteposición del complemento del adjetivo, en el primero y, del nombre, en el segundo²³²). Todos estos cambios tienen el objetivo de embellecer rítmicamente la sentencia y de darle más vueltas al pensamiento;

²²⁶ Según Quintiliano, cuatro son los principales modos de amplificar o engrandecer una cosa: por aumento, comparación, raciocinación y congeries (*Inst.* VIII, 4). Pero, en *supra* 1,5 hemos puesto las diferentes maneras de amplificar un periodo.

²²⁷ Momento en el que sucedió el hecho.

²²⁸ Acción de poner a la vista del lector las cosas de las que se habla con tanta particularidad, exactitud y con colores tan vivos que parece que las estamos viendo. Esta figura recibe otros nombres como: descripción, energía, evidencia, etc. Hay diferentes tipos de hipotiposis, en este caso estamos hablando de la *cronografía* (descripción del tiempo). Para saber más sobre esta figura ver Quintiliano: *Inst.* VIII, 3, 61ss; Juan Luis Vives: *El arte retórica*, III, 198ss.

²²⁹ “Cuando se explica con muchas palabras lo que en todo caso puede decirse con una sola [...]”, Quint. *Inst.* VIII, 6, 59ss.

²³⁰ Funciona como complemento del sujeto, generalmente va entre comas y entre el sujeto y la acción principal: “El sol, saliendo de las ondas encendido, rayaba de los montes el altura”, pero Garcilaso ha invertido el orden. También se puede decir que es una adjetiva de gerundio: “El sol, que salía...”.

²³¹ En sentido amplio, cualquier alteración del orden normal entre los componentes de una secuencia sintáctica. Cabe resaltar que los preceptistas diferencian el intercambio de sitio entre elementos vecinos (*anástrophe* o *inversio*) y el intercambio a distancia (*hyperbaton*) *Retórica a Herenio*, IV, 32; Quint. *Inst.* VIII, 6, 62ss.

²³² El orden natural de esta perífrasis sería: “El sol, saliendo encendido de las ondas, rayaba el altura de los montes”. (Cuando veamos cambios de transposición, trataremos de poner, en un pie de página, la forma gramatical, y solo con la intención de verificar dichas modificaciones; pero, como decía Bembo, esos cambios son el espíritu y el alma del poema, sin ellos, aunque se mantengan las mismas palabras y el número entero de sílabas, no queda de todo ello ni forma ni olor alguno de verso [*Prosas de la lengua vulgar*, II, XV]).

además, como dice Herrera (*As*, 345), la perífrasis es una “figura ornamentísima y muy poética y que hace más sublime la oración”.

Ahora bien, una vez que ambienta la égloga en el amanecer²³³, empieza la apódosis que está formada por varios miembros cortos (algunos incisos) que va insertando para ampliar y ornar el pensamiento y también para darle más viveza. Veamos: introduce el principio de la apódosis (*cuando Salicio*); pero queda “truncada” hasta el décimo verso, donde retoma el pensamiento (*se quejaba tan dulce y blandamente...*). Mientras tanto, y por adición y/o acumulación, haciendo uso del paréntesis²³⁴ y de adjetivas en cadena, ha dejado, por un lado, más de tres versos para continuar con la hipotiposis, mostrándonos la postura física en la que el pastor se encuentra (circunstancias de modo) y aprovecha, también, para desarrollar el *locus a loco*, dándonos las coordenadas espaciales²³⁵, integrando, de esta manera, la idea de la prótasis y, a su vez, complementando la apódosis (*[...] recostado / al pie de una alta haya, en la verdura, / por donde un agua clara con sonido / atravesaba el fresco y verde prado*)²³⁶ y, por el otro, en tres versos heptasilábicos, y con un deíctico (*él*) que tiene la misma función que “*Salicio*” amplía la hipotiposis del *locus a loco*, intensificando el elemento auditivo del tópico (*él, con canto acordado / al rumor que sonaba, / del agua que pasaba*). Como vemos, estos “casi” seis versos le sirven para amplificar el pensamiento principal del periodo a través de las circunstancias de modo y de lugar (*locus amoenus*).

En el verso 52 continúa el pensamiento que había sido “interrumpido o amplificado” por esos “casi” seis versos: (*se quejaba tan dulce y blandamente / como si no estuviera de allí*

²³³ Con ello Garcilaso nos da una coordenada temporal, importante para la configuración del *locus amoenus*. La segunda coordenada temporal nos la dará en la *conclusio*: el ocaso.

²³⁴ Como lo hemos dicho antes, el paréntesis, al interrumpir el pensamiento, servía para darle el curso cíclico a la sentencia; además, claro, de agregar información incidental.

²³⁵ La retórica clásica, como ya lo hemos anotamos, dividía la hipotiposis en numerosas especies. En esta estrofa encontramos la cronografía (coordenadas temporales), topotesia (lugares imaginarios: coordenadas espaciales) y, en la descripción de personas la patopeya (descripción de afectos).

²³⁶ En estos tres versos y medio hay dos adjetivas en cadena, una de participio y la otra común, y para ello utiliza dos miembros con un inciso interpuesto: [*cuando Salicio*], (que estaba) *recostado al pie de una alta haya, en la verdura, por donde un agua clara con sonido / atravesaba el fresco y verde prado*.

ausente / la que de su dolor culpa tenía; y así, como presente, / razonando con ella, le decía). Pero, como lo hemos dicho al principio, lo indispensable para el pensamiento predominante del periodo es: “se quejaba y (le) decía”. Veamos: Los dos adverbios de modo (*tan dulce y blandamente*) son una amplificación pospuesta del verbo (*se quejaba*)²³⁷ y cuya función es evidenciar los afectos y pasiones del personaje (*patopeya*); luego, como dice Herrera, el narrador hace una *epícreasis*²³⁸ y habla de la pastora motivadora de las penas del pastor; es decir, explica la causa de su sufrimiento (*como si no estuviera de allí ausente / la que de su dolor culpa tenía; y así, como presente, / razonando con ella, le decía*), y lo hace con ayuda de una perífrasis encubridora²³⁹, ya que solo vamos a descubrir quién es la pastora en la *narratio*²⁴⁰, pero también le sirve para ir construyendo el *ethos* de la doncella. En el verso 52 hay una tmesis²⁴¹ en la eliminación del sufijo (-mente) del primer adverbio (*tan dulce y blandamente*); en el 53 hay una anástrofe, al anteponer el complemento del adjetivo (*como si no estuviera de allí ausente*) y en el 54 un hipérbaton (*la que de su dolor culpa tenía;*)²⁴²; el primer cambio le sirve para intensificar la moción de los afectos, y, los dos últimos, para configurar la estructura circular, por un lado, y para la configuración de la rima, por el otro.

Pero centrémonos en el *locus amoenus*. Como podemos inferir de nuestro análisis, Garcilaso realiza la descripción del *locus*, no solo para conseguir la *delectatio epidíctica*, recurso que se utilizaba para hacer el público benévolo, sino también como parte indispensable en la configuración de la égloga, ya que enmarca, en el espacio y en el tiempo, el canto de los

²³⁷ Si prestamos atención los tres heptasílabos anteriores son, sintácticamente hablando, una amplificación antepuesta del verbo: *con canto acordado / al rumor que sonaba, / del agua que pasaba / se quejaba tan dulce y blandamente*.

²³⁸ Juicio o análisis que se hace del cuadro clínico de un enfermo. Salicio padece de *furor amoris*.

²³⁹ La más adecuada para esta parte del discurso: (*la que de su dolor culpa tenía* = *Galatea*).

²⁴⁰ Es por ello que a la hora de “resumir” el pensamiento principal del periodo (Amanecía, cuando Salicio se quejaba y (le) decía), el pronombre “le” lo hemos puesto entre paréntesis, porque, como hemos visto, la perífrasis que menciona a la pastora es solo una amplificación del pensamiento principal del periodo y no una parte indispensable del mismo.

²⁴¹ El fenómeno lingüístico más conocido de la tmesis es la fragmentación de una palabra (simple o compuesta), interponiéndosele otra palabra entre sus constituyentes. Un ejemplo es el famoso verso de Quevedo, donde se burla del abuso de este tipo de recursos en los poemas de Góngora y sus seguidores: “Quien quisiere ser culto en sólo un día, / la *jeri* aprenderá *gonza* siguiente:”.

²⁴² Gramaticalmente sería: *la que tenía culpa de su dolor*.

pastores. Algunos elementos del tópico, como las coordenadas temporales (*locus a tempore*), forman parte del pensamiento principal del periodo y, otras, como las coordenadas espaciales (*locus a loco*) y los rasgos auditivos, suspenden la idea principal, por un lado, y la complementan, por el otro. Esto lo ayuda no solo a darle más belleza al pensamiento, sino que le permite que éste se complete solo hasta el final. Además, una de las características del estilo sencillo es la claridad y, como decía Demetrio (*Sobre el estilo*, IV, 217), las descripciones que acompañan la acción principal siempre cumplen esta función. Ahora, las figuras elocutivas que el poeta consideró más pertinentes para conseguir la formación circular, y con las que se desarrolla el *locus amoenus*, son el hipérbaton, la anástrofe, el paréntesis y la adjetiva²⁴³; es por ello que el toledano las usa varias veces en esta estrofa; estas figuras le permiten, en la formación de una idea, invertir el orden natural de la sentencia, dejando las palabras con mayor peso significativo para el final (“*el sol*” en la prótasis, por ejemplo) y/o intercalar otra idea que está conectada con la primera, pero que, al mismo tiempo que la interrumpen, la realzan y/o la complementan. Las perífrasis también tienen una función amplificadora, pero, sobre todo, ornamental (en el caso de la segunda también es definitoria). Otro recurso recurrente en Garcilaso a la hora de la invención del *locus amoenus* son los epítetos²⁴⁴ pleonásticos (*alta haya*, *agua clara*, *fresco* y *verde prado*), estos amplifican los rasgos visuales y táctiles del tópico y lo ayudan a poner ante los ojos (*sub oculos subiectio*) de quien lee un lugar embellecido²⁴⁵. La

²⁴³ Garcilaso utiliza casi todos los tipos de adjetiva: la de gerundio, la de participio y la común, esto le ayuda a variar la oración.

²⁴⁴ “Un séptimo recurso para enriquecer el discurso es el que proporciona la *epítesis*. Diomedes considera al epíteto como una especie de antonomasia y lo define de esta manera: El epíteto es la distinción que se pone delante de un nombre propio para adornar, o para criticar, o para informar; para adornar, como en “la divina Camila”; para criticar, como en “inventor de crímenes Ulises”; para informar, como en “el Lariseo Aquiles”. [Erasmus de Rotterdam: *Recursos de forma y de contenido para enriquecer un discurso*, II, pp. 332]. Como podemos observar, para los grecolatinos y también para Erasmo, los epítetos no solo son adjetivos, sino también nombres e, incluso, un sintagma o expresión, lo importante es que de alguna forma atribuya a alguien o a algo alguna propiedad.

²⁴⁵ Añadir dos de estos epíteto a una palabra era para Quintiliano inaceptable, recurso que no aceptaba ni en el verso (Quint. *Inst.* VIII, 6, 43). Pero en la época que estamos estudiando ya había más flexibilidad, sobre todo en la poesía. López Pinciano, en *Philosophía antigua poética*, VI), dice: “Dicho está ya otras veces cómo la oración poética quiere un poco de afectación y por esa razón admite más frecuencia de epíthetos; mas de manera que no sean molestos y enojosos, como lo sería el poeta que, a cada sustantivo, echasse dos o tres adjetivos y epíthetos. Es menester, digo, una medianía y, si son buenos y bien traídos, se puede echar a cada sustantivo uno y alguna vez un par; mas el que ordinariamente echasse dos o tres, haría una oración no ornada, sino hongosa y fea”. Para saber más sobre la función de los epítetos en la poesía ver Herrera: *As*. 131.

*similicadencia*²⁴⁶ que produce el imperfecto (*rayaba, atravesaba, sonaba, pasaba, se quejaba, tenía, decía*) también les da más suavidad a los versos, sin contar que el principio del verso 52 es un correlato de la rima del verso 50 y 51 (*al rumor que sonaba, / del agua que pasaba, / se quejaba...*). Vemos también que los versos 50 y 51 están formados en *párisson* (hoy conocido como paralelismo); es decir, el segundo verso repite fielmente la estructura del verso anterior y en estos dos versos la igualdad se da no solo en la estructura sintáctica, sino también en el número de palabras, esto ayuda a darle mayor cadencia al poema (*al rumor que sonaba, / del agua que pasaba,*). Para Pietro Bembo, el poeta que quisiera transmitir dulzura y suavidad en sus versos, debería preocuparse con la cercanía de las rimas e incluir más heptasílabos en el poema, ya que esto haría con que el sonido fuera más hermoso y gracioso²⁴⁷. Garcilaso no incluye muchos heptasílabos, pero en las cercanías de la rimas de estos casi dos versos y medio – dos de ellos heptasílabos – podemos constatar las afirmaciones del veneciano.

Y, solo para complementar, vale decir que la elección de la estrofa es muy adecuada ya que la estructura de la égloga en estancias también le permiten esta estructura circular: la *fronte* constituida por los seis primeros versos (divididos en dos pies – vuelta y revuelta – de tres versos cada uno) están unidos por la rima: abc bac (ambos pies contienen los miembros en los que se desarrolla el *locus a tempore* y parte del *locus a loco*); y la *sirima* está unida a la *fronte* por el *eslabón*, cuya rima es: c, de modo que el *eslabón* une la *sirima* y la *fronte* no solo rítmicamente, sino que retoma y fusiona, como lo hemos visto anteriormente, los pensamientos de los miembros anteriores y posteriores; luego, también como partes de la *sirima*, vienen los dos *pareados* (dd ee) y la *coda* (fef), de tal manera que la rima consonante de la estancia queda de la siguiente manera: ABC BAC C DD EE FEF. Ahora, y para terminar, el uso de más

²⁴⁶ Repetición de los mismos (o semejantes) fonemas finales de palabras próximas al fin de dos o más miembros o incisos de un periodo. Puede ser a nivel fónico (*homeotéleuton* – *similiter desinens* = igual final) o a nivel morfológico (*homeóptoton* – *similiter cadens* = igual flexión)) [Retórica a Herenio, IV, 20 28]. En el caso de Garcilaso estamos hablando de este último ya que las palabras están repitiendo los morfemas flexivos que forman el imperfecto. Cabe señalar que en las lenguas románicas la diferencia entre ambas figuras se confundía debido a que el sistema casual del latín había desaparecido, pero algunos tratadistas mantenían esa diferencia, como es el caso de Nebrija (*Gramática de la lengua castellana*, capítulo VII).

²⁴⁷ *Prosas de la lengua vulgar*, II, XIII.

endecasílabos hace que las estancias de esta égloga se eleven un poquito más de lo debido, ya que es un verso que imprime un tono grave, tal vez habría sido más adecuado, para un tema bucólico, el predominio del heptasílabo, por proporcionar mayor suavidad y ligereza²⁴⁸; no obstante, el hecho de que la mayoría de los endecasílabos tengan un ritmo yámbico fijo en la sexta y décima (dejando de lado la plena acentuación en todas las sílabas pares de los versos) le devuelve esa soltura, naturalidad y rapidez que toda égloga necesita; además, como ya lo hemos dicho, la cercanía de las rimas le otorgan la dulzura y suavidad necesarias.

Don Diego Hurtado de Mendoza, aunque imita a Garcilaso en la forma mixta de la construcción de la égloga (hay un narrador que empieza y termina la égloga e introduce los cantos de cada uno de los dos pastores), no podemos decir que la *dispositio* y *elocutio* son iguales a las del toledano. Para empezar, la égloga está construida en tercetos encadenados para la participación del narrador y en estancias de trece versos para la intervención de los pastores (Melibeo y Damón). Y ya para centrarnos en el *locus amoenus*, este abre la égloga y no es, como en Garcilaso, una transición entre el exordio y la *narratio*; así como tampoco, dentro de la sentencia, es una amplificación del periodo, sino que forma parte del pensamiento principal.

En la ribera del dorado Tajo,
cuando el sol tiene el cielo más ardiente
y a la tierra sus rayos dan trabajo,

orilla de una limpia y clara fuente
cantar vi a Melibeo y a Damón
guardados de la siesta y de la gente;

5

[Diego Hurtado de Mendoza, Égloga, 1-6]²⁴⁹

La construcción del *locus amoenus* es muy simple, dos versos para desarrollar el *locus a loco* (1 y 4) y dos para el *locus a tempore* (2 y 3). Su función es la *delectatio* epidíctica, por un lado, y enmarcar los amores de los pastores, por el otro. Es una formación circular ya que empieza con una parte oblicua de la oración y tenemos que esperar hasta el quinto verso para

²⁴⁸ Para saber más sobre la gravedad del verso endecasílabo y la suavidad del heptasílabo ver el capítulo referido en la cita anterior de las *Prosas* de Pietro Bembo.

²⁴⁹ Hurtado de Mendoza, Diego: *Poesía castellana completa*, Madrid, Cátedra, 1990.

completar la idea: “*En la ribera del dorado Tajo / [...] / cantar vi a Melibeo y a Damón*”. Veamos: los versos 1 y 4, que describen las coordenadas espaciales (*locus a loco*), están separados por los dos versos (2 y 3) que indican las temporales (*locus a tempore*) y después del verso quinto viene la circunstancia de modo (6). En el primer verso vemos cómo el Tajo, río escogido por Garcilaso, ya se ha establecido como fondo habitual para el cantar de los pastores (*En la ribera del dorado Tajo*,). Hurtado de Mendoza lo acompaña con el epíteto metafórico “dorado”, haciendo referencia al lecho aurífero del Tajo, en Garcilaso lo encontramos como “el cristalino Tajo” (aunque también hace referencia a la riqueza del río en los versos: “*las telas eran hechas y tejidas / del oro que el felice Tajo envía* [égloga III, 105-106]). El cuarto verso amplifica el primero, describiéndonos un elemento más específicos del *locus a loco* (*orilla de una limpia y clara fuente*), aquí el uso de los epítetos pleonásticos “*limpia y clara*” le sirven para ampliar el significado de *fuentes* y, aunque utiliza una variación en el elemento, es el mismo procedimiento que Garcilaso emplea en relación al *prado*; ambos autores se valen de los epítetos para expresar belleza, frescura y serenidad, características de todo lugar ameno. Los versos 2 y 3 encierran el *locus a tempore* y aquí, junto con el cuarto, son una amplificación del periodo. Don Diego usa la misma figura elocutiva con fines ornamentales que el toledano; es decir, la hipotiposis del *locus a tempore* la realiza con una perífrasis, aunque Hurtado de Mendoza prefiere “el mediodía”, alejándose del acostumbrado “amanecer” de este tipo de églogas (*cuando el sol tiene el cielo más ardiente / y a la tierra sus rayos dan trabajo*). Ahora, su construcción es mucho más simple que la de Garcilaso: el segundo verso ya indica que es el “mediodía” y sigue un *ordo naturalis*, y el siguiente es un miembro que amplifica e intensifica el pensamiento del verso anterior y que, al adelantar el complemento indirecto (hipérbaton)²⁵⁰, le da, muy tímidamente, una formación circular, por un lado, y le permite configurar la rima consonante (tajo – trabajo), por el otro. En el verso quinto aparece la apódosis con una anástrofe en la anteposición del complemento directo al verbo con fines rítmicos (*cantar vi a Melibeo y a Damón*) y, el sexto, es solo una amplificación del pensamiento que expresa las circunstancias de modo en orden natural (*guardados de la siesta y de la gente*;). Y en esto consiste el tópico en

²⁵⁰ Gramaticalmente sería: “y sus rayos dan trabajo a la tierra”.

esta égloga, pero centrémonos un poquito en las rimas y el léxico que es donde creemos que el poeta se tropieza. La palabra “*trabajo*” rimando con “*Tajo*”, así como la palabra “*Damón*” al final de verso quinto que rima con “*pasión*” en el terceto siguiente y el verso completo que encontramos un poquito más adelante “*quedó con hierro duro en piedra dura*”, son palabras con sonido áspero para una égloga. La elección y colocación del léxico era de total importancia a la hora de configurar una sentencia, si se usan palabras duras resulta difícil transmitir ideas agradables y armoniosas. Las rimas “-ajo, -aja, -ujo, -ojo” eran, entre otras, consideradas cacofónicas²⁵¹ y ni hablar de la rima en “ón” que, como sufijo, siempre constituyó uno de los principales aumentativo²⁵². Decía Quintiliano (*Inst.* IX, 4, 10) que “nada puede pasar al corazón, lo que, como en un atrio, tropieza en el oído”. O para no dejar a los griegos de lado, Dionisio de Halicarnaso (*Sobre la composición literaria*, 12,1) afirmaba que “no todos los componentes del lenguaje impresionan igual al oído [...]. Sino que algunos sonidos resultan dulces o amargos al oído; áspero o suaves; o producen muchas otras sensaciones”. Y Pietro Bembo, en el siglo que nos compete, hace un estudio sobre los sonidos y afirma que las palabras formadas con vocales abiertas, como la “a” y la “o”, al pronunciarse con los labios abiertos, suelen emitir un sonido redondo y sonoro, expresando fuerza y grandeza, ya las cerradas casi siempre manifiestan dulzura²⁵³. Y Hurtado de Mendoza no solo formó las rimas con vocales abiertas, sino que las unió con una consonante cuyo sonido es gutural [x] y que raspa por dentro al ser pronunciada, y una nasal [n], que no estaría mal para formar una rima, ya que, como lo afirma el veneciano, es un sonido intermedio entre lo áspero y lo delicado, pero al unirlo con la vocal abierta acentuada [ó], termina inclinándose más hacia lo primero. Ya en el verso “*quedó con hierro duro en piedra dura*” la aspereza se encuentra hasta en el pensamiento.

Hernando de Acuña hace una descripción un poco más elaborada de la que realiza don Diego Hurtado de Mendoza. Y, a diferencia de don Diego que construye solo la intervención del

²⁵¹ Ver Mayoral, José Antonio: *Figuras retóricas*, pp.76.

²⁵² Correas en su *Arte grande de la lengua castellana* ya lo incluía como uno de los principales sufijos aumentativos.

²⁵³ Si queremos saber un poco más sobre otros factores que hacen que una palabra sea áspera o agradable en las lenguas vulgares, podemos ver sus *Prosas de la lengua vulgar*, II, del V al XVII.

narrador en tercetos encadenados, Acuña utiliza esta estrofa en toda la égloga; además, suele segmentar más los endecasílabos, lo que le da más ligereza y suavidad al poema. Lo que tienen en común es que ambos abren la égloga con el *locus amoenus*:

Con nuevo resplandor Febo salía
por las doradas puertas del Oriente,
dando luz a los campos y alegría,

cuando, cabe una fresca y clara fuente
que corre por un prado encaminada
murmurando al Danubio dulcemente,

se estaba, mientras paze su manada,
recostado Damón en la verdura,
en la una mano la zampoña usada,

y en la otra tenía una pintura,
la cual miraba como quien adora
obra más alta que de la natura.

[Hernando de Acuña, Égloga I, 1-12]²⁵⁴

Si recordamos los versos que indican la coordenada temporal en Garcilaso y que constituyen la prótasis del periodo²⁵⁵, percibimos que los de Acuña son una imitación, pero la hipotiposis de este autor es más delicada y sutil. Observemos: los tres primeros versos desarrollan, como en el toledano, el *locus a tempore*, evocando el amanecer, y lo hace, también, a través de una perífrasis: *Con nuevo resplandor Febo salía / por las doradas puertas del Oriente, / dando luz a los campos y alegría*. Es evidente que la perífrasis en Acuña no tiene, de manera tan enmarañada, el desarrollo cíclico que sí tiene la de Garcilaso, pero la metáfora y el uso de una perífrasis dentro de otra perífrasis le dan más belleza a estos versos. El primer verso está construido en anástrofe ya que ha habido solo un intercambio de los componente, empezando con una forma oblicua (complemento circunstancial de modo) y dejando el sujeto (la metáfora mitológica: *Febo*) y la acción para el final del verso (*Con nuevo resplandor Febo salía*). Este cambio le permite el encabalgamiento del segundo verso, que constituye otro

²⁵⁴ Acuña, Hernando de: *Varias poesías*, libro dot.com.

²⁵⁵ *Saliendo de las ondas encendido, / rayaba de los montes el altura / el sol.*

complemento del verbo y que expresa, con una perífrasis encarecedora, el este (punto cardinal): [*por las doradas puertas del Oriente*,]. Ya el tercer verso empieza con el gerundio, como Garcilaso en su primer verso, pero en Acuña está cumpliendo su función habitual, modificar el verbo (*salía*), por ello parece que la expresión fluye²⁵⁶ (*dando luz a los campos y alegría*). Este verso está construido en epífrasis²⁵⁷, agregando, al final, un complemento directo a más (*y alegría*), esta figura le permite la construcción del endecasílabo y de la rima encadenada de los tercetos.

Pero la imitación a Garcilaso no se queda solo en el uso de la perífrasis que representa el amanecer, sino en la formación del pensamiento dominante del periodo, configurado en la siguiente secuencia: *Amanecía, cuando se estaba recostado Damon en la verdura*. Todo lo demás, como en el toledano, es amplificación. Pero Acuña también dispone la apódosis de manera diferente ya que hace que el pensamiento predominante quede suspendido dos veces (después de “*cuando*” y después de “*se estaba*”). Veamos: el primer verso del segundo terceto empieza con el nexa *cuando*, pero no lo une al sujeto como el toledano (*cuando Salicio*), sino que suspende el pensamiento hasta el primer verso del tercer terceto (*se estaba*), donde se vuelve interrumpir, para continuarlo en el siguiente verso (*recostado Damón en la verdura*). Las figuras elocutivas que ha utilizado para la formación de la apódosis son el paréntesis y el hipérbaton, un tanto abruptos por su interrupción repentina y continua, pero, como decía Aristóteles, la dimensión del periodo, incluyendo los miembros intercalados, puede abarcarse con la mirada (*Retórica*, 1409^b). Asimismo, recordemos que la segmentación del periodo hacen el estilo vivo.

Pero centrémonos, ahora, en el *locus amoenus*. Como hemos dicho antes, la hipotiposis de la coordenada temporal nos la ha dado en el primer terceto y casi todo el segundo lo deja para desarrollar las espaciales (*cabe una fresca y clara fuente / que corre por un prado encaminada /*

²⁵⁶ En Garcilaso, como hemos dicho, es un gerundio explicativo, por lo tanto complementa al sustantivo y debe separarse con una coma, lo que aparenta una ruptura en el pensamiento.

²⁵⁷ Es una variante del hipérbaton, pero la epífrasis se caracteriza por agregar un miembro o inciso (o más) a un pensamiento que parecía cerrado. En este caso el pensamiento ya estaba cerrado con “*dando luz a los campos*”, pero Acuña le agrega un inciso a más: *y alegría*.

murmurando al Danubio dulcemente)²⁵⁸. Los rasgos visuales nos los presenta a través de los epítetos pleonásticos (*fresca y clara*) que ornamentan la palabra *fuelle*, el mismo elemento de Hurtado de Mendoza, pero con variación en *fresca*; en el siguiente verso, el encabalgamiento y la acentuación rítmica (2º 6º y 10º sílabas²⁵⁹) permiten no solo la continuidad del pensamiento a través de una oración de relativo que especifica el antecedente, sino que también lo ayudan a expresar la prolongación y precipitación de las aguas a través del prado (*que corre por un prado encaminada*), y, el tercer verso, al empezar con un gerundio que modifica el verbo correr, mantiene el movimiento del fluido y amplifica, a su vez, el significado, ya que ahora encierra la idea del sonido (*murmurando al Danubio dulcemente*). En estos dos últimos versos ha utilizado el hipérbaton (adelantando el complemento circunstancial y separando la acción *corre encaminada* y *murmurando dulcemente*) y, con la aliteración onomatopéyica, en la repetición del fonema /r/ de ambos versos (*que corre por un prado encaminada / murmurando al Danubio dulcemente*), imita no solo el rumor del agua, sino también su movimiento²⁶⁰, lo que lleva, si se nos permite la idea, lisonjear el ánimo a través de la vista y el oído y, claro está, acentuar aún más los rasgos auditivos del tópico²⁶¹.

En el primer verso del tercer terceto hay un paréntesis (*mientras pace su manada*), que le sirve para complementar el pensamiento predominante del periodo ya que da la idea de simultaneidad en las acciones y, también, para agregar más elementos al *locus*, dándole más verosimilitud²⁶². Y, claro, tampoco podemos dejar de lado que la interposición de este pequeño miembro, le ha permitido superar factores métricos y rítmicos. En el siguiente verso, como ya lo hemos dicho, retoma y termina el pensamiento predominante (*recostado Damón en la verdura*).

²⁵⁸ En el verso 4 encontramos la preposición en desuso “*cabe*” que significa “*junto a*”, “*cerca de*”.

²⁵⁹ Ya hemos dicho, al analizar a Garcilaso, que el endecasílabo cobra ligereza cuando no se lo acentúa en todas las sílabas pares.

²⁶⁰ La /r/ como símbolo del movimiento viene desde la antigua Grecia: Platón: *Crátilo*, 426°.

²⁶¹ La propia palabra *murmurando* ya es una onomatopeya. Nebrija: “Onomatopeia es cuando fingimos algún nombre del son que tiene alguna cosa” [*Gramática de la lengua castellana*, capítulo VII]. Demetrio: “las palabras onomatopéyicas producen claridad porque están hechas para imitar” [*Sobre el estilo*, IV, 220]. Y sobre la aliteración Herrera dice: “Suave es i agradable el verso, que tiene anominación en las sílabas, que es lo que dizen otros aliteración...” [*As*. 165].

²⁶² En el sentido de que el rebaño aparece haciendo lo que suele hacer: *pacar* y no se lo presenta absorto y conmovido ante el lloriqueo del pastor.

[Y paramos por aquí el análisis de Acuña ya que los versos siguientes no incluyen más elementos del tópico que, por ahora, nos incumbe, los hemos incluido solo para que no se rompiera, bruscamente, la idea del exordio].

Montemayor escribió, en su *Diana*, varios poemas de corte pastoril, incluyendo algunas églogas. Pero, para este estudio, nos centraremos en las cuatro églogas que les escribió a cuatro “ilustrísimas señoras” de la corte y que aparecen en la edición del *Cancionero* de 1562. Solo en la primera y cuarta encontramos un lugar ameno detallado, en las otras dos desarrolla otras fórmulas proemiales. La primera égloga está escrita en endecasílabos sueltos y el paisaje arcádico está localizado en ambas márgenes del río Xerete, probablemente el actual Jerte, afluente del río Alagón, que más adelante tributa sus aguas al Tajo:

En medio de la Hesperia al mediodía, principio del extremo do apacientan las mansas ovejuelas sus corderos, huyendo de la nieve campesina, do están las claras aguas y las fuentes la fama del pintor manifestando, corriendo por sus vegas y riberas, y van al hondo Tajo, do acrecientan sus aguas, al entrar de Lusitania.	5
Allí se haze un valle muy humbroso, cercado de una parte de la sierra que llaman Bejarina comúnmente, a do la blanca nieve está contino; de la otra parte está no menos alta la Sierra Calcidonia, y allí en medio el hondo valle queda como digo, a gran trecho d'allí las altas sierras se abraçan, de manera que este valle allí va a rematarse y haze punta, a él pueden baxar del alta cumbre por un ancho camino el qual divisan de bien lexos de allí los caminantes.	10
Por medio deste valle van las aguas de Xerete, aquel río que regando el pie de la arboleda, el valle ameno con flor y hoja y fruta resplandece. De la otra parte acá del hondo valle	15
	20
	25

el río por su anchura más s'estiende
 de la una parte dél verán alisos,
 que de lexos parece estar cayendo 30
 sobre tina tabla d'agua tan hermosa,
 tan clara que la sombra y arboleda
 debaxo de sus aguas se parece.
 De la otra parte están las verdes huertas
 que adornan con frutales y ortaliza 35
 el valle y alta sierra, y aun el río.
 Passada el ancha tabla está una puente,
 con mano artificiosa edificada;
 en medio la recibe un arboleda
 que natura produze en su cimiento. 40
 Passada la ancha tabla, se divide
 el claro y fresco río, y va cercando
 el valle, y una ysla dextera en medio,
 los braços que la cercan van cercados
 de salzes y de alisos de una parte, 45
 de otra naranjos, mirtos y laureles,
 las puntas y las ramas de los quales
 por encima del agua hazen sombra.
 A un cabo desta ysla ay un bosque
 de árboles diversos, montesinos, 50
 más baxos, algún poco que los otros.
 ¡Pues qué cosa es de ver quando se juntan
 los dos braços, después que an rematado
 la ysla y valle ameno que he descrito!
 Con aquel regozijo con que suelen 55
 bolver dos coraçones, que apartados
 acaso estar pudieron algún tiempo,
 o por sucessos varios de Fortuna,
 o porque Amor mil vezes lo permite
 por dalles más contento a la tornada; 60
 assí las puras aguas christalinas
 se van a recibir, acrescentando
 qualquiera enamorado pensamiento
 y allí donde se juntan la arboleda
 es tanta, que se haze un espessura 65
 de salzes y de alisos, que sus puntas
 parece que compiten con las nuves;
 allí verán la música de Orphea
 en boca de los dulces paxaricos;
 allí los ruyseñores de mañana, 70
 con su canto suave provocando,
 a la calandria sacan de su nido;
 acuden los xirgeros muy a punto,

las tórtolas escuchan la armonía, su soledad continua lamentando.	75
Por una cuesta arriba está la insigne Plasencia, muy cercada de alto muro, do reyna de contino el fiero Marte. También veréys allí reynar las Musas; allí está de contino derramando	80
Minerva su licor, el qual sublima el arte, la biveza y el ingenio. Estava, pues, allí una cabaña a do se crió siempre una pastora el nombre de la qual fue Vandalina; su fe le pudo dar muy alto nombre que siempre la guardó discretamente.	85
Pues como Lusitano repastasse en esta ysla que digo su ganado, a Vandalina vio, y en aquel punto quedó de la saeta enamorada tocado, y fue tocando el alto cielo con las quejas y versos que cantava al son de una çampoña, que tañendo la Isla y todo el valle enterneçia.	90
Y otro pastor, llamado Tolomeo, allí acertó a llegar a coyuntura que Lusitano estava assí cantando: «Amava Tolomeo una pastora que Lucina á por nombre, de Vandalia, tan linda y tan graciosa como esquivia».	95
Llegando, como digo, la çampoña de Lusitano oyó y estuvo quedo, escuchando estos versos que cantava aquel que de llorar se mantenía.	100
	105

[Montemayor, Égloga I, 1-105]²⁶³.

Como vemos, son 82 versos para la descripción del *locus*. La hipotiposis es tan larga que si no fuera por la reiteración de los adverbios y/o expresiones que indican lugar (“do”, “de esta parte”, “de la otra parte”, “lejos”, “allí”, “acá”, etc.) y de la deixis (solo el deíctico “allí” aparece doce veces), el lector se perdería en la abundancia de elementos descritos. No obstante, el uso reiterado de estos recursos puede, también, producir un efecto contrario: el hartazgo

²⁶³ Montemayor, Jorge: *Poesía completa*, Madrid, Biblioteca Castro, 1996, pp. 623.

(*taedium*)²⁶⁴. En el primer verso desarrolla, sin ningún tipo de circunloquio, los *loci a loco* y *a tempore* (*En medio de la Hesperia al mediodía*); pero, tenemos que esperar 81 versos para saber qué está pasando en ese preciso lugar y en ese exacto momento; mientras tanto se detiene para hacer una descripción pormenorizada del *locus a loco*, presentándonos el valle, las sierras que lo circundan (Bejarina y Calcidonia), el río Xerete y sus márgenes (la arboleda, las verdes huertas), el puente, la isla que forman los dos brazos del río (y los árboles que la rodean), el bosque al final de la isla donde los pajaritos cantan y, cuesta arriba, está la “insigne Plasencia”. A partir del verso 83 empieza, como hemos dicho más arriba, con la fórmula *a rebus ipsi*, mencionando, de manera escueta, lo que se desarrollará en la *narratio*. Montemayor mezcla en el desarrollo de la hipotiposis la estructura circular y la linealidad sintáctica propia de la *oratio perpetua*, pero le da preferencia a esta última. Los miembros, en su mayoría, no son tan largos, pero usa pocos incisos y esto termina dilatando la lectura. La acumulación de ideas se basa en la coordinación y/o yuxtaposición; también incluye estructuras subordinadas en cadena (la mayoría son adjetivas introducidas con el adverbio relativo “*donde*”, más exactamente con su aféresis “*do*”) pero estas son solo, como dice Lausberg (921), para darle continuidad a la oración, y suele usar pocas figuras elocutivas para romper el hilo del pensamiento. Algunas veces incluye estructuras un poquito más complejas y que en unión con el hipérbaton producen la trabazón sintáctica propia de la formación circular. Vale resaltar la exclamación de los versos 52 al 54 que expresa los sentimientos del narrador ante el paisaje y de los que hace partícipe al lector; esta figura, como decían los preceptistas, cuando breve, tiene cierta suavidad y gracia. Y ese bellísimo símil que viene inmediatamente después es muy apropiado (55-63); por dos razones, la primera es que la relación de semejanza la ha elaborado con elementos del paisaje que está describiendo y el tema del que tratará la égloga (el amor) y, la segunda, para una hipotiposis tan extensa, poner una

²⁶⁴ “Es necesario no mantenerse en los mismos esquemas sino variar con frecuencia; ni presentar siempre los mismos modos de expresión sino diversificarlos, ni empezar muchas veces con las mismas expresiones ni terminar con las mismas, sobrepasando la oportunidad de caso caso” [Dionisio de Halicarnaso: *Sobre la composición literaria*, 12, 4].

digresión a medio camino, ayuda a tomar un aliento²⁶⁵ y, también, retiene la atención del lector por más tiempo²⁶⁶. Tampoco está mal resaltar las figuras: hipérbaton (versos: 2, 8, 27, 28, 29, 56), anástrofe (61), polisíndeton²⁶⁷ (26, 36), perífrasis metafórica (68), hipérbole²⁶⁸ (67), y un considerable número de epítetos pleonásticos, atribuidos tanto a nombres propios (*fiero Marte*), como a nombres comunes (*mansas ovejuelas*, *claras aguas*, *blanca nieve*, etc., etc., etc.); estas dos últimas figuras tienen la finalidad de ornamentar y acrecentar el significado de la sentencia. Ahora bien, no cabe duda que la intención de Montemayor era la *amplificatio*, pero los objetivos del *locus amoenus* eran la *delectatio*, por un lado, y, mover los afectos, por el otro. Y si bien, para conseguir este último se debía ser cauteloso, sobre todo en el exordio, la inhabilidad del lusitano no está en el hecho de que el tópico abarque 82 versos (ya veremos que de la Torre también utiliza, para la descripción del *locus*, casi la misma cantidad de versos en su primera égloga), sino porque se queda corto en el tratamiento y en la dicción²⁶⁹.

En su égloga cuarta, como lo hemos dicho anteriormente, las fórmulas proemiales son las mismas que las de la primera e, incluso, su disposición y el verso (endecasílabo suelto) son los mismos, pero la descripción del *locus* no abarca tantos versos como la primera:

En la ribera del dorado Tajo,

²⁶⁵ Téon aconsejaba que no había que recusar las digresiones cortas ya que hacen que descanse la atención de los oyentes. Ahora, las largas, despistan y molestan a los que escuchan (Teón, Hermógenes, Aftonio: *Ejercicios de retórica*, pp. 84 y 87)

²⁶⁶ “A estas cosa se añaden “algunas digresiones” que introducimos o por el asunto o por el oyente, esto es, para que el asunto se comprenda o se crea con más facilidad, o para retener durante más tiempo al oyente agradecido”. [Juan Luis Vives: *El arte retórica*, I, 196]. Ahora, sobre las digresiones dentro del exordio, Quintiliano (*Inst.* IV, 3, 17) las recomienda en la medida que se regrese pronto al lugar de donde se ha apartado.

²⁶⁷ “Esta figura es la que abunda en conjunciones” [Quint. *Inst.* IX, III, 50]. Montemayor utiliza el polisíndeton dos veces, pero tienen funciones diferentes, en el verso 26 solo enumera una serie de elementos que quiere describir; ya en el 36 lo utiliza para “recolectar” los elementos que ha descrito anteriormente y de esta forma encierra sus hipotiposis.

²⁶⁸ “La hipérbole es una manera de hablar que exagera la realidad para amplificar o disminuir algo. Se utiliza por separado o junto con una comparación” [*Retórica a Herenio*, IV, 33]. Para Demetrio esta figura se puede utilizar en tres formas: en la semejanza, en la comparación y en la descripción de la imposibilidad. [*Sobre el estilo*: capítulo II, 124]. Si bien esta figura, casi siempre, era una mentira, los clásicos y los humanistas la usaban para decir la verdad a través de una falsa exageración.

²⁶⁹ Tratamiento y dicción son las palabras que utiliza Hermógenes para hacer referencia a los tropos, figuras de pensamiento (*figurae sententiae*) y de palabra (*figurae elocutionis*).

do pierden el sabor sus dulces aguas,
 muy cerca de los montes donde Ulysses
 edificó la flor de nuestra Europa,
 poniéndole su nombre señalado; 5
 do con su fluxo entre el mar Océano,
 e al tiempo que se buelve a su morada,
 muy sin trabajo llega el marinero
 a aquella gran ciudad, que ya he nombrado;
 mirando aquellos valles muy umbrosos, 10
 las selvas e los sotos más espesos
 que los que pasó Diana un tiempo;
 y en medio los superbos edificios,
 con los castillos fuertes y altas torres,
 muy más que las pirámides del Egypto, 15
 e más artificios que el sepulchro
 que hizo la muger de Mauseolo,
 andavan dos pastores desterrados
 de nuestra Hesperia, adonde les quedava
 el alma en manos de sus dos pastoras. 20
 Y repastando en medio destos valles
 sus mansas ovejuelas se toparon:
 comiençan a hablar en sus amores,
 o el mismo amor devía hablar en ellos.

[Montemayor, Égloga IV, 1- 24]

La estructura es circular, pero muy sencilla, y el pensamiento predominante se resume de la siguiente manera: “En la ribera del dorado Tajo /[...]/ andaban dos pastores”. Lo demás, ya lo sabemos, es amplificación. Veamos: empieza con el mismo verso de la égloga de don Diego Hurtado de Mendoza (*En la ribera del dorado Tajo*), pero, al estar escrita en endecasílabos sueltos, no lo obliga a buscar otra palabra que combine con Tajo, lo que le permite superar ese pequeño inconveniente de la rima en “ajo”, que, como hemos dicho, es cacofónica. El segundo verso empieza con una oración de relativo (*do pierden el sabor sus dulces aguas*), pero la perífrasis que encierra²⁷⁰ y su construcción en hipérbaton²⁷¹ contribuyen para darle más belleza y armonía al verso. Los versos del 3 al 5 también entrañan una perífrasis, pero mitológica: Lisboa

²⁷⁰ Elegante y bellísima manera de decir “desembocadura”.

²⁷¹ Gramaticalmente sería: “do sus dulces aguas pierden su sabor”.

es el lugar al que aluden²⁷² (*muy cerca de los montes donde Ulysses / edificó la flor de nuestra Europa,/ poniéndole su nombre señalado;*). A partir de aquí hasta el verso 17 es una amplificación epidíctica de dicha ciudad, nos describe sus alrededores y sus edificios utilizando epítetos y comparaciones (superlativas, por cierto) cuyas relaciones de semejanza son mitológicas e históricas. Y recién en el verso 18 y el primer hemestiquio del 19 termina la segunda parte de la formación circular, agregándole las circunstancias de modo (*andavan dos pastores desterrados / de nuestra Hesperia,*). Y el verso 20 es una amplificación, formada por una adjetiva que evidencia el deseo de los personajes de volver al lugar de sus amadas, pero, sobre todo, remarcar el amor que por ellas sienten (*adonde les quedava / el alma en manos de sus dos pastoras.*). Y, por último, los versos siguientes contienen la fórmula a *rebus ipsi* (21-24).

Antes de pasar al otro autor, trataremos un poco sobre el estilo de las églogas de Montemayor. El *auctor*, decían todas las preceptivas y que lo hemos mencionado en apartados anteriores, debe ver lo que conviene, ya sea a los pensamientos y palabras que enuncian tanto el narrador como los personajes, las circunstancias (externas e internas al texto), el contenido que encierra cada género, etc. De ello dependía la verosimilitud y el decoro. Pues bien, la égloga desde sus inicios fue un género cuyo materia (*res*) debía tratar del amor de unos pastores y/o de su vida sosegada en el campo. Y, como bien lo decía Cascales, “el lenguaje, los ejemplos, las comparaciones, los símiles, los contrarios y las metáforas deben ser sacadas del uso y trato rusticano”. Y es aquí donde se evidencia la poca habilidad de Montemayor²⁷³. En la primera égloga, los versos del 71 al 82, junto con el *locus* campestre, incluye la hipotiposis de “la insigne Plasencia”:

Por una cuesta arriba está la insigne
Plasencia, muy cercada de alto muro,

²⁷² Los griegos conocían a Lisboa como Olissipona, nombre derivado de Ulises, quien, según el mito, la fundó cuando vagaba por los mares.

²⁷³ “Y, en mi opinión, es propio de una destreza grande y completa conocer y ser capaz de utilizar las circunstancias concretas; en efecto, la Habilidad real consiste en eso, como decía en el mismo comienzo de mi exposición sobre ella: saber cuándo, dónde, ante quién, cómo y en que circunstancias hay que emplear todas las especies estilísticas y todos los pensamientos, y no sólo conocerlo, sino también ser capaz de ello” [Hermógenes: *Sobre las formas de estilo*, II, 378].

do reyna de contino el fiero Marte.
 También veréys allí reynar las Musas;
 allí está de contino derramando
 Minerva su licor, el qual sublima
 el arte, la biveza y el ingenio.

80

En estos versos su intensión es clara: hacer ver, por medio de alegorías²⁷⁴, las costumbres de la ciudad (los odios [*el fiero Marte*] y el cultivo de las artes y la ciencia [*Musas*], todos realizados con destreza [*allí está de contino derramando / Minerva su licor...*]) y, al ser el último elemento descrito, le otorga un grado de importancia mayor en relación a los elementos anteriores²⁷⁵; es decir, al *locus amoenus*. Y en su cuarta égloga, como lo hemos visto, el “*locus eglógico*”²⁷⁶ es un elogio a Lisboa. Pero, para ejemplificar lo que decimos, pongamos un ejemplo de la época. El divino Herrera no le perdonó a Garcilaso el versos 134 de la segunda égloga, donde Salicio dice: “*y a la sazón en la ciudad yo estaba*”. Para el sevillano la palabra “ciudad” no se encuentra en Virgilio a no ser “por admiración i rustiquez de ignorancia”²⁷⁷. Este comentario le trajo, como consecuencia, la observación XXIV del Prete Jacopín, donde lo acusa de haber levantado “una mentira tan conocida al divino poeta”²⁷⁸ ya que el mantuano menciona algunas veces la palabra “ciudad” en sus bucólicas. A lo que Herrera le responde que si los pastores virgilianos “hablan de ella casi siempre, es con admiración, pero no residen ni hacen de ella camino como Salicio”²⁷⁹. En esencia, lo que Herrera propone - y parece que Jacopín no lo entendió de esta manera - es la verosimilitud. La característica principal del estilo humilde es el uso del lenguaje normal, usar palabras comunes y las metáforas, en el caso de la bucólica, deben ser creadas con palabras propias de pastores. Los pensamientos, como dice Hermógenes, corresponden a caracteres naturales y con cierto tono infantil como son los poemas bucólicos de

²⁷⁴ Cuando “se dice una cosa y ha de entenderse otra distinta: [...] Pues al tomar una cosa parecida, las palabras propias de aquel ámbito se transfieren, [...], a una realidad distinta”. Cicerón: *El orador*, III, 41-42.

²⁷⁵ En la disposición de las palabras e ideas de un discurso se disponía las más contundentes y eficaces para el principio y/o el final, del mismo modo en el detallamiento de los elementos de la *evidentia*.

²⁷⁶ Más de la mitad del exordio ya que este está compuesto de 30 versos.

²⁷⁷ Herrera, Fernando de. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, 549, pp. 814.

²⁷⁸ Herrera, Fernando de: *Controversia sobre sus Anotaciones á las obras de Garcilaso de la Vega: Observaciones del Prete Jacopín, XXIV*, Sevilla, Bibliófilos Andaluces, 1870, pp. 36.

²⁷⁹ *Idem*, *Contestación de Fernando de Herrera*, pp. 136.

Teócrito²⁸⁰. Pero, como vemos y volviendo ya a Montemayor, este no solo incluye la descripción de una ciudad dentro de un lugar campestre, lo que desentona un poco con el objetivo de un *locus amoenus*, sino que hace, del *locus* eglógico, un discurso epidíctico para una ciudad, y para ello utiliza perífrasis y comparaciones eruditas, elevando, y en mucho, el estilo de la égloga²⁸¹. Recordemos que cada género tenía sus propias reglas y es falta de decoro tanto el enaltecer la materia de un género sencillo a través de palabras y/o sentencias altisonantes (de forma inversa también se da), como la transferencia de procedimientos de un género para otro (a no ser que se parodie, pero este no es el caso).

La bucólica del Tajo es un conjunto de ocho églogas escritas por Francisco de la Torre, siete de las cuales son mixtas y una, la tercera, narrativa. Sus églogas son un canto al “sagrado y cristalino río” que riega y da vida al hermoso valle que será el *locus amoenus* donde los pastores ríen, lloran y cantan. A partir del título notamos que el protagonista principal es el río; como lo hemos dicho anteriormente, Garcilaso establece el Tajo como río emblemático, posteriormente Diego Hurtado de Mendoza y Montemayor también le cantan a “la ribera del dorado Tajo” y ya para Francisco de la Torre es “el río sagrado”. De esta manera el Tajo se consagrará, en la bucólica hispana, como el río símbolo que regará los verdes prados y las espesuras donde los pastores entonan sus amores.

En *La bucólica del Tajo* el río aparece en casi todas las églogas, con excepción de la IV donde el paisaje arcádico es la ribera del Tesín; en la VI, del Betis, y en la VII, en la desembocadura del Arages. En la I, II, V, VIII es la ribera del Tajo que sirve de escenario para la creación del *locus amoenus*, ya en la III no se especifica el río, solo sabemos que la acción se desarrolla alrededor de uno.

²⁸⁰ Hermógenes: *Sobre las formas de estilo*, II, 322. Hermógenes usa el término “infantil” en el sentido de espontáneo.

²⁸¹ “Desaparece el decoro, cuando derivamos de un lugar donde no hace honra al que habla, al que oye o a la cosa misma” [Juan Luis Vives: *El arte retórica*, I, 100). “La expresión será apropiada si expresa sentimientos y modos de ser y si corresponde con los temas. Se corresponde si no se habla a la ligera sobre asuntos graves ni solemnemente de asuntos triviales, ni se califica una palabra vulgar de un forma ornamental” [Aristóteles: *Retórica* 1408^a].

Para el análisis de este tópico escogeremos su primera égloga porque es donde el autor desarrolla con más detalles el *locus amoenus*:

El blando aliento de Favonio tierno, en mil preciosas flores encendido, alegraba los fines del invierno, apenas de los montes despedido, cuando tras su ganado sin gobierno, de su ninfa cruel aborrecido, el sin ventura Palemón salía con la primera luz del claro día.	5
Lleva sus quejas el ligero viento y sus ardientes lágrimas el río; el sacro río que detuvo atento sus claras aguas a su canto pio. De cuyo lastimado sentimiento, causa cruel de un pecho helado y frío, con mil quejas al cielo se quejaba y el sordo cielo nunca le escuchaba.	10
Solo, por la ribera sola, llega, de su dolor acompañado sólo, a la más agradable y fértil vega que el Ganges baña ni descubre Apolo; a quien después que su frescura riega el claro Tajo, el español Pactolo, de su grata belleza convidado, apenas mueve su cristal sagrado.	15
Cuyas riberas claras coronadas de blancas flores, de purpúreas rosas, de plantas amenísimas cercadas, cuales muy raras, cuales muy copiosas, unas suben al cielo levantadas, otras caen en las aguas sonorasas, haciendo todas, con sus sombras bellas, umbrosos valles en el claro de ellas.	20
Sube la yedra con el olmo asida, y en otra parte con la vid ligado; ellas reciben de su arrimo vida, y él de sus hojas ornamento amado;	25
	30
	35

cuya bella corona sacudida, mansamente del aire regalada, ya se mira en el agua, y se retira, y luego vuelve, y otra vez se mira.	40
El verde mirto y el laurel hermoso, aquel a Venus, y éste a Febo caro; el derecho ciprés y álamo umbroso, aquél oscuro, y éste verde claro; el plátano y el cedro y, oloroso	45
sobre todos gentil libano raro, su lugar apacible coronando, aquí y allí los tray el aire blando.	
Entre cuyas umbrosas ramas bellas Filomena dulcísima cantando,	50
ensordece la selva con querellas, su gravísimo daño lamentando. Llevan los aires los acentos de ellas, los montes y las cuevas resonando, de donde con tristísimo gemido,	55
Eco responde al canto dolorido.	
Donde mirando los alegres prados, valles umbrosos y árboles floridos, de blancas, rojas flores matizados, unos brotando y otros florecidos; los dorados cristales sosegados, los animosos vientos desparcidos, la Primavera con la bella Flora que una los viste y otra los colora;	60
y que el rigor de su dolor esquivo, que la dureza de su ninfa bella, que la firmeza que le tiene vivo crece, ni mengua su fatal estrella, de su crueldad, de su desdén altivo, tan tierna y tristemente se querella,	65
que el monte ablanda, que detiene el río, el cielo para, inclina el viento frío.	70
De cuyo grave daño lastimado, apenas apremiada, la alma espira, la alma triste cuyo duro estado al cielo que la ve, tan sólo admira.	75

Y por probar si vive el desdichado
 en aflicción tan desigual suspira,
 entre cuyos suspiros, infelice
 estas palabras dolorosas dize:

[Francisco de la Torre: *La Bucólica del Tajo*, I, 1-80]²⁸²

Francisco de la Torre abre su libro con una égloga en octava real, formada, como se puede observar, en endecasílabos, con rima alterna en los seis primeros versos y un pareado en los dos últimos. En todo el exordio vemos la hipotiposis del *locus amoenus*, pero, al leer cada verso, se evidencia que no le sirve solo para enmarcar los amores de los pastores o para contribuir al *delectare*, sino que el *locus* cobra vida y le sirve como amplificador en relación a los sentimientos del pastor y su finalidad es la moción de los afectos (*mouere*); para ello, como lo recomendaba Quintiliano (*Inst.*, IV, 1, 69) utiliza la prosopopeya, figura que veremos repetirse en casi todas las estrofas. Según el educador latino (*Inst.*, VI, 2, 8ss) había dos clases de afectos que el orador debía utilizar para conmover y persuadir al juez: los patéticos y los éticos. Los que provocan sentimientos exitados y conmociones vehementes, pero rápidos son los patéticos; los que, por el contrario, incitan emociones suaves, apacibles y ordenadas, los éticos. Los primeros persuaden por su fuerza para perturbar el ánimo y están, casi siempre, al servicio del *mouere*; los segundos convencen para captarse la simpatía del público de manera más duradera y están al servicio del *delectare*. Pues bien, De la Torre, con la ayuda de la prosopopeya, les otorga un *éthos* a los elementos del tópico para involucrarlos en la historia amorosa, atribuyéndoles a la mayoría un *éthos* ético, haciéndolos suaves, complacientes y tiernos ante el sufrimiento del pastor²⁸³ y, a otros, como el ruiseñor, cuevas y montes, los construye con un *éthos* patético, utilizando, para ello, una comparación mitológica con un grado violento de afecto, adjetivos en grado máximo y palabras enternecedoras que terminan despertando fuertes emociones en quien lee o escucha. De la Torre también divide el *locus* en partes y trata uno o máximo dos elementos

²⁸² Torre, Francisco de la: *Poesía completa*, Madrid, Cátedra, 1984.

²⁸³ Cuyo *éthos* es patético.

en cada estrofa²⁸⁴, dejando la última para recolectar los más importantes y encerrar la hipotiposis. Analicemos, ahora, una por una:

El blando aliento de Favonio tierno,
 en mil preciosas flores encendido,
 alegraba los fines del invierno,
 apenas de los montes despedido,
 cuando tras su ganado sin gobierno,
 de su ninfa cruel aborrecido,
 el sin ventura Palemón salía
 con la primera luz del claro día.

5

De la Torre suele intercalar la forma periódica y *la oratio perpetua* en sus églogas. Y como la mayoría de las veces son en octavas reales, cuando utiliza el periodo, escoge los cuatro primeros versos para la prótasis y los cuatro siguientes para la apódosis. En esta primera estrofa el pensamiento predominante está en los versos impares, todos los pares son solo una amplificación. El primer verso es una perífrasis que describe el primer elemento del tópico: el viento, y, a su vez, es una prosopopeya. Para realizarlas, empieza con la metáfora *aliento*, en la sustitución trópica de la común y no tan suave palabra “soplo”, y esa “suavidad” se ve amplificada con el epíteto *blando*. Luego viene el complemento que nos indica que el elemento ha sido personificado (*de Favonio tierno*), aquí vemos que el epíteto (*tierno*) acrecienta, aún más, la tersura de la metáfora (*El blando aliento de Favonio tierno*). Todo ello lo ayuda a construir el *éthos* ético del elemento; es decir, del “viento”. El siguiente verso está allí para darle más vueltas al pensamiento, así como también para amplificarlo (*en mil preciosas flores encendido*), de la misma manera lo están el cuarto, el sexto y el octavo²⁸⁵ (*apenas de los montes despedido, / [...] / de su ninfa cruel aborrecido, / [...] / con la primera luz del claro día.*), quitando el último verso (el octavo), los otros tres están formados en anástrofe, y en el cuarto y

²⁸⁴ “El primer procedimiento para enriquecer una frase consiste en explicar con amplitud y dividiéndolo en partes aquello que se podría haber dicho en una frase breve y general”. [Erasmus de Rotterdam: *Recursos de forma y de contenido para enriquecer un discurso*, II, pp 308].

²⁸⁵ Sáquemoslos de la estrofa y esta no perdería su significado.

sexto también hay un zeugma en cada uno²⁸⁶. En el tercer verso utiliza el *locus a tempore* y nos indica el periodo del año (*alegraba los fines del invierno*); es decir, es un *locus* casi primaveral. Y recién, a partir del quinto verso, incluye la apódosis del periodo: (*cuando tras su ganado sin gobierno, / [...] / el sin ventura Palemón salía / [...] /*). Vemos cómo la idea es la misma a la de los escritores anteriores, pero de la Torre utiliza dos coordenadas temporales (*loci a tempore*), la principal y más general es la que desarrolla en el tercer verso (*alegraba los fines del invierno*) y, la segunda, que es secundaria y más específica, está en el último verso (*con la primera luz del claro día*), esta última es la única que suelen usar los otros escritores y, generalmente, abren con ella la estrofa, de la Torre prefiere usarla solo para amplificar y encerrar el pensamiento y sin la utilización de la perífrasis para describirla. Otra cosa que vale la pena resaltar es que, en los cuatro primeros versos, de la Torre desarrolla una sensación que pocos poetas tienen en cuenta: la táctil (*El blando aliento de Favonio tierno...*).

Lleva sus quejas el ligero viento	
y sus ardientes lágrimas el río;	10
el sacro río que detuvo atento	
sus claras aguas a su canto pio.	
De cuyo lastimado sentimiento,	
causa cruel de un pecho helado y frío,	
con mil quejas al cielo se quejaba	15
y el sordo cielo nunca le escuchaba.	

En los versos 9 y 10, si bien están contruidos en hipérbaton y también hay un zeugma en el segundo, la coordinación que los une es más propia de la *oratio perpetua* (*Lleva sus quejas el ligero viento / y sus ardientes lágrimas el río;*), pero la amplificación del último elemento (*río*), en los dos versos siguientes (11 y 12), realza esa estructura oracional un tanto simple (*el sacro río que detuvo atento / sus claras aguas a su canto pio.*). El epíteto metafórico *sacro* le atribuye al Tajo el significado de divinidad y, a través de la prosopopeya, sus acciones acrecientan el

²⁸⁶ El zeugma es una elipsis, pero la diferencia radica en que el elemento elidido de la elipsis se debe traer de afuera, y en el zeugma está dentro de la estructura oracional, anterior o posterior. En el cuarto verso el elemento elidido está en el primer verso (Favonio) y en el sexto está en el verso siguiente (Palemón).

efecto ético-patético del pensamiento general de la estrofa²⁸⁷. El verso 13 retoma y amplía la idea principal del pensamiento a través de un zeugma²⁸⁸ (*De cuyo lastimado sentimiento,*); y el siguiente (14) es un paréntesis que amplifica el verso anterior (*causa cruel de un pecho helado y frío,*), este verso junto con el mismo verso de la estrofa anterior (6)²⁸⁹ expresan la razón de la tristeza del pastor y, también, caracterizan a la amada con apelaciones severas, pero en esta estrofa se la caracteriza metonímicamente (*un pecho helado y frío*); los dos versos siguientes (15 y 16) unidos en coordinación cierran la idea (*con mil quejas al cielo se quejaba / y el sordo cielo nunca le escuchaba.*). El verso 15 está construido en hipérbaton²⁹⁰, lo que contribuye para darle más armonía al verso ya que ese cambio marca el ritmo. En el verso 16 hay un épiteto metafórico (*sordo*) y una prosopopeya (también hipérbole) que le atribuyen al sujeto (*cielo*) cualidades ético-patéticas. En los versos 10 y 11 se repite la palabra *río*, así como en los versos 15 y 16, la palabra *cielo*, lo que constituye una *cunduplicatio*²⁹¹, encareciendo, con esta figura, dichos elementos con el fin de conmover.

Solo, por la ribera sola, llega,
de su dolor acompañado sólo,
a la más agradable y fértil vega
que el Ganges baña ni descubre Apolo; 20
a quien después que su frescura riega
el claro Tajo, el español Pactolo,
de su grata belleza convidado,
apenas mueve su cristal sagrado.

Esta estrofa es la más enmarañada de las 10 que forman el exordio. El verso 17 está formado en hipérbaton (*Solo, por la ribera sola, llega,*), seguido de un verso que lo complementa

²⁸⁷ Aunque aquí estamos hablando del efecto ético-patético del pensamiento de la estrofa y no de la *persona* Tajo que, en este caso, tiene un *éthos* ético, vale dejar claro que Quintiliano (*Inst.*, IV, 2, 17) también tenía en cuenta un afecto intermedio entre el ético y patético, que no era ni tan suave y sosegado como el primero ni tan intenso como el segundo.

²⁸⁸ el elemento elidido es Palemón.

²⁸⁹ (*de su ninfa cruel aborrecido*).

²⁹⁰ Gramaticalmente sería: *se quejaba al cielo con mil quejas*.

²⁹¹ Repetición, sin un orden determinado, de una o varias palabras (*Retórica a Herenio*, IV, 28). Algunos críticos actuales, como García Barrientos, la llaman de diseminación.

y que también utiliza la misma figura (*de su dolor acompañado sólo*),²⁹². En ambos versos notamos cómo la antanacsis y la paranomasia²⁹³ aumentan aún más la idea que se pretende transmitir (Palemón se lamenta en soledad) y, como afirma el escritor de la *Retórica Herenio* (IV, 23), contribuyen para el deleite por su gracia y elegancia. El verso 19 es la continuación lógica del verso 17 y aparece un elemento más del tópico (*vega*) y sus epítetos, en acumulación, lo caracterizan afectivamente (*[llega...] a la más agradable y fértil vega*). El 20 amplifica el verso anterior y lo realiza por medio de la sustitución trópica: *Ganges* por *Tajo* y *Apolo* por *sol*. El verso 21, a través del zeugma, retoma el sujeto del verso 17 (*vega*), pero ahora lo personifica (*a quien*), atribuyéndole cualidades que harán que el Tajo, después de que lo riegue, se detenga ante su “grata belleza” (*a quien después que su frescura riega / el claro Tajo, el español Pactolo, / de su grata belleza convidado, / apenas mueve su cristal sagrado*). La comparación del Tajo con dos grandes ríos, el Ganges y el Pactolo, al primero a través de una metáfora y al segundo mediante una aposición, tiene una finalidad encarecedora, asimismo, en el caso del segundo, le permite darle más ligereza y vueltas al pensamiento, ya que la aposición, además de segmentarlo, lo interrumpe; la misma función encarecedora tienen el epíteto *claro* y la perífrasis metafórica *su cristal sagrado* (= agua).

Cuyas riberas claras coronadas	25
de blancas flores, de purpúreas rosas,	
de plantas amenísimas cercadas,	
cuales muy raras, cuales muy copiosas,	
unas suben al cielo levantadas,	
otras caen en las aguas sonoras,	30
haciendo todas, con sus sombras bellas,	
umbrosos valles en el claro de ellas.	

²⁹² Gramaticalmente ambos versos serían así: *Llega solo por la ribera (sola) / acompañado (sólo) de su dolor*.

²⁹³ La antanacsis es la repetición de una misma palabra con dos acepciones diferentes (*Retórica a Herenio*, IV, 14 21). En este caso formado por el adjetivo *solo* que abre el primer verso y el adverbio *sólo* que cierra el segundo verso. Y si a ello le agregamos el adjetivo *sola*, que junto con los otros dos forman otra figura, la *annominatio* o paranomasia, evidenciamos la destreza del poeta. Paranomasia: “Consiste en colocar junto a una palabra o un verbo otra similar cambiando el sonido o las letras de manera que palabras parecidas expresen ideas diferentes”. Este cambio puede realizarse por alargamiento, abreviamento, adición, supresión, trasposición y por cambios de letras (*Retórica a Herenio*, IV, 21 29).

Esta estrofa empieza con un miembro subordinado, cuyo antecedente es el personaje principal de la estrofa anterior; es decir, el Tajo. El verso 25 no presenta ningún artificio en su construcción, el núcleo, por acumulación, lleva dos adjetivos: un epíteto pleonástico, común en este tipo de incisos, y un participio con función atributiva que le permite hacer el enlace con el verso 26 (*Cuyas riberas claras coronadas / de blancas flores, de purpúreas rosas,*). Notemos que este último verso (26) está construido en isocolon²⁹⁴, con repetición a distancia (anáfora) al principio de cada inciso, y cada uno de los epítetos restringe las cualidades de sus núcleos. En el 27 se agrega un elemento más a la *evidentia* y se repite la misma estructura del anterior (*de plantas amenísimas cercadas*), pero el epíteto, en superlativo, caracteriza éticamente al elemento y el participio (*cercadas*), que tiene la misma función del anterior (*coronadas*), pasa al final del inciso para la construcción de la rima. El siguiente verso (28) amplifica el elemento del verso anterior (*plantas*) y está construido en paramoesis²⁹⁵ (*cuales muy raras, cuales muy copiosas,*), notemos cómo la repetición de palabras y la simetría de los incisos le dan no solo fuerza al verso, sino también belleza y elegancia. Los versos 29 y 30 están contruidos en párison y ambos encierran una antítesis que expresa, muy delicadamente, la oposición vida/muerte de la naturaleza (*unas suben al cielo levantadas, / otras caen en las aguas sonoras,*), se trata de una antítesis perfecta ya que la oposición reside tanto en el tema como en la expresión (unas/otras, suben/caen, al cielo/ en las aguas...) y todo ello contrasta con la igualdad externa de los versos²⁹⁶. Y los versos 31 y 32 encierran el pensamiento (*haciendo todas, con sus sombras bellas, / umbrosos valles en el claro de ellas,*), en el primero hay un paréntesis, que separa y

²⁹⁴ Hablaremos de isocolon como los clásicos lo entendían, es decir, cuando los miembros o incisos (miembros breves según Demetrio) constan de un número de sílabas aproximadamente igual; contar las sílabas, como decía el autor de la *Retórica a Herenio*, sería pueril, basta con que los miembros o incisos parezcan igual (*Retórica a Herenio*, IV, 20). De la misma manera lo consideraba Juan Luis Vives: “aunque éstas se juzgan bien por la extensión semejante de los tiempos, y por cierta expectación y delimitación del oído que por el número y la medida de las sílabas [*El arte retórica*, I, 118].

²⁹⁵ La paramoesis sería un isocolon perfecto, donde se tiene en cuenta no solo la construcción sintáctica de los miembros, sino también los sonidos de las palabras que los conforman. Lausberg (732) dice que es “la suprema intensificación” del isocolon. Para construirlo de la Torre ha utilizado la repetición a distancia (anáfora) y el homeoteuton (semejanza de los sonidos de la sílaba final en las últimas palabras de los incisos: *raras / copiosas*).

²⁹⁶ Demetrio: *Sobre el estilo*, I, 22-23.

complementa el pensamiento, y, en el último, el adjetivo *umbrosos* y el sustantivo *claro* son palabras antitéticas, pero ambas forman parte de un mismo miembro²⁹⁷.

Sube la yedra con el olmo asida,	
y en otra parte con la vid ligado;	
ellas reciben de su arrimo vida,	35
y él de sus hojas ornamento amado;	
cuya bella corona sacudida,	
mansamente del aire regalada,	
ya se mira en el agua, y se retira,	
y luego vuelve, y otra vez se mira.	40

Esta estrofa, continuación de la anterior, detalla dos de los elementos que, desde siempre, han compuesto el *locus amoenus*, la hiedra y la vid y que, en un acto de amor y sobrevivencia, se entrelazan con el olmo (algunos poetas unen a cada una al olmo y/o al roble respectivamente), convirtiéndose en los elementos del *locus* que simbolizan la pasión viva y que funcionan como analogías del amor pastoril. Los cuatro primeros versos (33-36) están contruidos por miembros simples coordinados, los dos primeros, por un lado, y los dos siguientes, por el otro; el hipérbaton en cada uno de los versos, el zeugma en el verso 36 y junto con la coordinación distributiva en los versos 35 y 36 le otorgan belleza y elegancia al pensamiento²⁹⁸ (*Sube la yedra con el olmo asida,/ y en otra parte con la vid ligado;/ ellas reciben de su arrimo vida, / y él de sus hojas ornamento amado;*). En los cuatro versos siguientes (37- 40) se le da vida al árbol con la intención de amplificar el elemento más importante de esta estrofa (*el olmo*) y, de esta manera, intensificar la *evidentia* (*cuya bella corona sacudida,/ mansamente del aire regalada,/ ya se mira en el agua, y se retira,/ y luego vuelve, y otra vez se mira.*). Todo ello lo realiza a través de la prosopopeya y el zeugma (ya que el sujeto *olmo* se lo sigue elidiendo). Ya la perífrasis metafórica (*bella corona* = copa) le otorga una cierta dignidad, ya sea por su belleza o por su grandeza. Notemos, también, cómo la segmentación en miembros cortos o incisivos le otorgan esa

²⁹⁷ “todas hacen umbrosos valles en sus claros”.

²⁹⁸ Hermógenes: *Sobre las formas de estilo*, I, 291.

ligereza al pensamiento, lo que hace que la lectura no sea tan cansadora como en el caso de Montemayor.

El verde mirto y el laurel hermoso,
 aquel a Venus, y éste a Febo caro;
 el derecho ciprés y álamo umbroso,
 aquél oscuro, y éste verde claro;
 el plátano y el cedro y, oloroso
 sobre todos gentil libano raro,
 su lugar apacible coronando,
 aquí y allí los tray el aire blando.

45

Continuando con el mismo marco escénico, en acumulación coordinante, se enumera la variedad de árboles que, junto con en el olmo, forman el escenario arcádico. En los cuatro primeros versos (41-44) de la Torre ha jugado con la construcción: los cuatro forman isocolos (igualdad horizontal), pero si juntáramos los impares (41-43) por un lado y los pares (42-44), por el otro, se formaría también dos párison (igualdad horizontal y vertical): *El verde mirto y el laurel hermoso, / aquel a Venus, y éste a Febo caro; / el derecho ciprés y álamo umbroso, / aquél oscuro, y éste verde claro*. En los impares (41-43) se nombra a cada árbol y en los pares (42-44), por medio de coordinaciones distributivas, se amplifica su significado a través de sus símbolos mitológicos (42), por lo tanto es un elogio²⁹⁹; y, en el 44, se alude a una característica propia: su color. En el verso 45 continua con la enumeración de los árboles (*el plátano y el cedro y, oloroso*). Como vemos, del primero no se dice nada más; sin embargo, del segundo se amplia su significado a través de un epíteto pleonástico (*oloroso*) construido con el polisíndeton. Amplificación que continúa en los versos 46 y 47; en el 46 a través de dos epítetos metafóricos (*sobre todos gentil libano raro,*) y en el 47 se evidencia su grandeza y amplitud (*su lugar apacible coronando,*). Ya el verso 48 le sirve para encerrar la hipotiposis de los árboles, envolviendo a todos, incluso al olmo descrito en la estrofa anterior (*aquí y allí los tray el aire blando*). Este verso describe el delicado movimiento de los árboles, haciendo referencia e,

²⁹⁹ “Encomiarás los árboles: a partir del lugar en que nacen, a partir de la divinidad a la que están consagrados: como el olivo a Atenea”. Teon, Hermógenes, Aftonio: *Ejercicios de retórica*, pp. 191.

incluso, con el mismo epíteto, al primer elemento aludido en el *locus*: *El blando aliento de Favonio tierno*.

Entre cuyas umbrosas ramas bellas	
Filomena dulcísima cantando,	50
ensordece la selva con querellas,	
su gravísimo daño lamentando.	
Llevan los aires los acentos de ellas,	
los montes y las cuevas resonando,	
de donde con tristísimo gemido,	55
Eco responde al canto dolorido.	

Esta estrofa le sirve para describir los rasgos auditivos del tópico y toda ella encierra una alegoría con fines ornamentales y patéticos. De la Torre echa mano del mismo recurso que en la cuarta estrofa: empezar con un miembro subordinado, cuyos antecedentes están en la estrofa anterior. Pero en el verso 49 la construcción en hipérbaton³⁰⁰ le da el curso circular (lo que no se evidencia en el 25 [*Cuyas riberas claras coronadas*]); asimismo, el verso empieza con una parte oblicua de la oración (*Entre cuyas umbrosas ramas bellas*). El verso 50 comienza con una metáfora (*Filomena*)³⁰¹ que sustituye trópicamente a un sustantivo (ruiseñor), y está acompañada con un adjetivo en superlativo absoluto, *dulcísima*, ampliando en grado máximo su significación y, en servicio de la *brevitas* y/o por cuestiones métricas, utiliza el gerundio elíptico³⁰² (*Filomena dulcísima cantando*,). El verso 51, en un paréntesis y con una hipérbole, intensifica la *evidentia* (*ensordece la selva con querellas*,). El verso 52 hace referencia al sentimiento doloroso del personaje mitológico, y aparecen nuevamente, y con la misma finalidad, el adjetivo en grado máximo y el gerundio elíptico (*su gravísimo daño lamentando*). El verso 53 está formado en hipérbaton y, por cuestiones de ritmo, extiende la frase con el genitivo (*Llevan los aires los acentos de ellas*,)³⁰³. El verso 54, en yuxtaposición, continúa con el pensamiento (*los montes y*

³⁰⁰ Separa el determinante relativo del sujeto (*cuyas ramas*), por un lado, y los dos epítetos (*umbrosas y bellas*), por el otro.

³⁰¹ Para el mito de Filomena ver *Metamorfosis* de Ovidio, libro VI, 412 – 674.

³⁰² En este caso es elíptico porque se ha pasado por alto el verbo “estar”, por lo tanto también en este verbo hay una elipsis.

³⁰³ En una formación normal sería “sus acentos” y no “los acentos de ellas”.

las cuevas resonando), este verso le permite construir, en el 55 y 56, una adjetiva que amplía el pensamiento principal, por un lado, y lo conecta con otro mito (igual de triste), por el otro. Aquí encontramos nuevamente un adjetivo en grado absoluto unido a un sustantivo con enorme fuerza patética (*de donde con **tristísimo gemido** / Eco responde al canto dolorido*). Ambos versos están formado en hipérbaton, ya la metáfora *Eco*³⁰⁴ (con mayúscula) y lo que ella entraña finalizan y refuerzan, de manera conmovedora, el pensamiento que se ha venido desarrollando a lo largo de toda la estrofa: el triste canto del ruiseñor.

Donde mirando los alegres prados,
valles umbrosos y árboles floridos,
de blancas, rojas flores matizados,
unos brotando y otros florecidos;
los dorados cristales sosegados,
los animosos vientos desparcidos,
la Primavera con la bella Flora
que una los viste y otra los colora;

60

Esta estrofa también empieza con un miembro subordinado, cuyos antecedentes están en el verso 54. Los ocho versos le sirven para dar una visión panorámica de todo el *locus*, ya sea agregando otros elementos o retomando algunos de las estrofas anteriores, y, de esta manera, encierra el tópico. Veamos su construcción: el verso 57, si bien es un miembro subordinado, no presenta ningún artificio (*Donde mirando los alegres prados,*); el 58, en isocolon, continúa con la hipotiposis de un elemento nuevo y retoma los de las estrofas cinco y seis (*valles umbrosos y árboles floridos,*); en el 59 y 60 se amplía la significación de los dos versos anteriores (*de blancas, rojas flores matizados, / unos brotando y otros florecidos,*), notemos que en el 59 utiliza la yuxtaposición, entre los epítetos, como una forma de *breuitas* y, en el 60, como no lo necesita, utiliza la coordinación (distributiva), también, aquí, hay un isocolon. En los versos 61 y 62, en párrison, retoma la hipotiposis de dos elementos: las aguas del Tajo, a través de una perífrasis metafórica (*los dorados cristales sosegados,*) y los vientos (*los animosos vientos desparcidos,*). Y encierra el *locus*, versos 63 y 64, con las responsables de toda esa delicadeza y encanto que

³⁰⁴ Para el mito de Eco ver *Metamorfosis* de Ovidio, libro III, 339 – 510.

nos ha venido poniendo ante los ojos (*la Primavera con la bella Flora / que una los viste y otra los colora*;). De la Torre, al nombrarlas con mayúsculas, las personifica (un artificio que irradia a todas sus églogas) de la misma manera que lo ha hecho con los otros elementos del tópico que nos ha descrito anteriormente (viento, río, plantas, árboles, ruiseñor y eco).

En los dieciséis versos siguientes utiliza la fórmula *a rebus ipsi*, lo cual le permite encerrar el exordio.

Pasemos ahora al último poeta bucólico que estudiaremos: Fernando de Herrera. Parece ser que el sevillano escribió varias églogas, pero, lamentablemente, solo nos han llegado seis, contando la que empieza “Paçed, mis vacas, junto al claro río” y que Cristóbal Cuevas afirma que pertenece a Cristóbal Mosquera de Figueroa, ya que hay alusiones al pasado de Mosquera³⁰⁵. Esta égloga no entrará en nuestro análisis y no porque haya alusiones al pasado de Mosquera, sino porque se aleja mucho del estilo del sevillano. Ahora bien, Herrera no desarrolla el *locus amoenus* con tantos detalles ni con asiduidad como los otros poetas. Su paisaje, generalmente, se localiza en la ribera del Betis, este río es invocado casi siempre en sus poemas, convirtiéndose en su río poético, según Cristóbal Cuevas el Betis representa al Guadalquivir, el río real³⁰⁶, y que Herrera nunca menciona.

Entre los verdes árboles, do suena
Betis con altas ondas estendido,
llevando al mar la frente d’ovas llena,

Alcón i Tirsis, tristes, con gemido,
lloravan de Salicio tiernamente
el miserable caso sucedido, 5

cual simple tortolilla gime y siente
el caro esposo, que perdió muriendo,
i su dolor descubre’n son doliente.

Violos llorar el ruvio sol naciendo, 10

³⁰⁵ Herrera, Fernando de: *Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 233.

³⁰⁶ *Idem*, pp. 33.

del bosque al uno i otro descuidado,
violos llorar la luna apareciendo.

[Herrera, Fernando: Égloga Salicio, 1-12]

La égloga está escrita en tercetos encadenados y solo 12 versos forman el exordio. Abre la égloga con un verso, cuyo primer miembro empieza con una parte oblicua de la oración, característica que, como lo hemos venido diciendo, contribuye para darle un curso cíclico a la sentencia. El pensamiento predominante de estos versos es “Alcón y Tirsis lloraban el miserable caso de Salicio”. A este pensamiento le ha antepuesto las circunstancias de lugar, le ha entepuesto las de modo y, postpuesto las de tiempo. Observemos: en el primer verso desarrolla el *locus a loco* (*Entre los verdes árboles*) y en este mismo verso, en un paréntesis y a través de una adjetiva, amplifica estas mismas circunstancias, dándonos detalles más específico del lugar (*do suena / Betis con altas ondas estendido, llevando al mar la frente d’ovas llena*). Aquí aparece su río poético, Betis, describiéndonos su amplitud (*con altas ondas estendido*) y su riqueza piscícola (*la frente d’ovas llenas*). En el primer verso ha utilizado un epíteto pleonástico (*verdes*) y, entre el primero y el segundo, hay un encabalgamiento y una anástrofe (en la anteposición del verbo al sujeto). En la segunda y tercera estrofa se desarrolla la fórmula *a rebus ipsi*, en la que no nos detendremos, pero vale resaltar la *similitudo* que se encuentra en la tercera estrofa, la imagen comparativa, al ser tan apropiada al género y también tan patética, encarece y aclara el pensamiento principal del exordio. En la cuarta estrofa expone el *locus a tempore*, dándonos las coordenadas temporales (*Violos llorar el ruvio sol naciendo, / del bosque al uno i otro descuidado, / violos llorar la luna apareciendo*). En estos versos Herrera nos indica el inicio, el transcurso y el final de la acción eglógica, diferente de los otros poetas que, en esta parte, solo nos indican el momento inicial. Si elimináramos el verso del medio de esta estrofa (que es un paréntesis construido con una coordinación distributiva) los otros dos versos formarían un párison imperfecto³⁰⁷, lo que contribuye para darle belleza a la estrofa. En ambos versos empieza posponiendo el pronombre enclítico al verbo conjugado³⁰⁸ y, en pro de la

³⁰⁷ Imperfecto porque el epíteto *ruvio* no tiene su correspondiente en el tercer verso de la estrofa.

³⁰⁸ En español esta estructura es una licencia permitida solo a los poetas.

brevitas, también utiliza el gerundio en lugar de una adverbial de tiempo (cuando nacía / cuando aparecía).

Con el primer rocío
la Aurora se mostraua, quando a vn pino
recostándose Olimpio, con indino
dolor y con gemido largo, aviendo
suspirado, comienza assí diziendo: 40
[Herrera, Fernando: Égloga Olimpio y Tirsi, 36 -40)

La égloga Olimpio y Tirsis es una imitación de la primera égloga de Garcilaso tanto en la *res* como en la *dispositio*, pero el tratamiento es diferente, sobre todo, el de los miembros que constituyen la formación circular. Veamos: estos cinco versos forman la parte final de la sirima de una estancia (estrofa que también había sido escogida por el toledano), y, de la misma manera, están ubicados al final del exordio, como transición para la *narratio*. Y el pensamiento predominante del periodo es: “Amanecía, cuando Olimpio comienza assí diziendo”. La diferencia está en que Garcilaso empieza el desarrollo del *locus* desde el primer verso de la estancia, el Divino, al final, en la sirima. En el heptásilabo y en el primer hemistiquio del verso 37 desarrolla el *locus a tempore* y lo hace a través de una perífrasis que indica el amanecer (*Con el primer rocío / la Aurora se mostraua*), esta perífrasis constituye la prótasis del periodo y su estructura ha sido invertida para darle el curso cíclico y, también, el divino ha cambiado el sujeto, Garcilaso había escogido el sol, ya el sevillano prefiere la Aurora. Desde el segundo hemistiquio del verso 37 hasta el primero del 38, empieza la apódosis en hipérbaton y, como el toledano, describe la postura física en la que se encuentra el personaje (circunstancias de modo), pero en lugar de una adjetiva de participio, utiliza el gerundio explicativo (o adjetiva de gerundio) para captar el momento con más exactitud (*quando a vn pino / recostándose Olimpio...*)³⁰⁹, a partir del segundo hemistiquio del verso 38 hasta el primero del último (40) hay un paréntesis que amplía el pensamiento y, por la elección del léxico utilizado, uno percibe que tiene fines puramente patéticos (*con indino / dolor y con gemido largo, aviendo / suspirado*); ya

³⁰⁹ Si reconstruimos la sentencia, la de Herrera sería así: “quando Olimpio, recostándose a un pino”. Y la de Garcilaso sin ningún tipo de cambios, así: “quando Salicio, recostado al pie de una alta haya”.

en el último hemistiquio cierra el periodo, introduciendo al pastor, y, para ello, utiliza una enálage³¹⁰ de tiempo al utilizar el presente en lugar del pasado simple (*comienza así diciendo:*). Aquí vemos que la intención de Herrera es acabar el pensamiento de los miembros no al final de cada verso, como la mayoría de poetas lo hace, sino en la cesura de cada uno de ellos; esto, así como también el uso de la enálage, le permite jugar con el ritmo. Como podemos apreciar, solo los dos primeros endecasílabos tienen una pausa versal³¹¹, los dos siguientes siguen una pausa sintáctica; y, en todos ellos, hay encabalgamiento; también notemos que Herrera ha empezado el periodo con el imperfecto y lo ha terminado con el presente, la utilización de este último tiempo le ayuda a mantener el ritmo y las once sílabas en el último verso³¹². Vale también rescatar en este *locus* la imitación del *arbore sub quadam* de la bucólica I de Virgilio; pero, con lo culto que era Herrera, no nos atrevemos a afirmar que lo imitó de o a través de Garcilaso; además, el árbol escogido no es el haya, sino el pino, lo que nos lleva a pensar que también tuvo como modelo a Teócrito. Lo que sí imitó directamente del toledano, a parte de lo dicho, es la variante popular de la palabra “indigno”, muy común en las églogas de Garcilaso.

Y es solo en estas dos églogas donde encontramos más de tres versos que pormenorizan un poco más el tópico, en las otras el *Divino* hace algunas vagas referencias al lugar.

³¹⁰ Actualmente se cree que es el empleo de una palabra en una función sintáctica que no le es propia, en un género gramatical que el no es el suyo, o en un tiempo verbal por otro (RAE). Pero en el siglo que nos compete había diferentes tipos de enálage, algunos de los cuales veremos en la medida que realizaremos nuestro estudio. Para un estudio más amplio sobre esta figura ver Rotterdam, Desiderio Erasmo de: *Recursos de forma y de contenido para enriquecer un discurso*, I, pp. 84ss.

³¹¹ En ambos versos está después de la séptima ya que la sílaba acentuada está en la sexta. En español, sobre todo en los siglos XVI y XVII, la cesura se realiza teniendo en cuenta la sílaba acentuada. En el endecasílabo, si la sílaba está en la cuarta, la pausa se da después de la quinta y si está en la sexta, se pone en la séptima: oooóo/ooooo; oooooóo/oooo.

³¹² Si hubiera utilizado el tiempo correcto (el pasado simple: comenzó), la sílaba tónica pasaría a la séptima sílaba y le impediría la sinalefa que el presente le permite y, claro, también le impediría la construcción del endecasílabo.

3.2. Tópicos de la *narratio*

La narración servía para presentar el asunto del litigio y, dependiendo de si los hechos estaban a favor o no de la causa, se hacía una presentación minuciosa o solo aquello que favoreciera a la defensa. Cicerón la define como “la exposición de los hechos como han ocurrido o como se supone que han ocurrido”³¹³; es decir, la narración no necesita ser verdadera, basta con que se suponga que lo sea, de ahí que una de sus virtudes es la verosimilitud:

La narración será verosímil si en ella aparecen las características habituales de la vida real; si se respeta el rango propio de los personajes, se explican las causas de los acontecimientos, se señala que aparentemente hubo ocasión para cometer los hechos y se muestra que las circunstancias eran favorables, el tiempo suficiente y el lugar oportuno para los hechos que se narran; si los hechos se ajustan a la índole de los participantes, la opinión pública y los sentimientos de los oyentes. Podremos asegurar la verosimilitud siguiendo estos principios. [*Invención Retórica*, I, 21]

Las otras virtudes – según el orador latino – son la claridad y la brevedad³¹⁴. Esta última Cicerón la entendía tal como Aristóteles lo había dicho en su *Retórica* siglos antes; es decir, que nada pueda ser añadido o suprimido, pues “lo bueno no está en la rapidez o la concisión, sino en la justa medida” (*Ret.* 1416^b). Ni prolaja ni parca - para el estagirita y también para los latinos - la narración debía tener una cierta extensión intermedia³¹⁵; contando solo lo necesario para hacerla creíble y, para ello, se debía realzar lo que conviniera y ocultar lo que perjudicara. Ya la claridad tiene que ver con el orden en el que se presentan los hechos y su comprensión. Se debe dar preferencia al orden temporal de los hechos (*ordo naturalis*), pero si no se puede o no se quiere presentar de esta manera se puede recurrir al *ordo artificiosus* (*in medias res*, por ejemplo)³¹⁶; en cualquiera de los dos casos hay que evitar la confusión; tampoco se puede saltar de un hecho a otro inesperadamente o traer a colación algo que nada tiene que ver con el asunto de la causa y, claro, cuidar de que no haya un exceso de ideas (*res*), disponiéndolas de manera ordenada y exteriorizándolas con un lenguaje adecuado (*uerbum*).

³¹³ Cicerón: *La invención retórica*, I, 19.

³¹⁴ Quintiliano (*Instit.* IV, 2, 31) y el escritor de la *Retórica a Herenio* (I, 14) también nombran estas tres virtudes.

³¹⁵ Todo esto tiene que ver, como lo hemos dicho en la nota 35, con la belleza, para Aristóteles un cuerpo bello tiene una extensión justa y está compuesto por partes ordenadas (*Poética*, 1450^b).

³¹⁶ Como es el caso de la poesía que utiliza el *ordo artificiosus* para deleitar más [Rodolfo Agrícola: *De inventione dialectica*, III, 9].

Había, según los preceptitas - con algunos cambios más otros menos - tres clases de narración:

La primera incluye la propia causa y el fundamento de la controversia. La segunda contiene una digresión externa a la causa y tiene como finalidad acusar, comparar, divertir de manera acorde con el tema que se discute o amplificar. La tercera clase es totalmente ajena a las causas civiles; su único objetivo es agradar pero sirve también como útil ejercicio para adiestrarse en el hablar y el escribir.

Esta última se divide a su vez en dos clases: la primera se centra especialmente en los hechos, la segunda en las personas.

La que consiste en la exposición de los hechos se divide a su vez en tres clases: *el relato legendario, la historia y la ficción*. El *relato legendario* narra hechos que no son ni verdaderos ni verosímiles [...]

La *historia* es la exposición de hechos reales alejados de nuestra época [...]

La *ficción* es la narración de un hecho imaginado pero que hubiera podido ocurrir [...]

La narración que se refiere a las personas debemos realizarla de modo tal que junto a los propios hechos sea posible advertir el lenguaje y el carácter de los personajes. [*Invenición Retórica*, I, 27].

Y es la tercera clase de narración la que nos interesa, más exactamente, la que se refiere a las personas y, en la de los hechos, la *ficción*, ya que la égloga es un poema y aquí la narración no es el fundamento de una argumentación para defender la causa de un litigio, sino que es la exposición de hechos verosímiles y/o representación de personas³¹⁷ que buscan plantear o mostrarnos los diferentes niveles de amor según la filosofía neoplatónica. En el siglo XVI, Juan Luis Vives, cuando habla de la narración, tiene en cuenta la historia, las fábulas (esópicas, por ejemplo), las fábulas licenciosas³¹⁸ y la fábula poética. Y, retomando a Aftonio, nos dice que “una narración plena y perfecta debe contener seis elementos: la persona que la realizó, la hazaña, el tiempo, el lugar, el modo y la causa de dicha hazaña”³¹⁹. En el exordio de la égloga mixta y narrativa, los poetas solían darle al lector algunos antecedentes de la acción, por ello, de una u otra manera, la mayoría de estos elementos de la narración ya han aparecido. En la fórmula

³¹⁷ La narración de personas es la llamada *sermonicatio* o ficciones de persona (*fictio personae*) o prosopopeya (Quintiliano: *Inst.* IX, 2, 29ss), que consiste, según el educador latino, en introducir de manera creíble diálogos con otras personas y los de otras personas entre sí, o, también, cuando se (re)construyen personajes (reales o inventados) que se presentan adecuadamente aconsejando, reprendiendo, lamentando, alabando, compadeciendo, etc.

³¹⁸ Estas serían unas narraciones que solo sirven para deleitar y son las llamadas fábulas milesias, que no tienen nada para enseñar y solo sirven para el placer. Este parecer de Vives se tuvo tan en cuenta en España que la inquisición las tuvo como uno de los libros prohibidos y hasta el propio Cervantes las menciona en el famoso capítulo VI de la quema de libros.

³¹⁹ Vives, Juan Luis: *El arte retórica*, III, 204.

a *rebus ipsis* se alude a los personajes y a la hazaña; en el *locus amoenus*, el tiempo y el lugar y, a veces, entremezclados con los anteriores, ya se dan algunos atisbos del modo y de la causa de la hazaña. Y lo que encontraremos en la narración propiamente dicha de las églogas será lo que, en el exordio, solo se ha mencionado; es decir, se hará una exposición detallada de las cuitas amorosas de los pastores.

Ahora bien, como lo hemos dicho anteriormente, el fin general de todo discurso era persuadir (*persuadere*) y esto se conseguía enseñando (*docere*), deleitando (*delectare*) y moviendo los afectos (*mouere*). La *narratio* también tendrá dichos propósitos:

“pues la narración no se inventó con la finalidad de que el juez solamente conozca la cosa, sino mucho más a que sienta como queramos. Por lo cual, aunque no tenga de ser informado, sino de algún modo influenciado en sus sentimientos, haremos nuestra narración con cierta preparación” [Quint. *Inst.* IV, II, 21].

Y dentro de la égloga del siglo XVI también servirá a estos fines, pero el enseñar (*docere*) tendrá un grado de importancia mayor en relación a los otros dos (*delectare et mouere*); pues se pensaba que un discurso al ser exteriorizado penetraba en los ánimos y, tanto por su belleza como por los comportamientos que sugería, era capaz de influir en las diferentes esferas de la vida de un individuo; y, para ello, el buen escritor debía poner mucha atención en la elocución no solo para alejarse de sus modelos y conseguir la tan ansiada emulación, sino, simplemente, porque uno de los fines básicos de toda práctica discursiva era el *docere* y, mientras más ornado fuera el discurso, de manera más deleitable se enseñaba³²⁰. Y si bien, como bien lo señaló Rodolfo Agrícola, se podía enseñar sin emocionar y sin deleitar – lo contrario nunca pasa³²¹ –, la égloga es un poema y, como tal, los poetas debía preocuparse por conseguir los tres objetivos. Aunque, como ya lo hemos dicho, las églogas tratan sobre el amor neoplatónico; por lo tanto el enseñar (*docere*) esta filosofía será la base de sus poemas; ya el

³²⁰ Si queremos saber un poco más sobre los fines pedagógicos del discurso y la importancia que se le dio a la *elocutio* (y a la *actio*) en el siglo XVI, basta dar una ojeada al prólogo de *Los seis libros de la retórica eclesiástica* de Fray Luis de Granada.

³²¹ “Basti per adesso il dir questo, che l’oratione può insehare senza muovere, senza diletare: ma non può muovere; ò diletare, senza insehare”. Rodolfo Agrícola: *Della invention dialettica*, tradoto da Oratio Toscanella, Venetia, Apresso Giovanni Bariletto, 1567.

deleitar y la moción de los afectos tendrán una función auxiliar; ayudando, así, a que las églogas - sobre todo las largas - parezcan breves y agradables. Ahora, para conseguir cualquiera de estos objetivos se debía tener en cuenta las tres virtudes de la narración que hemos mencionado antes: claridad, brevedad y verosimilitud. Nuestros poetas, con algunas excepciones³²², fueron virtuosos narrativamente hablando. Pero, a diferencia del exordio, tratar cada una de las virtudes en todas las églogas que estamos tratando, sería, como mínimo, agotador. Tampoco podríamos trabajar con todos los tópicos que utilizaron, ya que son varios a los que recurrieron para conseguir los objetivos de la *narratio*³²³, pero hemos escogido uno en el que - creemos - se pueden evidenciar las *virtutes narrationis*, además, claro, de hacer notar las variaciones que los autores introducían en su utilización. Y es: la *descriptio feminae*.

3.2.1. La *descriptio feminae*

Representar a través de la palabra objetos y personas es un antiguo recurso de los poetas. Siempre hubo una dinámica entre palabra e imagen, y esto lo encontramos ya desde la *Iliada*, donde se observa que la palabra ilustra lo esencial de los rasgos - físicos y de carácter - de los personajes. Parece que a los grecolatinos les preocupó mucho la relación entre palabra e imagen, entre poesía y pintura. Tanto es así que casi todos los tratados de retórica trataron el tema de la descripción física y anímica con bastante amplitud. Sobre esta última tenemos La *Retórica* 1389^a de Aristóteles, donde trata sobre los modos de ser en relación a las emociones, estados, edades y dones de la fortuna. Teofrasto - amigo, discípulo y sucesor en la Academia del estagirita - escribió *Caracteres*, en esta galería de retratos el autor describe, sin ninguna intención moralizadora y con exquisita sensibilidad, una variedad de tipos humanos que incluso hoy tienen completa vigencia. Ya en la preceptiva latina, el autor de la *Retórica a Herenio* distingue entre la

³²² Si tenemos en cuenta que una de las virtudes de la narración es la *breuitas*, pues Montemayor, como ya lo hemos dicho en el exordio, a veces exagera en el tamaño de sus églogas. E, incluso, el propio Garcilaso en su égloga II incluye una digresión (écfrasis) bastante larga si la comparamos con la historia principal (el amor insano de Albano); además, una de las maneras para mostrar claridad era que las digresiones, cuando las había, tenían que estar justificadas por el contexto y ese relato epidíctico al duque de Alba desentona, en la *res* y en los *verba*, con el asunto y el estilo del poema.

³²³ Los motivos órficos, *descriptio feminae*, los *adynata*, *servitium amoris*, *remedia amoris*, *furor amoris*, *beatus ille*.

effictio, que “consiste en expresar y representar con palabras el aspecto físico de alguna persona”, y la *notatio*, que “consiste en describir la naturaleza de una persona con unos rasgos determinados que, como marcas distintivas, son propias de su naturaleza”³²⁴. Y en la Grecia romanizada hay libros dedicados exclusivamente a las *eikónes*. Los dos Filostrato, abuelo y nieto; Calístrato y Luciano tienen libros cuyos nombres son: *Imágenes*³²⁵. Los tres primeros dedican sus descripciones a obras de arte, que, a su vez, ilustran mitos, poniendo sobre la mesa la relación entre pintura y palabra:

Quien desdeña la pintura, delinque contra la verdad, delinque también contra toda esa sabiduría que debemos a los poetas – ya que poetas y pintores contribuyen por igual a nuestro conocimiento de las gestas y del aspecto de los héroes – y desdeña la proporción, gracias a cuyo ejercicio el arte participa de la razón³²⁶.

Pero estas descripciones eran ejercicios retóricos, los cuadros no existieron jamás y lo que se buscaba era fomentar la capacidad descriptiva de los futuros oradores: “esta obra mía de ahora no tratará de los pintores y sus vidas, sino que pretendemos describir diversos ejemplos de pintura, bajo la forma de charlas destinadas a los jóvenes, para que sean capaces de interpretar y de apreciar lo valioso del arte pictórico”³²⁷. Sin embargo, algunos de estos autores fingían que los cuadros existían, como es el caso del primer Filostrato que para crear el escenario adecuado para desarrollar dichas descripciones, nos cuenta, en su proemio, que el hijo de su huésped, un niño “de tan solo 10 años pero ya experto en escuchar y ávido de aprender”, lo insta a que le interprete los cuadros. Y lo primero que hace el intérprete es recordarle pasajes enteros de la *Iliada*, a través de versos literales de la obra y luego lo manda a que mire con más detalle el cuadro, diciéndole: “sigue a Homero en todo”³²⁸. Es decir, nosotros, como lectores, aparentemente, leemos un texto que describe una pintura que, a su vez, es un texto. Sin embargo, será Filostrato, el joven, quien dejará en más evidencia de que se trataba de ejercicios retóricos.

³²⁴ *Retórica a Herenio*, IV, 49 62.

³²⁵ En los libros que manejamos la palabra *eikónes* ha sido traducida como: *Descripciones de cuadros* para los tres primeros, y para Luciano: *Retratos*.

³²⁶ Filostrato: *Descripciones de cuadros*, traducción de Francesca Mestre, Madrid, Gredos, 1996, pp. 223.

³²⁷ *Idem*, pp. 224.

³²⁸ *Idem*, pp. 226.

En su proemio, con un fino sentido del humor, nos dice: “para que nuestro libro no progrese como el relato de una sola persona, pongamos que hay alguien al lado a quienes es menester explicar todos y cada uno de los detalles”³²⁹. En otras palabras, nos revela el carácter ficcional de dichas descripciones, ya que el interlocutor es inventado – el niño en el caso del libro de su abuelo, al que alude en este mismo proemio – y solo sirve para que el discurso avance.

Para Filostrato, el viejo, y de cierta manera para el joven, la pintura es la más importante de las artes, llegando a afirmar que “es invento de los dioses” y que por su gran cantidad de recursos representa sabiamente mucho más que cualquier otro arte. Ya Luciano cree que es la palabra, y no la pintura o la escultura, la que representa mejor la belleza de una mujer – tema de su libro *Los retratos*³³⁰. Para el samosatense las artes figurativas se quedan solo en lo externo, la escultura revela, *grosso modo*, los rasgos exteriores; la pintura va un poco más allá y nos muestra la delicadeza de la piel, el color de los ojos, del cabello, del vestido, etc., pero será la poesía la que es capaz de describir lo que hace la escultura y la pintura y, además, detallarnos los rasgos de carácter, virtudes, sentimientos, entre otros. Para Luciano el retrato perfecto será aquel que una lo que hacen las artes figurativas con la etopeya:

Llevas razón, Licinio – dice Polístrato. Si te parece, entremezclando ya los retratos, el que tu modelaste del cuerpo y los que te pinté del alma, juntándolos todos en uno solo y estampándolo en un libro, pongámoslo, para que lo admiren, a disposición de todos los hombres, los de ahora y los que vengan después. Sería más duradera que las obras de Apeles y Parrasio y Polignoto, y le gustará a la mujer mucho más que otras parecidas, en la medida en que no ha sido hecha de madera o cera o colores; antes bien, se ha trazado con los mejores retazos de inspiración provenientes de las Musas: el retrato más perfecto que podría trazarse, que lleva en su interior y muestra al exterior, respectivamente, belleza de cuerpo y nobleza de espíritu³³¹.

Tarea, por cierto, difícil de llevar a cabo, porque “no es lo mismo hacer el elogio de algo que todos pueden ver, que el desvelar con la palabra algo que no se manifiesta externamente”³³².

³²⁹ Filostrato el joven: *Descripciones de cuadros*, traducción de Francesca Mestre, Madrid, Gredos, 1996, pp. 335.

³³⁰ También en su exposición retórica “Acerca de la casa”, Luciano reflexiona sobre la belleza de la palabra en oposición a las artes visuales, personificando al propio Argumento para que le sirva de contraponente.

³³¹ Luciano: *Obras completas II: Los retratos*, traducción de José Luis Navarro González, Madrid, Gredos, 1988, pp. 443.

³³² *Idem*, 436.

Ahora bien, aunque a la destinataria de tan elocuente elogio, no le agradó del todo dicho retrato, ya que Licinio (uno de los personajes) la había parangonado con las diosas – hecho que lo llevó a disculparse y a elogiarla aún más por su modestia en otro libro llamado *En pro de los retratos* –, lo cierto es que Luciano resume, en ambos libros, los rasgos, externos e internos, para realizar el retrato perfecto a través de la palabra.

En la misma época de Luciano se desarrolló la novela griega y la descripción de los protagonistas se hace con muchos detalles. A las doncellas, en particular, siempre se las compara a las diosas olímpicas, de quienes son sus sacerdotisas, su hermosura deja alelados a quienes las miran y en los hombres produce un *furor amoris*. La belleza en estas novelas juega un doble papel, puede ser causadora de grandes males, como raptos, vejaciones, etc., pero también salva, en muchas ocasiones, a las protagonistas. Y las descripciones varían dependiendo del escritor, Longo, por ejemplo, saca las metáforas del mundo que rodea a la protagonista y se nota una cierta ironía a la hora de retratarla: “Por primera vez entonces le causaban maravilla su cabello, por ser rubio; sus ojos, por grandes como los ojos de una vaca; y el rostro, porque de cierto era más blanco incluso que la leche de las cabras”³³³. Claro, aquí hay que tener en cuenta el contexto, Dafnis, al ser saetado por Cupido, mira por primera vez con otros ojos a Cloe y habiendo vivido toda su vida cuidando el ganado, pues solo puede imaginar y comparar a su amada a las vacas y cabras. A Longo también le gustan las descripciones sensuales, toda la novela está llena de deleitosas pinceladas que sugieren más de lo que dicen: “También ella en esa ocasión por primera vez, mientras Dafnis la miraba, lavó su cuerpo, blanco y pulcro por su propia hermosura y que no precisaba baño alguno para ser tan hermoso”³³⁴. Ya Jenofonte de Éfeso, Heliodoro y Caritón hacen la descripción de sus protagonistas parangonando sus bellezas con las de las diosas – Antía y Cariclea con Artemisa y Calíroe con Afrodita. Son sus doncellas muy jóvenes – adolescentes todas ellas – y su figura es casi sobrenatural, de cabellos rubios y largos, generalmente movidos por un suave viento; sus ojos, luminosos pero a su vez

³³³ Longo: *Dafnis y Cloe*, traducción de Máximo Brioso Sánchez y Emilio Crespo Guemes, Madrid, Gredos, 1997, pp. 51.

³³⁴ *Idem*, pp. 62.

intimidadores, son capaces de originar y refrenar pasiones. La descripción en estos autores es completa, desde la cabeza hasta los pies; el vestido y las demás prendas que adornan a la doncella también son referidos detalladamente.

Y este esquema completo del retrato femenino permanece en siglos posteriores. Cuando leemos los *Carmina Burana*, percibimos que, en los poemas amatorios, la alabanza de la amada tiene un papel importante. Y la descripción se centrará no solo en el aspecto físico, sino que también incluirá rasgos espirituales. A menudo está tan idealizada que se hace difícil imaginársela, pero ya aparecen algunas metáforas que permanecerán hasta los siglos XVI y XVII, parangonando la belleza femenina a la nieve, al lirio, a las estrellas, entre otros componentes.

1a

Cuando los dioses del cielo,
del caos de la masa primera
todas las cosas hicieron,
la variedad de la tierra
sabiamente desarrolló
y configuro
la Naturaleza,
ya antes ella había proyectado
lo que para el futuro
tenía pensado.

1b

Ella, que había puesto en acción
la máquina del mundo en su nacimiento,
con relación a mi doncella
planeándolo hace tiempo
en mayor grado
la honró,
en mayor grado la dotó
de belleza,
concediéndole el privilegio
y el premio
de su fuerza.

2a

En frente a todas
luce la naturaleza
toda su obra.

Más dotes que a ella
a ninguna confirió,
sino que la exaltó
más que a las demás doncellas.

2b

Ella, avara con las doncellas,
pues solo suele dar
a cada una una preeminencia,
a ésta con afán
le otorgó con abundancia
y a manos llenas
la plenitud de la belleza.

3a

Por afán de la naturaleza
su frente nívea
por arrugas no surcada
sobremanera dotada,
con el lirio rivaliza;
mientras sus ojos inocentes
como estrellas resplandecen.

3b

Atrae constantemente sobre ella
las miradas de los enamorados,
ofreciendo la medicina
con púdico descaro
de su sonrisa.
En dos arcos en pareja
se enmarcan sus cejas.

4a

En los confines
de ambos ojos
en perfecta simetría,
según recta sentencia,
se eleva con armonía
de la nariz la prominencia
en la justa medida:
ni en exceso se alza,
ni se achata
sin gracia.

4b

Cautiva con dulce verbo
y con sus besos
y con sus labios tiernos
suavemente emergiendo;
exhala su boca de rosa
como del néctar aroma.

Al marfil semejante
se dispone la fila de sus dientes
igualando a la nieve
en blancura brillante.

5a

Compiten con la nieve, suavemente brillan
el pecho, la mandíbula, el cuello y las mejillas,
mas para que una excesiva candidez
no raye en la palidez,
la naturaleza con previsión,
uniendo la rosa al lirio,
corrige este candor,
de modo que resulte más apta
y más grata
esta amalgama.

5b

Coronis a mí me arrebató
con los dones agraciada
y las flores de las Gracias,
pues la naturaleza que alimenta
las dulces locuras del amor,
mientras para su estupor
ante el mundo lo muestra,
con suave sonrisa
las redes de Venus
a mí me tira.

[*Carmina Burana: los poemas de amor*, 67]³³⁵.

En algunos de los poemas la descripción de la doncella aparece como una figura concreta a quien el poeta se dirige para obtener sus favores, pero – según los estudiosos – esto se debe a que se trata de “poemas de juventud, época del amor, de la diversión y la rebeldía”³³⁶ y generalmente eran hechos por los estudiantes de diversas universidades de Europa:

1

La tierra de variadas flores se envuelve
y la llegada de la primavera en todo se advierte,
filomena dulcemente cantando se siente
y así la crudeza del invierno perece.

2

Rubicundas sus mejillas, la melena separada

³³⁵ *Carmina Burana: los poemas de amor*, traducción de Enrique Montero Cartelle, Madrid, Akal, 2001, pp. 89.

³³⁶ *Idem*, pp. 21.

enmarca su frente ligeramente inclinada.
 Todo su rostro brilla; feliz y afortunada
 la que de tantas excelencias está adornada.

3

Estrecha de cintura, como es norma,
 supera ella al bálsamo en su aroma.
 ¡Feliz quien comparta la cama de tal moza!
 Éste igualará a los dioses en gloria.

4

Cuando se muestra sonriente,
 mantiene sus cejas a distancia igual y conveniente.
 Su boca, como si lo pidiera, al beso invita.
 ¡Socórreme, que me muero, señora mía!

5

Herido gravemente, no me puedo curar,
 nada en la vida esperanza me puede dar,
 si antes que a otros no me quieres consolar,
 tú que vences a todas por tu belleza singular.

[*Carmina Burana: los poemas de amor*, 146]

Los poetas de *il dolce stil novo* formaron parte de este grupo de jóvenes que le cantaban al amor, pero a la doncella casi no se la describe físicamente, al contrario, es casi incorpórea. La Beatriz de Dante es una mediadora entre la *persona* Dante y Dios, entre el hombre y lo sobrenatural, es casi como un ángel, en ninguna de sus obras se la describe físicamente. Ni siquiera en la *Vida Nueva* que es un informe sobre su relación con la amada, un libro que es parte poesía y parte autobiografía intelectual o, para ser más precisos, proyecto poético. Cuando viva, la belleza de Beatriz suscitaba en él solo sentimientos sublimes:

Digo que cuando ella aparecía por algún lugar, por la esperanza del maravilloso saludo, ningún enemigo me quedaba, antes me embargaba una llama de caridad, que me hacía perdonar a cualquiera que me hubiese ofendido; y a quien entonces me hubiese preguntado de cosa alguna, mi respuesta hubiese únicamente sido “Amor”, con el rostro vestido de humildad.

[*Vita Nova*, XI]³³⁷

En la única parte donde nos describe algunas facciones de su rostro, ojos y boca, Dante se encarga, en la parte narrada, de eliminar en el lector cualquier vestigio de interpretación sensual: “Y a fin de que se disipe cualquier vicioso pensamiento, recuerde quien nos lee, que más arriba

³³⁷ Dante Alighieri: *Vida nueva*, edición bilingüe de Raffaele Pinto, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 157.

está escrito cómo el saludo de esta mujer, el cual era operación de su boca, fue la meta de mis deseos mientras lo pude recibir”:

Tiene casi color de perla, cual
 conviene a una mujer, no sin medida;
 ella es cuanto de bien naturaleza
 puede hacer, y es ejemplo de hermosura.
 Salen, cuando los mueve, de sus ojos,
 espíritus de amor enardecidos
 que quien la mira hieren en los ojos
 y le penetran hasta el corazón:
 Amor en sus semblante veis pintado,
 donde mirarla fijo nadie puede.

[*Vida Nueva*, XIX]

Pero será el soneto que está en el capítulo veintiséis de este mismo libro el que se convertirá en una clara manifestación de la belleza femenina de *il dolce stil novo*. Al describirla con tanta delicadeza y encanto y comparada con una fuerza sobrenatural, el poeta convierte a Beatriz en una criatura divina, poseedora de una virtud transformadora, que inspira, en quienes la miran, un amor celestial:

Tan gentil y honorable se presenta
 cuando alguno saluda mi señora,
 que temblando las lenguas enmudecen,
 y no se atreven a mirar los ojos.

Sintiéndose alabar, camina ella,
 benignamente de humildad vestida;
 y parece una cosa que viniese
 del cielo a tierra por mostrar milagro.

Tan placentera a quien la ve se muestra,
 que el corazón endulza por los ojos,
 y aquel que no lo prueba no lo entiende:

y escaparse parece de sus labios
 un delicado espíritu amoroso
 que al alma va diciéndole: suspira.

[*Vida Nueva*, XXVI]

Pero la doncella espiritualizada que *il dolce stil novo* se vuelve a corporeizar con Petrarca, incluso el propio hijo de Dante, Jacopo, en su *Il dottrinale* nos retrata los nueve tipos de belleza femenina que existen. Exceptuando la última estrofa que es un poco irónica, en las nueve anteriores pincela, como pintor que va trazando sus cuadros, lo que debe y no debe tener cada tipo de belleza:

La prima è giovinezza
con ischieta grandezza,
nella mezana taglia,
che più nè men non saglia;
con un andare snello
che sia soave et bello.

Poscia, nella seconda,
ch'ella sia bianca e bionda,
e con assai capelli,
e quei sien sottilelli,
nè per veruna cosa
non sia litigginosa.

La terza sì sia questa,
ch'ell'abbia chiara testa,
che non sia canteruta
nè troppo puntaguta
e 'ntorno alle sue sponde
abbia ciocchette bionde.

La quarta, gli occhi siéno
nerissimi in sereno,
lunghetti et mezo aperti
e d'onestà coperti,
sotto ciglia sottili
che sien chiare et humili.

Per la quinta vi metto
il naso piccioletto,
ritondo et delicato
che non sia apuntato,
e dalla bocca a lui
sien due dita de'sui.

La sesta son le gote

con colorite rote,
 ritratte e lunghe l'abbia,
 che peluzo non v'abbia,
 con piccioletti orecchi
 lor piacer s'aparecchi.

La septima, si metta
 la bocca piccioletta
 e le labbra vermiglie
 con grossette somiglie,
 co'denti piccioletti
 radi e candidetti.

L'octava è aprovata
 alla gola cinghieta,
 che sia tonda e divelta
 et a' margine scelta
 e d'ogni atto che 'ngonfi,
 come a' colombi tronfi.

La nona a piacer mosse
 braccia e gambe grosse,
 e le man sottilette
 con dita lunghe e schiette,
 e piè sieno altretali,
 piccioletti et iguali.

Sicchè vedete quante
 l'hanno in sè tutte quante,
 che se n'ha una tra mille
 per ciptà, castra e ville:
 e' ben maggior fortuna
 di trovarne buona una.

[*Il dottrinale*, LII]³³⁸

De todas estas bellezas, Petrarca fusionará algunos rasgos y reducirá las partes del cuerpo a ser descritas, es lo que Pozzi llamará el canon corto petrarquista, contraponiéndolo con el canon largo que había dominado las descripciones anteriores. Aunque Petrarca declara en el soneto XX del *Canzoniere* que la reconstrucción de la imagen de su amada excede a sus fuerzas,

³³⁸ Jacopo Alighieri: *Il dottrinale*, Città di Castello, S. Lapi tipógrafo – editore, 1895, pp. 284.

lo cierto es que son muchos los versos dedicados a pintarla³³⁹. En Petrarca la imagen de la amada encandila a quien la mire desde el primer momento, impidiéndolo de volver a mirar a otras damas: “*re corro al tempo ch’i’vi vidi prima / tal che nulla’altra fia mai che mi piaccia*” [Canz., XX], y gravándosele en el pecho de por vida: “*Ma’l bel viso leggiadro che depinto / porto nel petto*” [Canz., XCVI]. A diferencia de Dante, la belleza de Laura es más terrenal y obsesivamente presente en sus versos, solo queda algo de sobrenatural, pero esta imagen está tan lejana en el tiempo y en el recuerdo que el poeta titubea al describirla, como lo demuestran las expresiones de duda que aparecen en el siguiente soneto:

Erano i capei d’oro a l’aura sparsi
che ’n mille dolci nodi gli avolgea,
e ’l vago lume oltra misura ardea
di quei begli occhi, ch’or ne son sì scarsi;

e ’l viso di pietosi color’ farsi,
non so se vero o falso, mi pareo:
i’ che l’esca amorosa al petto avea,
qual meraviglia se di subito arsi?

Non era l’andar suo cosa mortale,
ma d’angelica forma; e le parole
sonavan altro che, pur voce umana;

uno spirto celeste, un vivo sole
fu quel ch’i’ vidi: e se non fosse or tale,
piaga per allentar d’arco non sana.

[*Canzoniere*, XC]³⁴⁰

Petrarca ya no usará la *enumeratio* completa en sentido descendiente; es decir, de la cabeza a los pies que los poetas anteriores habían usado en el retrato. Escoge el rostro, cuello y pecho como las partes principales a ser descritas, aunque la mano continuará también como un elemento sugestivo, que expresa sutilmente conductas de seducción. Laura será blanca y a veces fría como la nieve: “*Giovene donna sotto un verde lauro / vidi più bianca e più fredda che neve*”

³³⁹ Decir que su estilo no alcanza a describir la belleza de la amada es un viejo recurso retórico, cuyo objetivo es, justamente, ensalzar aún más el argumento del que se está hablando, en este caso, la belleza de Laura.

³⁴⁰ Petrarca: *Canzoniere*, Milano, Garzanti, 1999, pp. 129.

[*Canz.*, XXX]; sus ojos serán descritos contrastando el color blanco y negro: “*del bel dolce soave bianco e nero*” [*Canz.*, CLI], “*nel bel nero e nel bel bianco*” [*Canz.*, LXXII]; además de puros, firmes: [...] *gli occhi interi e saldi* [*Canz.*, XXX] y serenos; cejas brillantes, la boca angelicalmente bella, llena de perlas y rosas, la mano desnuda y sus cabellos rubios rivalizan con el sol del mediodía:

Non pur quell' una bella ignuda mano,
che con grave mio danno si riveste,
ma l'altra, e le duo braccia accorte e preste
son a stringere il cor timido e piano.

Lacci Amor mille e nessun tende invano
fra quelle vaghe nove forme oneste
ch' adornan sì l' alto abito celeste,
ch' agiunger5 nol po stil, né 'ngegno umano:

li occhi sereni e le stellanti ciglia,
la bella bocca angelica, di perle
piena e di rose e di dolci parole

che fanno altrui tremar di meraviglia,
e la fronte e le chiome, ch'a vederle
di state a mezzo dì vincono il sole.

[*Canzoniere*, CC]

Laura también tiene “*la voce angelica soave*” [*Canz.* LXIII], que pronuncia palabras dulces, honestas y peregrinas; la frente serena y las trenzas rubias:

Onde tolse Amor l' oro e di qual vena
per far due trecce bionde? e 'n quali spine
colse le rose, e 'n qual piaggia le brine
tenere e fresche, e diè lor polso e lena?

Onde le perle in ch' ei frange et affrena
dolci parole, oneste e pellegrine?
onde tante bellezze e sì divine
di quella fronte più che 'l ciel serena?

[*Canzoniere*, CCXX, vv. 1-8]

Sin duda alguna son retratos llenos de encanto y brillo y para conseguirlo el poeta utiliza constantemente léxico de la pintura: “*pinger cantando*”, “*ritrarre*”. Laura – para Petrarca – es la más bella chica de todos los tiempos; descrita, amada y cantada con y a través de metáforas fijas, cuyos imitadores raramente modificarán. Y es esa relación entre la palabra y la imagen que representa, la que hace que el lector capte no solo la apariencia física de Laura, sino también su ánimo. El poeta toscano consiguió – lo que Luciano pretendía en sus *Retratos* – ultrapasar el límite del cuerpo (cosas que se consigue con la pintura y la escultura) y, con un pequeño repertorio de palabras, describió también el alma de su amada.

Ahora bien, como sabemos, Petrarca se convierte rápidamente en un modelo a ser imitado. Sin embargo, Sannazaro, ya en la búclica, prefiere seguir el canon largo de Boccaccio, modificando y ampliando algunas de las partes femeninas. Sincero, por ejemplo, en la prosa cuarta, examina a Amaranta al milímetro, empezando por la cabeza y bajando a lo largo del cuerpo. La descripción de cada una de las partes anatómicas, que se transparentan por el finísimo vestido, son detalladas con un sensualismo que raya el erotismo, aunque, claro, Sannazaro se cuida de no ser tan licencioso como su modelo.

Veamos, ahora, cómo nuestros bucólicos retrataron a sus amadas.

Garcilaso sigue el canon corto y selectivo que Petrarca había establecido siglos antes. La mayoría de las veces saca las metáforas del mismo repertorio de palabras a los que acudían todos los poetas de entonces para representar los rasgos de la belleza ideal de la época: ¡Oh hermosura sobre el ser humano! – exclama Albanio en la segunda égloga - ¡Oh claros ojos! ¡Oh cabellos de oro! ¡Oh cuello de marfil! ¡O blanca mano! Si no fuera porque tiene los ojos claros y no negros, diríamos que se trata de la mismísima Laura. Sin embargo, en la primera égloga, Garcilaso reformula el tópico, no en la *descriptio* en sí, sino en la forma de realizar el retrato. El toledano une este tópico con el *ubi sunt*? Una fusión acertadísima ya que la amada de Nemoroso está muerta y, como sabemos, este último tópico consiste en una pregunta retórica sobre grandes hombres o hechos del pasado, pero que Garcilaso lo usa para expresar un hecho íntimo. Y es una

pregunta retórica porque, como sabemos, en esta vida todos acabamos bajo tierra, el tópico representa el fin de las cosas mundanas. Y el toledano lo utiliza para intensificar el sufrimiento del pastor y retratarnos el mundo personal del personaje. Nemoroso (Égloga I), al mismo tiempo que realiza las preguntas, va describiendo, tiernamente, a la amada muerta.

¿Dó están agora aquellos claros ojos que llevaban tras sí, como colgada, mi ánima doquier que ellos se volvían?	
¿Dó está la blanca mano delicada, llena de vencimientos y despojos que de mí mis sentidos le ofrecían?	270
Los cabellos que vían con gran desprecio al oro, como a menor tesoro,	275
¿adónde están? ¿Adónde el blando pecho? ¿Dó la coluna que el dorado techo con presunción graciosa sostenía?	
Aquesto todo agora ya se encierra, por desventura mía, en la fría, desierta y dura tierra.	280

[Garcilaso, Égloga I, vv. 267-281]

Como bien lo afirmó Herrera, esta estancia es una imitación del soneto CCXCIX del *Canzoniere* de Petrarca. El toledano, por error o porque le faltó espacio para completar el pensamiento, construyó esta estancia en 15 versos, diferente a todas las demás que son de 14. Herrera trató de solucionar este problema e intentó reconstruirla, pero la égloga es de Garcilaso y es así que la analizaremos, tal como él la dejó, con sus 15 versos. Pues bien, la *interrogatio*, como sabemos, no conlleva en sí el deseo de averiguar algo, sino que se trata de un enunciado afirmativo, construido en forma de pregunta y cuya intensión, en el caso del toledano, es mover a compasión y, al mismo tiempo, describir a la persona muerta. Había una normativa en la descripción de rasgos físicos (prosopografía) que se mantuvo estable con el decorrer de los siglos³⁴¹, una de esas reglas era el orden vertical descendente de la descripción, y así lo hace Petrarca en el soneto imitado, pero como vemos en la estancia del toledano esa norma no se

³⁴¹ Para Aftonio era necesario que quienes describieran personajes fueran desde el principio hasta el final, esto es, de la cabeza a los pies [*Ejercicios de retórica*, 37], pero, como lo hemos dicho antes, los poetas petrarquistas preferían el canon corto.

sigue al pie de la letra, ya que empieza por los ojos, baja a la mano, sube al cabello, vuelve a bajar al pecho y, por último, sube un poquito más y encierra la descripción en el cuello. También el toledano encierra la estancia con una imagen bastante concreta de la muerte, Petrarca expresa solo la nostalgia que siente por la amada. Otra diferencia con su modelo es que la descripción de Garcilaso está integrada en un contexto mayor, que ayuda, a través del recuerdo de Nemoroso, a la moción de afectos dentro de la égloga, mientras que Petrarca realiza la hipotiposis en un soneto, dándole un carácter autónomo. Y, la última, es que el toscano utiliza las dos vertientes de la descripción de personajes: prosopografía (*effictio*) y etopeya (*notatio*), ya el toledano solo escoge la primera.

Veamos: exceptuando las interrogaciones del verso 276, todas las demás tienen la misma estructura, empiezan con la aféresis del pronombre interrogativo (*¿Do?*), para luego continuar la pregunta en orden natural hasta terminarla (en algunos casos, como en la primera, es interrumpida por un paréntesis). Casi todas las preguntas, excepto la cuarta, están formadas por un miembro principal (siempre en el verso que abre la interrogación) y un subordinado que detalla los efectos que las partes descritas (ojos y manos) producen en el pastor o, simplemente, encarece el elemento descrito (cabello y cuello), este miembro subordinado constituye siempre una hipérbole. La parte del cuerpo que encabeza la *descriptio* son los *ojos*, anteponiéndole dos adjetivos (*aquellos claros*), el primero remite a la distancia temporal lejana del sujeto (*ojos*) en relación al momento de la enunciación (*agora*) y el segundo a una característica propia (*¿Do están agora aquellos claros ojos*). El segundo elemento descrito es la *mano* también modificado por dos adjetivos, y que, por cuestiones de ritmo, antepone, uno, y pospone, el otro (*¿Dó está la blanca mano delicada,*). Para la hipotiposis del tercer elemento invierte el orden seguido en las dos interrogaciones anteriores, poniendo primero, en un enunciado afirmativo desarrollado en dos heptasílabos y a través de la prosopopeya y la perífrasis, la acción y descripción de la parte del cuerpo (*Los cabellos que vían / con gran desprecio al oro,*) y en un tercer heptasílabo amplía el pensamiento (*como a menor tesoro,*); pero notemos que estos tres versos (sacando el sujeto: *cabellos*) igual siguen siendo un miembro subordinado ya que por sí solos no tienen sentido, este

solo se completa cuando aparece la otra parte del miembro principal formulado en una pregunta, cuyo pronombre interrogativo está completo (*¿adónde están?*). La cuarta parte es la que menos atención tiene, descrita solamente con un adjetivo que expresa ternura y contruye el verso con un zeugma (*¿Adónde el blando pecho?*). Y, para describir la última parte, utiliza dos de las figuras que ha usado en los versos anteriores: la aféresis en el interrogativo, el zeugma del verbo estar y vuelve a utilizar la misma estructura con la que abrió la estancia: el miembro principal primero y el subordinado después y agrega tres figuras más: al elemento descrito (*cuello*) lo nombra a través de una metáfora³⁴² (*coluna*)³⁴³, utiliza una perífrasis metafórica (*el dorado techo*) y un hipérbaton en la construcción del miembro subordinado que le permitirá contruir la rima de la estancia (*¿Dó la columna que el dorado techo / con presunción graciosa sostenía?*)³⁴⁴. Y, para recordarnos lo efímero de la vida y lo perecible de la belleza, a través de una perífrasis metonímica de lo concreto por lo abstracto, encierra el repertorio de las partes descritas con la imagen del sepulcro (*Aquesto todo agora ya se encierra, / por desventura mía, / en la fría, desierta y dura tierra.*). Notemos que el penúltimo verso es un paréntesis, si lo hubiera sacado, habrían dado los 14 versos que formarían la estancia, pero ese heptasílabo encierra los sentimientos del pastor, por lo tanto es un miembro que lleva una gran carga patética, sin él, el pensamiento no conmovería tanto. La congerie de epítetos, en el último verso, también intensifica la moción de los afectos.

En la tercera égloga Garcilaso adecua la *descriptio* al estilo humilde que el género requiere y lo utiliza para describir el primer nivel de amor en la concepción neoplatónica, diferente de la descripción anterior que lo ayuda a expresar el “amor honesto”. Recordemos que la fábula de esta égloga se basa en la descripción de las escenas que cuatro ninfas tejen en su telar (Filódoce: Orfeo y Eurídice, Dinámene: Apolo y Dafne, Climene: Venus y Adonis, y Nise: Elisa). Al atardecer, cuando estas deciden volver al fondo del Tajo, oyen el canto de dos jóvenes

³⁴² Para Herrera esta metáfora es muy dura: “dura traslación, aviendo dicho *ojos* i *mano* i *cabellos*, aunque l’ablandó con dezir el *dorado techo*” [As. 435].

³⁴³ Utiliza su forma más popular, asimilando las consonantes *-mn*: *columna*.

³⁴⁴ El miembro subordinado, en orden natural, sería: “que sostenía, con graciosa presunción, el dorado techo”.

pastores, Tirreno y Alcino. Uno de ellos, Tirreno, canta la hermosura de su amada con la intención de reunirse con ella al anochecer.

Flérída, para mí dulce y sabrosa	305
más que la fruta del cercado ajeno,	
más blanca que la leche y más hermosa	
que el prado por abril de flores lleno;	
si tú respondes pura y amorosa	
al verdadero amor de tu Tirreno,	310
a mi majada arribarás, primero	
que el cielo nos amuestre su lucero.	

[Garcilaso, Égloga III, vv. 305-312]

El verso 305 empieza con un apóstrofe (*Flérída*,) que lo obliga a poner una pausa sintáctica, pero esto lo ayuda a interrumpir el pensamiento para desarrollar el tópico de la *descriptio* (305-308), que, en este caso, le sirve para caracterizar a la doncella, pero, también y sobre todo, como recurso persuasivo del argumento que posteriormente desarrollará. Para ello utiliza, en todos los casi cuatro versos, una sarta de tres hipérboles por comparación (*para mí dulce y sabrosa / más que la fruta del cercado ajeno, / más blanca que la leche y más hermosa / que el prado por abril de flores lleno*;). Luego, en el verso 309 retoma el pensamiento predominante que desarrolla hasta el verso 311. Observemos: el pastor se dirige a su interlocutora y, en una oración condicional, le hace una proposición; y, para darle el curso cíclico al pensamiento, empieza primero con la prótasis y deja para el final la apódosis, formada en anástrofe (*si tú respondes pura y amorosa / al verdadero amor de tu Tirreno, / a mi majada arribarás*,). Este pensamiento nada más es que la intensión “aparentemente” honesta del pastor; pero, luego anunciará cuál es su verdadero deseo (*primero / que el cielo nos amuestre su lucero*,). Este último verso es un miembro agregado que encierra una perífrasis (el anochecer) y la palabra “amuestre” es una prótesis de “muestre”, un cambio muy común en zonas rurales, incluso, hasta el día de hoy, pero, en este caso, la intensión de Garcilaso es adecuar las palabras al género³⁴⁵, así como también, esa sílaba agregada, lo ayuda a formar el endecasílabo. Ahora bien, hecho el análisis elocutivo de la estrofa, volvamos al tópico. Si percibimos el desarrollo de

³⁴⁵ En el verso 15 de la Elegía I aparece el mismo verbo en su forma estándar.

la *descriptio* se da dentro de un paréntesis y no hay marcas de persona, recién en la condicional aparece la persona “tú”. Si elimináramos la *descriptio*, el pensamiento predominante se mantendría, pero en este caso, como lo hemos dicho, el tópico tiene una función persuasiva. El pastor de manera dulce, sencilla y clara describe a su amada con símiles y epítetos sacado del mundo pastoril³⁴⁶, pero es el primer símil el que le otorga mayor gracia a la *descriptio* y, también, mayor carga persuasiva, ya que en ella subyace la verdadera intensión del pastor. Tirreno realiza primero el elogio a través de tres hipérboles comparativas, suscitando, de esta manera, emociones agradables en la pastora y predisponiéndola a que acepte su argumento, formulado en una implicación (si p entonces q). Y parte de una premisa que poco importa si es verdadera o falsa ya que para ello ha realizado primero el elogio; aunque, si tomamos la *descriptio* como verdadera y no como devaneos de un enamorado, solo puede ser verdadera (*si tú respondes pura y amorosa / al verdadero amor de tu Tirreno,*); entonces, por lo tanto (*a mi majada arribarás,*); y, como parece estar seguro de su capacidad persuasiva, agrega un miembro más que evidencia, a las claras, su intención (*primero / que el cielo nos amuestre su lucero.*). Pero, como lo hemos dicho antes, su intención es obvia desde la primera comparación, ya que el vocabulario lo saca del campo semántico del sabor (*para mí dulce y sabrosa / más que la fruta del cercado ajeno,*) y, como si fuera poco, en el último miembro de la estrofa hace referencia a la primera estrella que aparece en el firmamento: el lucero = Venus = diosa del amor. Con seguridad, la invitación no es para ayudarle a contar ovejitas ni para mirar el cielo estrellado, sino, como decía Morelo de Ormona – uno de los personajes del *Cortesano* de Castiglione – para “engendrar un hermoso hijo en una hermosa mujer”, principal objetivo de los enamorados que se encuentran en el primer nivel de amor.

Ahora bien, los versos que describen la doncella son una imitación de la Prosa II de Sannazaro, con cambios en los símiles; alejándose, sobre todo, de las comparaciones mitológicas a las que recurre el italiano (y que le sirven para demostrar cuan más esquivada es la doncella) y de

³⁴⁶ “En esta clase de símiles se ha de procurar, sobre todo, que la elección hecha, con motivos de la semejanza, no sea cosa oscura o desconocida; pues la cosa que se asocia, con intención de que una segunda haya de quedar aclarada, en sí misma debe ser más clara que lo que ella ilustra” [Quintiliano: *Inst.* XIII, 3, 73].

la construcción en hipérbaton, tan evidente, de su primer verso. La función persuasiva de la *descriptio* y la invitación a la cita nocturna, Garcilaso la saca de su propio ingenio.

Montano:

Fillida mia, piú che i ligustri bianca,
piú vermiglia che 'l prato a mezzo aprile,
piú fugace che cerva,
et a me piú proterva
ch'a Pan non fu colei che, vinta e stanca,
divenne canna tremula e sottile:
per guiderdon de le gravose some,
deh spargi al vento le dorate chiome.

[Sannazaro: *Arcadia*, II, 101-108]³⁴⁷

Ahora pasemos a Don Diego Hurtado de Mendoza, este autor vuelve al retrato espiritualizado que tanto les gustaba a los de *il dolce stil novo*. La amada de Melibeo está muerta

³⁴⁷ Por tratarse de un canto amebico, el contrincante de Montano continúa con el mismo tema. Uranio realiza la descripción de Tirrena con símiles adecuadas al género y también recurre a personajes mitológicos para describir el rechazo y dureza de su amada:

Uranio:

Tirrena mia, il cui colore agguaglia
le matutine rose e 'l puro latte,
piú veloce che damma
dolce del mio cor fiamma,
piú cruda di colei che fe' in Tessaglia
il primo alloro di sue membra attratte:
sol per rimedio del ferito core
volgi a me gli occhi, ove s'annida amore.

[Sannazaro: *Arcadia*, II, 109-116]

Ya Alcino, en Garcilaso, no continúa con la descripción ni tampoco hay una invitación, se centra solo en el desamparo en el que se encuentra por la ausencia de su amada:

Alcino:

Hermosa Filis, siempre yo te sea
amargo al gusto más que la retama,
y de ti despojado yo me vea
cual queda el tronco de su verde rama,
si más que yo el murciélago desea
la oscuridad, ni más la luz desama,
por ver ya el fin de un término tamaño,
deste día para mí mayor que un año.

[Garcilaso, *Égloga* III, vv. 313-320]

y transita ahora en el mundo divino, por ello el poeta escoge no describir su belleza con trazos físicos particulares como el toledano, sino que prefiere el elogio y la exaltación:

Aquella hermosura en tierra es vuelta,
 que solía del cielo
 y de todo bien de arriba ser dechado; 60
 en paraíso está su gran beldad
 ya del pesado cuerpo y mundo suelta,
 suelta ya de aquel velo
 que el más que humano ser tuvo encerrado
 haciendo sombra a su florida edad. 65
 De nueva humanidad
 vestida y de eterna vestidura
 te veré yo, alma pura,
 tan hermosa cuanto es más divinal
 perpetua hermosura que mortal.

[Diego Hurtado de Mendoza, Égloga, vv.58-70]

Se entiende que el pastor no describe las partes del cuerpo, porque el alma de la amada está en el paraíso y no está más revestida del velo del cuerpo; alabar – y no describir – su belleza era una forma de expresar su perfección moral. Veamos: a diferencia de Garcilaso que deja para el final la imagen de la muerte, Hurtado de Mendoza prefiere empezar con ella, y lo hace con un verso en anástrofe (*Aquella hermosura en tierra es vuelta,*). Luego viene una adjetiva explicativa construida en hipérbaton y que detalla, a través de una perífrasis y también una hipérbole, la perfección espiritual encarnada en la doncella (*que solía del cielo / y de todo bien de arriba ser dechado;*). Como vemos, estos versos no tienen como objetivo las bellezas físicas de la amada, sino sus acciones, lo que lo ayuda a construir un *éthos* de la doncella más eficiente, en el sentido de pureza, bondad, etc. Los versos 61 y 62 también están contruidos en hipérbaton y ambos son la continuación del primer verso de la estrofa (58), pero mientras que en este se hacía referencia al cuerpo bajo tierra (ser material), en los otros dos se alude a la elevación del alma (ser espiritual) (*en paraíso está su gran beldad / ya del pesado cuerpo y mundo suelta,*)³⁴⁸. Luego viene un paréntesis que, de la misma manera que la adjetiva, exalta las virtudes que tenía cuando humana (*suelta ya de aquel velo / que el más que humano ser tuvo encerrado / haciendo sombra*

³⁴⁸ El orden natural es: “Su gran beldad está en paraíso, suelta ya del pesado cuerpo y mundo”.

a su florida edad.). Ahora bien, si en los versos anteriores ha descrito el presente (ser espiritual) y el pasado (ser material) de la amada, en los versos siguientes se proyecta y espera, en un futuro, la epifanía de su amada (*De nueva humanidad / vestida y de eterna vestidura / te veré yo, alma pura*). Estos tres versos están contruidos en hipérbaton³⁴⁹ que lo ayuda a formar la estructura circular, pero también esta transposición hace que el verso 68 (*te veré yo, alma pura*,) funcione como una bisagra entre los dos versos anteriores y los dos siguientes³⁵⁰, el apóstrofe le sirve para hacer el cambio de persona (de la tercera para la segunda) y, a su vez, refuerza las virtudes de la amada (*alma pura*); y el políptoton³⁵¹ (*vestida – vestidura*) le otorgan más eufonía a los versos. Y, por último, deja dos versos más que amplían el pensamiento anterior, centrando la fuerza de la expresión en la comparación cuantitativa y dejando el ornato en el uso de los epítetos y también de otro políptoton (*tan hermosa cuanto es más divinal / perpetua hermosa que mortal*).³⁵².

Don Diego Hurtado de Mendoza mantendrá esta misma forma de alabanza con el otro pastor, un poco más humanizada, es cierto, pero igual centrada en la belleza interior.

Mas ya que todas ellas la guardasen, esta la quebraría porque su hermosura y discreción no se puede encerrar en ley ninguna. Quisiese Dios que todas se trocasen y fuesen por tu vía. Quizá tú seguirías otra razón por apartarte dellas y ser una. ¿Qué tigres en la cuna te dieron a mamar su leche brava? ¿Qué fiera te criaba que tan blanda saliste al parecer	185 190
--	------------------------------------

³⁴⁹ “Yo, alma pura, te veré vestida de nueva humanidad y de eterna vestidura”.

³⁵⁰ El anteponer y luego posponer miembros o incisos a un predicado, en la retórica clásica, se lo llamaba de *coniunctio* (*Retórica a Herenio*, IV, 27).

³⁵¹ Repetición de distintas formas flexivas de un mismo lexema. El escritor de la *Retórica a Herenio* (IV, 22 31) la incluye dentro de los tipos de paranomasia por existir un cambio de casos en los nombres.

³⁵² La construcción de estos versos es: “Yo, alma pura, te veré tan hermosa cuanto es más divinal perpetua hermosa que mortal.). Notemos que el predicado “te veré” también rige los dos versos anteriores: “De nueva humanidad / vestida y de eterna vestidura”.

y tan dura al oír y responder?

195

[Diego Hurtado de Mendoza, Égloga, vv. 183-195]

Damón, cuya amada vive, describe a la doncella comparándola con otras, pero las pone en relación solamente para resaltar la singularidad de la amada. La estrofa empieza con un pensamiento que contrapone y a la vez amplía un concepto desarrollado en los últimos versos de la estrofa anterior³⁵³ (*Mas ya que todas ellas la guardasen, / esta la quebraría / porque su hermosura y discreción / no se puede encerrar en ley ninguna.*). Notemos que Hurtado de Mendoza ha utilizado una silepsis del verbo en el verso 186 que lo ayuda a formar el endecasílabo³⁵⁴. En los versos siguientes, el pastor, que antes hablaba de la amada en tercera persona, ahora le dirige a ella su deseo (*Quisiese Dios que todas se trocasen / y fuesen por tu vía. / Quizá tú seguirías otra razón / por apartarte dellas y ser una.*). Don Diego utiliza la figura de la optación con elementos discursivos muy comunes en este tipo de enunciados³⁵⁵, esto, junto con el cambio de persona (*tú*), lo ayuda a hacer más explícita la expresión de deseo. Y, por último, el poeta utiliza la interrogación retórica para reafirmar la discreción y esquivez de la doncella y dicho pensamiento será enfatizado aún más con el uso de la hipérbole por semejanza (*¿Qué tigres en la cuna / te dieron a mamar su leche brava? / ¿Qué fiera te criaba / que tan blanda saliste al parecer / y tan dura al oír y responder?.*).

Hernando de Acuña exalta, más que la apariencia física, las cualidades femeninas, y lo hace siguiendo el arquetipo de belleza neoplatónica. En su égloga primera, la hermosura de Galatea genera en todos los que la observan un estado espiritual que excluye, por completo, el amor como deseo, el *apetito naturalis* al que alude Ficino.

DAMÓN

Bien que mi estilo pastoral no sea
-dijo Damón-, para alabar en parte
tu divina belleza, oh Galatea,

³⁵³ Ruégoos no consintáis / quebrar a las discretas y hermosas / la orden que guardáis todas las cosas.

³⁵⁴ Si hubiera puesto el verbo en plural (*no se pueden*) para concordar con los dos sujetos (hermosura y discreción), el verso habría tenido 12 sílabas. El singular le permite formar una sinalefa con la palabra siguiente.

³⁵⁵ *Quisiese Dios* + que + SN + verbo en subjuntivo.

procura conservarse y sostenerse. 60

Allí pastor jamás no se ha sentido
ni, viéndola, es posible que se sienta
de dolor sojuzgado ni vencido.

Que, si pena amorosa le atormenta,
un rayo de aquel sol de hermosura 65
alumbra luego el alma y la contenta.

Y no se sufre mal ni hay desventura,
en esta trabajosa vida humana,
que no se olvide con tan gran ventura.
[Hernando de Acuña, Égloga I, 22 - 69]

Veamos:

Bien que mi estilo pastoral no sea
-dijo Damón-, para alabar en parte
tu divina belleza, oh Galatea,

consolaráse al menos con nombrarte 25
un pastor a quien pudo su fortuna
quitar tan alto bien como mirarte.

El poeta empieza poniendo, en boca de Damón, el tópico de la *rusticitas*, pero, a diferencia de los otros escritores que lo usan en el exordio para ganarse la benevolencia de la persona a quien le dirigen la égloga, a Acuña le sirve para resaltar la belleza de la doncella (*Bien que mi estilo pastoral no sea / -dijo Damón-, para alabar en parte / tu divina belleza, oh Galatea,*)³⁵⁶. Estos tres versos constituyen la prótasis del periodo y, al empezar con un nexos concesivo, expresan un impedimento, pero este no impide que la apódosis, desarrollada en el terceto siguiente, se realice (*consolaráse al menos con nombrarte / un pastor a quien pudo su fortuna / quitar tan alto bien como mirarte.*). A parte de empezar con un miembro subordinado, el curso cíclico también se lo otorga el paréntesis del verso 22 (*- dijo Damon -*) y el apóstrofe

³⁵⁶ Confesar que su estilo no alcanza para describir la belleza de la amada es un recurso retórico. Petrarca lo usa en sus *Triunfos*, III, 139-141, pero con otro tratamiento: *Chi poria 'l mansueto alto costume / agualiar mai, parlando, e la vertute, / ov'è 'l mio estil quasi al mar picciol fiume?*

exclamativo al final del versos 24 (*oh Galatea*). Esta última figura también desempeña su propia función expresiva: mover los afectos³⁵⁷.

Que ésta sola es ventura y, si otra alguna
tiene pastor dichoso en sus amores,
comparada con ella no es ninguna. 30

El bien mayor de todos los mayores,
la más subida bienaventuranza
que desearse puede entre pastores,

sólo en el mundo aquel pastor la alcanza
que en tus dichosos campos y ribera 35
vive seguro sin hacer mudanza.

El primer hemistiquio del tercer terceto (verso 28) es una adjetiva que nos remite al anterior (*Que ésta sola es ventura*) e indica lo afortunado que se siente el pastor por haber tenido el “tan alto bien de contemplarla”, aunque la fortuna se lo impida por el momento. Lo que viene después es solo una ampliación de lo anterior, encareciendo la epifanía de la amada (y, *si otra alguna / tiene pastor dichoso en sus amores, / comparada con ella no es ninguna.*). En el terceto siguiente, vienen dos versos (31,32), en yuxtaposición, que subliman la belleza de la doncella en grado máximo, ambos versos constituyen una hipérbole y son el sujeto de una sentencia, cuyo predicado lo desarrollará en el siguiente terceto (*El bien mayor de todos los mayores, / la más subida bienaventuranza*), el ultimo verso de esta estrofa es una adjetiva que especifica el sujeto (*que desearse puede entre pastores,*). El terceto siguiente constituye el predicado de la sentencia e indica que el pastor no se encuentra en el mismo escenario de la amada, pero al mismo tiempo empieza a dar algunos detalles del lugar ameno que describirá en los versos siguientes (*sólo en el mundo aquel pastor la alcanza / que en tus dichosos campos y ribera / vive seguro sin hacer mudanza.*). El primer verso de este terceto está construido en hipérbaton³⁵⁸ y junto con la adjetiva del verso 32 le dan el curso cíclico al pensamiento. Notemos que, por cuestiones

³⁵⁷ Si actualizáramos estos versos y sacáramos los paréntesis, el período sería de la siguiente manera: “Aunque mi estilo pastoral no sea para alabar en parte tu divina belleza, consolaráse al menos con nombrarte un pastor a quien pudo su fortuna quitar tan alto bien como mirarte”.

³⁵⁸ El orden natural de este terceto es: “solo la alcanza en el mundo aquel pastor / que en tus dichosos campos y ribera / vive seguro sin hacer mudanza.”.

silábicas, el poeta solo hace referencia, con el pronombre *la*, a uno de los sujetos del terceto anterior (*la más subida bienaventuranza*), ya que si pone *los* superaría las 11 sílabas.

Allí se goza siempre primavera
con tan alto placer, que no se siente
envidia de la dulce edad primera.

Allí, con Galatea, juntamente
se representa todo el bien pasado
y se goza el pasado y el presente. 40

Allí el pastor a quien mirarla es dado
puede bien despreciar bajeza,
que en alto pensamiento es elevado. 45

Allí se ve toda otra belleza
perder su nombre, y por ninguna vía
tomar jamás enojo ni tristeza.

Allí se ocupa toda fantasía
solo en reposo y en contentamiento,
y en esto se mejora noche y día. 50

Allí se satisface el pensamiento
con el bien que a los ojos se concede,
y huyen las congojas y el tormento.

Allí el deseo o voluntad no puede
pasar más adelante o atreverse
a más del bien que del mirar procede. 55

Y siente sólo dél satisfacerse
tanto, que en él, como en un bien cumplido,
procura conservarse y sostenerse. 60

Allí pastor jamás no se ha sentido
ni, viéndola, es posible que se sienta
de dolor sojuzgado ni vencido.

Que, si pena amorosa le atormenta,
un rayo de aquel sol de hermosura
alumbra luego el alma y la contenta. 65

Y no se sufre mal ni hay desventura,

en esta trabajosa vida humana,
que no se olvide con tan gran ventura.

En un primer momento pareciera que el lugar ameno sirve como escenario en donde la doncella transcurre sus días, pero luego vemos que el poeta lo utiliza solo para resaltar la belleza de la doncella, que es, al fin y al cabo, lo que hace que el tal escenario sea lo que es: un paraíso terrenal. En todos estos tercetos expone, a través de la expolición³⁵⁹, el planteamiento neoplatónico de la belleza como reflejo de la hermosura divina. El pastor percibe en la imagen concreta de la amada algo de aquella belleza celestial y pura que todo y a todos transforma. Al contemplarla se perfeccionan las virtudes, se superan las carencias y se aleja todo tipo de pensamientos insanos, es como “una cierta vía por la que se comienza a ascender a una forma más alta”³⁶⁰. Pero vale decir que Acuña, a parte de la expolición, utiliza casi siempre las mismas figuras para construir el pensamiento: el hipérbaton y la adjetiva para darle el curso cíclico y, para ornar la oración así como también para acumular los miembros que amplían o confirman el mismo pensamiento, utiliza la anáfora al comienzo de casi todos los tercetos³⁶¹, y que, junto con las hipérbates, caracterizan a la doncella, siempre encareciéndola.

Vale también decir que Tirse - el pastor que conoce la historia de Damón y luego se la cuenta a Fileno - describe de manera muy parecida a Galatea en los versos del 218 al 275. En su canto encontremos algunos elementos del tópico de la *descriptio*, pero la figura que nos describe sigue siendo un trasunto de la belleza divina.

Ya Montemayor es el escritor más prolífico a la hora de describir físicamente a las pastoras de sus églogas. En su primera égloga, el pastor Lusitano, en medio de su canto, hace un intervalo para hablar con su amada que tiene grabada en su memoria y empieza su diálogo describiéndola. Lo que Montemayor hace es insertar en su texto otro nivel de enunciación,

³⁵⁹ Repetición de un mismo pensamiento con distintas formas, o acumulación de varios que, sin ser enteramente iguales, vienen a decir lo mismo, para reforzar o adornar la expresión de aquello que se quiere dar a entender (RAE).

³⁶⁰ Ficino: *De amore*, 149, capítulo IX, traducción de Rocio de la Villa Ardura, tecnos 2001.

³⁶¹ La palabra que configura la anáfora también deja claro que el escenario que describe está alejado en relación al lugar donde se encuentra el pastor (*Alli*), resaltando la ausencia de la amada e intensificando el sentimiento de nostalgia.

utilizando, como era común en los textos aureos, la figura de la prosopopeya y, de esta manera, construye un destinatario imaginario para la canción de su pastor; pero la diferencia con los otros escritores es que al final de este diálogo el pastor cae en sí y se da cuenta que está hablando con un personaje que está solo en su mente (*¿Qué es esto? ¿Yo estoy loco? ¿A quién digo? / ¿Quién tengo aquí conmigo? Ya me acuerdo / que no soy sino cuerdo que hablaba / con la que ymaginava en mi concepto.*)

¡o, flor de las mugeres!, ¡o, zagala,	
a quien nadie se yguala, ni ha ygualado!	160
Guardando tu ganado te contemplo,	
y sojuzgando el templo de Diana,	
la casta y gran romana señoreas,	
abaxas las tres deas por el suelo,	
derribas al moçuelo de su silla,	165
las nimphas por la orilla desta sierra	
se derriban por tierra quando passa	
tu rostro, que trespasa en hermosura.	

[Montemayor, Égloga I, 159 – 168]

Lo que realiza Lusitano desde el versos 159 hasta el 192 es un elogio a su amada y como tal utiliza los tópicos propios de un encomio. Y la *descriptio*, que coloca al principio, le sirve como el exordio de dicho elogio (159-168). Empieza con la figura que más mueve los ánimos: la *exclamatio*, utilizándola dos veces seguidas y construyéndolas de manera parecida: en ambas utiliza la misma interjección para expresar su pesar (*¡O,*), seguidas de un apóstrofe, pero elaborado de manera diferente, en la primera a través de una perífrasis metafórica (... *flor de las mugeres!*) y, en la segunda, con un sinónimo de pastora (...*zagala,*), el segundo verso, si bien forma parte de la segunda exclamación, no es más que una amplificación que caracteriza a la doncella (*a quien nadie se yguala, ni ha ygualado!*). En este verso el ornato queda a cargo del políptoton formado con las últimas palabras de cada miembro (o inciso). En el verso 161 hay una anástrofe al poner el nucleo del predicado después de las circunstancias, esto le sirve para darle el curso cíclico al pensamiento, pero también como *coniunctio* para agregar el siguiente verso

(*Guardando tu ganado te contemplo, / y soguzgando el templo de Diana,*)³⁶². El siguiente verso (163) es una perífrasis y su construcción, en hipérbaton, es muy dura, pero ello lo ayuda a expresar la esquividad y aspereza de la amada (*la casta y gran romana señoreas,*)³⁶³. El verso que sigue (164) es una hipérbole (*abaxas las tres deas por el suelo,*). Detengámonos un poquito en este verso ya que nos muestra cómo una sola figura puede ayudar a construir el *éthos* de una *persona*: el uso de una figura como la hipérbole requiere mucha habilidad, ya que es un imposible, una falsa exageración y, como tal, puede manifestar vehemencia por su aire juvenil³⁶⁴ o ser particularmente fría³⁶⁵. Montemayor, el *auctor*, introdujo un encomio dentro de una égloga e hizo que su personaje, Lusitano, humille a Hera, Atenea y Afrodita, para encarecer - mejor dicho: exagerar - la belleza de la amada, lo que lo convierte - según Luciano - en un adulator³⁶⁶. Y la utilización de esta figura, a primera vista, estaría errada, porque cuando se elogia siempre hay que comparar al elogiado con algo que lo supera³⁶⁷ y aquí queda claro que los papeles se han trastocado - ya que es la amada la que supera en belleza a las diosas -; no obstante, esta inversión hace que Montemayor construya un *éthos* adecuado para Lusitano; es decir, de alguien que padece de locura de amor, capaz de creer que su amada es más hermosa que la tríada de divinidades juzgada por Paris. Y este *éthos* lo continúa reafirmando, a través de la expolición, en los siguientes versos. En el verso 165, en orden natural, continúa expresando los efectos que produce la belleza de la doncella (*derribas al moçuelo de su silla,*). Y lo mismo hace en los versos siguientes, pero agrega circunstancias al pensamiento; además, tanto la hipérbole, como la adjetiva, en el último hemistiquio, realzan el argumento que se está tratando (*las nimphas por la*

³⁶² En el orden natural sería: “Te contemplo guardando tu ganado y soguzgando el templo de Diana”.

³⁶³ “Y señoreas la gran romana casta”. Pero hay que tener en cuenta que si pusiéramos la “y” al principio, el verso sería de 12 sílabas, es por ello que Montemayor lo incluye formando una sinalefa con la palabra “casta”.

³⁶⁴ Aristóteles: *Retórica*, III, 11, 1413^a.

³⁶⁵ Demetrio: *Sobre el estilo*, II, 125.

³⁶⁶ El adulator, teniendo en cuenta que elogia para su propia utilidad y se preocupa poco de la verdad, cree que debe alabarlo todo con exceso, diciendo mentiras y añadiendo muchas cosas de su propia cosecha. En cambio, el otro - el elogiador -, al alabar la mismísima cosa no sólo no contará ninguna mentira ni añadirá ninguna cualidad que no le pertenezca, sino que tomará para engrandecerlos los bienes que tiene por naturaleza propia, y aunque no sean muy grandes, los hará mayores.

³⁶⁷ Luciano: *Obras completas III: En pro de los retratos*, traducción de Juan Zaragoza Botella, Madrid, Gredos, 1990, pp. 169.

orilla desta sierra / se derriban por tierra quando passa / tu rostro, que trespassa en hermosura.).

Más adelante el mismo pastor nos cuenta cómo la naturaleza, como si de pintor o escultor se tratara, esculpió y coloreó a su amada de tal manera que le bastó verla una sola vez para guardarla en su memoria. Y es de ese retrato mental³⁶⁸ que saca los colores, trazos y los convierte en canto.

En claro y fresco día,
tomó naturaleza
en su mano derecha su pinzel,
e allí lo que podía
mostró con tal viveza
que de sí dio experiencia solo en él,
pidiendo ayuda aquel
pintor muy estremado
que con divino intento
pintando el firmamento
en solo su concepto fue acabado,
y después desto todo
pintó su hermosura deste modo.

Estando, pues, metida
en la obra estremada,
de su primor haziendo allí reseña,
al rostro dio medida
tan bien proporcionada,
que no uvo cosa grande ni pequeña:
la cara fue aguileña,
la frente en su hechura
dexó el mundo confuso,
e tal color le puso
que allí perdió la nieve su blancura,
después de unos cabellos
que el oro queda atrás e passan ellos.

Hazer los ojos quiso
debaxo desta frente
y en tanta proporción fueron traçados,

³⁶⁸ El *topos* del retrato mental, que luego el pastor/poeta reproducirá verbalmente y que, a su vez, reafirma la constancia de su amor, es también un recurso muy utilizado por casi todos los poetas petrarquistas.

que luego de improviso
 los suyos hechos fuente
 quedaron de su obra enamorados,
 muy claros e adornados
 de ceja tan perfeta
 qual vio que convenía;
 y ved qué tal sería,
 pues fue naturaleza tan subjeta
 de su misma hechura,
 que fue más avivando la pintura.

Y como desseava
 passar muy adelante
 temiólo por hazer, según lo hecho,
 nariz muy afilada,
 le puso en un instante
 en un compás medido y muy derecho.
 Debaxo un poco trecho
 la boca, soberana
 le puso y como parte
 subió allí tanto el arte,
 que ya no parescía cosa humana,
 pequeña colorada
 de cristalinos dientes adornada.

Para estas maravillas
 materia vio oportuna
 la gran naturaleza, pues haziendo
 las blancas dos mexillas,
 d'un cabo está la Luna
 y de otra el claro Sol resplandeciendo.
 La barba componiendo
 estava y contemplando
 su forma delicada,
 quedó tan estremada
 el cristalino rostro rematando,
 que no ay cosa en el suelo
 que más nos manifieste lo del cielo.

La nuestra gran pintora
 estava tan sutil,
 que dava de sí exemplo en este día.
 Haziendo a mi pastora
 un cuello de marfil
 tan blanco, que la aurora escurecía
 do quasi parescía

quando hombre lo mirava
 dificultosamente
 una vena excelente
 azul, que la garganta matizava
 tan prima y tan derecha,
 que puso admiración después de hecha.

En el derecho punto,
 yqual compás echando
 conforme a lo demás que estava hecho,
 sin otro algún trasunto
 por do fuesse sacando
 le hizo d'alabastro el blanco pecho;
 yqual y muy derecho,
 el cuello se assentava
 sobre el pecho divino,
 lo más que sobrevino
 assí naturaleza lo traçava
 que puede ser juzgada
 su estraña perfición, por la passada.

[Montemayor, Égloga I, 349 – 439]

Montemayor, en estos versos, pone en relación el quehacer pictórico y el poético, a ambos, como ya lo hemos dicho al hablar de los dos Filostrato y de Luciano, siempre se los relacionó, y esta tarea es la que cumple el pastor de Montemayor. Este explica verbalmente aquello que está observando (el cuadro), poniendo, ante los ojos del lector, colores, trazos, dimensiones y contornos de las partes descritas, pero también expone aquello que siente o dice ver, con el único fin, claro, de intensificar las bellezas de la doncella. Empieza la *descriptio* con una estrofa donde nos detalla las circunstancias, temporales y de modo, en las que el pintor (naturaleza) realizó su obra. Esta estrofa le sirve como introducción y amplificación del tópico; es decir, la *descriptio* aquí no es, como anteriormente, el exordio de un encomio, sino que es el encomio mismo. En la segunda empieza ya con la hipotiposis femenina y, según el pastor, lo primero que la pintora dibuja es el rostro, dándole una “*medida tan bien proporcionada*”. Esta idea de la belleza como proporción y armonía viene desde la antigüedad, y los poetas y filósofos neoplatónicos la retomaron para exponer varios conceptos relacionados entre sí: la concepción mística del cosmos, el amor divino, la unidad del ente, entre otros. En el caso de Montemayor, como en todos los poetas de la época, la proporcionalidad de la belleza externa es un signo de la

perfección moral de la doncella. Pero volvamos al tratamiento de la estrofa, al principio nos da la descripción del rostro de manera general, dándonos una mirada del conjunto que pretende describirnos (*al rostro dio medida / tan bien proporcionada,*), adicionándole, en el verso siguiente, un miembro subordinado que reitera la misma idea (*que no uvo cosa grande ni pequeña*); luego, en los versos siguientes de esta misma estrofa y en los de las tres siguientes descompondrá, en partes, el conjunto, describiéndonos: cara, frente, cabello, ojos, cejas, nariz, boca, mejillas y barbilla, dejando dos estrofas más para el cuello y el pecho. Observemos: en los siguientes versos de la segunda estrofa se centra en tres partes del rostro: cara, frente y cabello. Al primero le otorga un atributo propio (*aguileña*), a los otros, a través de la hipérbole, acrecienta su color y brillo (la frente supera en blancura a la nieve y, el cabello, al oro en brillantes). En la tercera estrofa se centra en los ojos e, indirectamente, en las cejas, pero la descripción física es muy escueta y simple ([ojos] *muy claros e adornados / de ceja tan perfeta*), dejando los otros versos para desarrollar el *topos* de la mirada como instrumento del hechizo; es decir, los ojos de la doncella tienen el poder de enajenar a quien los mire, causando, en el ahora enamorado, una transformación. En la cuarta estrofa son la nariz y la boca las partes elogiadas. La primera, de acuerdo con la cara aguileña, la hizo *afilada* y, la boca, *pequeña colorada*, estaba adornada de *crystalinos dientes*. Hasta aquí ya percibimos que Montemayor, para encarecer las partes del rostro, no recurre, con asiduidad, a metáforas o epítetos metafóricos de la cantera petrarquista; en esta estrofa, por ejemplo, a excepción de *crystalinos*, los otros epítetos son propios y el encarecimiento lo deja a manos de los paréntesis que va insertando para describir la destreza con que la naturaleza traza cada una de las partes o a través de hipérboles que elevan a la doncella a nivel de divinidad. En la estrofa siguiente termina con las partes del rostro: mejillas y barbilla. A la primera la enaltece a través del epíteto *blancas* y un símil, comparando a una con la luna y a la otra con el sol. Y para la segunda solo describe *su forma delicada*, que remata la descripción del todo (el rostro), terminando la estrofa con dos hipotaxis en cadena que reiteran su divinidad. Ahora, si para las partes del rostro recurrió poco a las tan manipuladas metáforas petrarquistas, sí lo hace para describir el cuello y el pecho, descritos, cada uno, en estrofas separadas. *Un cuello de marfil* le dibuja a la doncella, encarecido con una hipérbole por

comparación (*tan blanco, que la aurora escurecía*) y, además, le agrega un elemento poco común en los retratos poéticos, pero que, en el que nos está describiendo, le otorga mucha delicadeza, no por el elemento en sí, sino por la forma de cómo realiza la hipotiposis, haciéndonosla más evidente y verosímil (*do quasi parescía /quando hombre lo mirava / dificultosamente / una vena excelente / azul, que la garganta matizava / tan prima y tan derecha, / que puso admiración después de hecha*). Y, en la última estrofa, *le hizo d'alabastro el blanco pecho*, ensalzándolo con epítetos y metáfora del canon petrarquista, pero también a través de inserciones que describen la habilidad de la pintora.

En la égloga tercera Danteo le describe a Diana, a través de una retahíla de interrogaciones, a su amada Silvia. Se trata de un retrato enfocado solo en la cara, y el color azul de los ojos es lo que más se resalta. Pero, si bien Montemayor sigue generalmente las convenciones del retrato lírico, lo destacable de sus descripciones es que son completas, todos los elementos anatómicos se mencionan, y se preocupa en darles más vivacidad y frescura a aquellos elementos que raramente se incluyen en los retratos, diferente de los otros poetas, cuyas amadas siempre les falta algo, empezando por Petrarca, que, como se sabe, retrató a Laura sin nariz.

Acuérdaseme a mí, ¡ay desdichado!,
que en este prado vi su hermosura,
do nasce todo el mal que amor me ha dado. 240

Su rostro no fue obra de natura,
ni aun comprehendió su forma delicada,
su traça, su compás, su gracia pura.

¿Quién una frente vio tan extremada?
¿Quién los cabellos de oro descogidos?
¿Quién la nariz derecha y afilada? 245

¿Quién vio los ojos garços, guarnescidos
de una pestaña y ceja tan graciosa,
que allá en el cielo muestran ser nascidos?

¿Quién una boca vio, la más hermosa 250

que natura formó? ¿Quién las mexillas,
de una color más viva que la rosa?

Poder sus perficiones referillas
parésceme impossible, porque falta
el seso e discreción para sentillas.

255

[Montemayor, Égloga III, 238 – 255]

Al igual que en la descripción anterior, Montemayor empieza con la hipotiposis de las circunstancias en las que el pastor vio, por primera vez, a la doncella. El primer terceto está formado por una forma circular, constituido por un miembro principal en el primer verso, seguido de un subordinado en el segundo (*Acuérdaseme a mí, ¡ay desdichado!, / que en este prado vi su hermosura*). Aquí el curso cíclico se lo otorga el paréntesis que comporta una exclamación de queja, y que, además de mover los afectos, también le permite construir el primer hemistiquio, formado de una manera poco usual y de difícil pronunciación, ya que está construido con un verbo pronominal (acordarse), que, a su vez, está enfatizado por la duplicación de complementos (el pronombre clítico (*me*) y el complemento tónico (*a mí*)). El último verso de este terceto es una adjetiva que amplifica y especifica el pensamiento, no se trata de la belleza causadora del amor en sus más altos niveles, como en el caso de la belleza descrita por Hurtado de Mendoza y de Acuña, sino de aquella que provoca el amor terrenal y por ello lo describe como negativo (*do nasce todo el mal que amor me ha dado*). El siguiente terceto está en orden natural con bimembración negativa en el predicado, extendiendo el segundo con cuatro incisos correlativos que le dan énfasis a la idea, además de otorgarle una cadencia agradable y ligereza a la égloga (*Su rostro no fue obra de natura, / ni aun comprehendió su forma delicada, / su traça, su compás, su gracia pura*). En este terceto, de la misma manera que la descripción anterior, se centra en el rostro de manera general, para luego, en los tres tercetos siguientes, dedicarse a cada una de las partes que lo integran. Veamos:

¿Quién una frente vio tan extremada?
¿Quién los cabellos de oro descogidos?
¿Quién la nariz derecha y afilada?

245

¿Quién vio los ojos garços, guarnescidos

El periodo está formado por un primer miembro en hipérbaton³⁷⁰ y una causal con bimetración del sujeto y una silepsis de número (*falta* por *faltan*); y, por cuestiones de rima, en los versos 253 y 255 ha utilizado el metaplasmo por sustitución (antitescon) en la palatización de la vibrante /r/ (*referillas* - *sentillas*).

Para hablar de la *descriptio* en Francisco de la Torre hay que recordar que sus personajes no siempre son pastores; a veces, imitando la bucólica VI de Virgilio, son seres mitológicos, que, más que dramatizar una escena pastoril, expresan, en monólogos, su triste canto³⁷¹.

En la égloga primera, Palemón y Títiro (nombres que nos remiten al siracusano y al mantuano) encuentran en la belleza de sus amadas (Dafnis y Cintia) la causa de sus tormentos y, por lo tanto, la inspiración poética de sus cantos. Las descripciones no son de los rasgos físicos, sino, más bien, una alabanza a la perfecta hermosura de la amada; los pocos elementos anatómicos que se mencionan solo sirven para verbalizar la conmoción que estos han producido en los pastores. No es posible imaginarse la belleza física de Dafnis y Cintia, y los rasgos espirituales son opacados por el sufrimiento del pastor. La égloga I se encierra con un canto amebio y dos de las octavas están dedicadas a la hermosura de la amada. Es un retrato en el que la descripción física de la amada brilla por su ausencia, pero parece ser que la única intención es alabar sus excelencias y, aunque los pastores se quejan de su crueldad, no dejan de reconocer su perfección divina. En el caso de Títiro también hay una declaración de fidelidad (producida por dicha belleza) y un reproche en el último verso.

Títiro
Cintia, cuya belleza soberana
por tus hermosos ojos se trasluce;
con cuanta perfección, con cuanta humana
y celestial deidad el alma luce;
si una firmeza y una fe tan llana,

260

³⁷⁰ En orden natural sería: “Me parece imposible poder referir sus perfecciones”.

³⁷¹ De la Torre se movió dentro del círculo universitario del Brocense, cuyos participantes eran profundos conocedores de la poética y retórica, por ello es que experimenta con el género. Además, tiene como modelo al propio Virgilio, ya que este incluyó, en su bucólica VI, como personaje principal a Sileno, una de las divinidades campestres, dejando de lado la condición social y/o profesional de los protagonistas (pastores).

como tu gracia inmensa en mí produce,
 por víctima del ánima conoces,
 ¿por qué un amor tan grande desconoces?

Palemón

Dafnis, más que la luz del cielo hermosa,	265
en quien el celestial sujeto espira;	
cuya belleza y gracia milagrosa	
a su principio soberano admira;	
si una firmeza pura y amorosa	
a semejante voluntad inspira	270
al más asiento pecho endurecido	
remedia mi dolor entristecido.	

[Francisco de la Torre, Égloga I, vv. 257-272]

Como vemos, sigue la misma distribución, en octavas reales, de la égloga III de Garcilaso y, por ende, de la Prosa II de Sannazaro. Pero, en relación a la *descriptio*, sigue con el mismo tema en la participación de ambos pastores, como lo hace el italiano, ya que, en el caso del toledano, el segundo pastor cambia de tema. Sin embargo, del tratamiento, imita el apóstrofe al inicio de cada estrofa y la hipérbole por comparación en el primer verso del canto de Palemón. Y, para el desarrollo de su argumento, también utiliza la condicional, en ambas estrofas. Veamos: El verso 257 empieza con un apóstrofe (*Cintia*), luego como es usual en de la Torre, continúa con una relativa explicativa que le sirve tanto para caracterizar a la doncella, como para reforzar el pensamiento; además, este miembro está construido en hipérbaton que lo ayuda a formar la rima de la octava (*cuya belleza soberana / por tus hermosos ojos se trasluce*;). Luego viene otro miembro con dos incisos yuxtapuestos que lo ayudan a expresar con mayor intensidad las cualidades espirituales de la doncella (*con cuanta perfección, con cuanta humana / y celestial deidad el alma luce*;). La belleza de ambos versos está en la anáfora con la que empiezan los incisos y en el oxímoron³⁷² formado por los epítetos que califican el sustantivo *deidad* (*humana y celestial*).

³⁷² Combinación, en una misma estructura sintáctica, de dos palabras o expresiones de significado opuesto que originan un nuevo sentido (RAE).

Pero antes de pasar a los versos siguientes, notemos que el vocabulario que de la Torre utiliza para la *descriptio*, nada tiene que ver con el que Garcilaso utilizó. Títiro describe la belleza de sua amada con palabras sacadas de un campo semántico que nos remite a lo sagrado, construyendo para sí mismo un *éthos* respetuoso y para Cintia el de una *persona* superior (*belleza soberana, trasluce, perfección, celestial deidad, luce, etc.*), ya Tirreno elabora un trato de igualdad en relación a Flérída, sacando el léxico del plano profano (*dulce, sabrosa, fruta, leche, etc.*). La belleza de Cintia se encuentra en el alma y se trasluce a través de sus ojos³⁷³ y es transformadora, ya que te lleva por el camino de la contemplación divina (*cuya belleza soberana / por tus hermosos ojos se trasluce;*). Ya en Garcilaso, la belleza de Flérída se puede degustar, Tirreno describe a su pastora extrayendo imágenes sensoriales correspondientes al paladar. Y esto se debe a que el amor que cada pastor siente está en niveles diferente, el pastor de Garcilaso está recién en el primer nivel, esclavo, todavía, del deseo de tocar; y el de de la Torre ya ha ascendido algunos escalones más.

Volvamos, ahora sí, a la estrofa. En los cuatro versos siguientes de esta octava percibimos que la belleza de la doncella es la causa de la lealtad del pastor, por lo tanto, de la Torre utiliza la *descriptio*, no tanto como un recurso persuasivo (a la manera de Garcilaso) sino, más bien, como un reforzamiento de su argumento, formulado, también, en una implicación, y cuyo consecuente o conclusión es un reproche en forma de pregunta (*si una firmeza y una fe tan llana, / como tu gracia inmensa en mí produce, / por víctima del ánima conoces, / ¿por qué un amor tan grande desconoces?*). Este reproche se realiza, porque el comportamiento de la doncella no combina con la imagen que el pastor tiene de ella, ya que lo que se espera de un amor tan devoto, que tiene a la amada como una divinidad, es, como mínimo, ser correspondido, de la misma manera que un devoto lo espera de un dios, pero esto el pastor no obtiene y, por ello, se permite el reproche. Mitigar, primero, a través de un elogio a un ser superior para luego

³⁷³ Uno de los sentidos superiores, según los neoplatónicos; el otro es el oído, ambos se basan en la percepción intelectual. Mientras que los otros tres: gusto, tacto y olfato son los inferiores y se basan en la percepción sensible. Aunque para Ficino, en *Sobre el amor*, II, 9, la vista es el único sentido capaz de percibir la belleza divina.

reprenderlo es algo que la retórica clásica ya aconsejaba³⁷⁴. Y, para terminar con esta estrofa, notemos que para formar la rima en el verso 264, de la Torre utiliza una anástrofe al anteponer el complemento directo al verbo (*¿por qué un amor tan grande desconoces?*)³⁷⁵.

En la siguiente estrofa, de la Torre abre el canto de Palemón de la misma manera que sus modelos: con el apóstrofe y una hipérbole por comparación (*Dafnis, más que la luz del cielo hermosa*). Luego vienen dos adjetivas que, a primera vista, le sirven para caracterizar a la doncella, pero su objetivo principal es expresar la idea neoplatónica de la belleza terrenal como reflejo de la perfección divina, (*en quien el celestial sujeto espira; / cuya belleza y gracia milagrosa / a su principio soberano admira*). Los cuatro versos siguientes siguen la misma construcción lógica de la octava anterior, pero el consecuente no es un reproche en forma de pregunta, sino una deprecación (*si una firmeza pura y amorosa / a semejante voluntad inspira / al más asento pecho endurecido / remedia mi dolor entristecido*). Palemón, a diferencia de Títiro cuyo amor es más apacible, suplica para ser correspondido, y eso se debe, como lo hemos dicho en *supra* 2.1, a que su amor todavía está en el nivel inferior. También vale decir que en la construcción sintáctica hay un cambio en el penúltimo verso, si en la octava anterior hay un paréntesis que amplía el pensamiento y también lo ayuda para darle el curso cíclico a la sentencia, en esta de la Torre solo hecha mano del hipérbaton (al verbo *inspira* le ha antepuesto el complemento directo y postpuesto el indirecto).

En la octava égloga, la última del libro y cuya *dispositio* final es la misma que la primera, volvemos a encontrar el tópico y, aunque la descripción sigue siendo evanescente, sí encontramos un elemento anatómico sacado del repertorio petrarquista y con su símil correspondiente. La estructura sintáctica y lógica también es parecida a la de la primera, solo hay tres versos a más, que los reparte entre la fronte (dos versos) y la sirima (uno). La *descriptio* lo

³⁷⁴ Reprender a una persona superior es una licencia que se justifica si tenemos en cuenta a Hermógenes, cuando nos habla del estilo áspero (*Sobre las formas de estilo*, I, 255) y/o en *Retórica a Herenio*, IV, 36.

³⁷⁵ Posiblemente, también por este motivo, de la Torre utiliza en el verso 261 una silepsis al poner el adjetivo, que modifica dos sustantivos del mismo género, en singular: *si una firmeza y una fe tan llana* (“llana” en el sentido de “iguales” y/o “evidentes”, por ello juega con los verbos “conoces” y “desconoces”), pero habrá quién diga que “llana” solo modifica al segundo sustantivo.

hace con las mismas figuras: hiperbole por comparación, construida en hipérbaton, lo que le permite configurar la rima y darle, también, el curso cíclico, seguida de adjetivos que caracterizan a la doncella y que luego le servirán para reforzar el pensamiento.

Montano

Lícida mía, más que el Sol hermosa,
 donde tengo mi gloria señalada
 como en parte divina y soberana;
 más blanca y colorada
 que el blanco lirio y la purpúrea rosa
 cubiertos del humor de la mañana:
 si viese tu belleza sobrehumana,
 en quien mi gloria veo,
 ¿qué me puede mostrar el claro cielo,
 si en sólo mi deseo
 tengo puesta mi gloria y mi consuelo?

Ergasto

Fílida mía, más resplandeciente
 que al salir del Oriente la mañana
 como guía del Sol esclarecida;
 más serena y humana,
 que el resplandor del cielo transparente
 al cabo de la noche oscurecida:
 si te doliese mi cansada vida,
 mostrándote piadosa
 a la firmeza de mi amor extraño,
 el alma dolorosa
 podrá cobrar alivio de su daño.

[Égloga VIII, vv. 140-161]

Como podemos apreciar, tanto en estas dos estancias como en las octavas de la primera égloga, la descripción, más que un retrato físico, es una idea; la idea neoplatónica de la belleza como camino de perfección para alcanzar el Bien divino. La única diferencia que hay es que en las octavas de la primera, después de la comparación y la condicional se reprocha e increpa a la amada por su dureza, en el caso de Títiro, y se suplica, en el caso de Palemón; mientras que en las estancias de la octava égloga se realiza primero el elogio comparativo, luego viene la

condicional, seguida de un deseo apaciguado de unión espiritual y, como consecuencia de ello, la sanación.

Pasemos ahora a Herrera. Al analizar el soneto XXII de Garcilaso, el sevillano nos dice que la belleza corporal “no es otra cosa que proporcionada correspondencia de miembros con agradable color i gracia, o esplendor en la hermosura i proporción de colores i líneas” [As. 170]. Para él la belleza del cuerpo humano es la más perfecta de todas y, al igual que los petrarquistas, “la más bella parte es el rostro” porque en el se encuentra la mayor variedad de miembros. Siendo que de todos ellos “son bellísimos los ojos por la diversidad i diferencia i belleza de colores; i porque son asiento de todo el esplendor que puede recibir el cuerpo humano i porque ellos trasluze la hermosura del ánimo” [As. 171]. Pero para Herrera la belleza no solo está en la armoniosa proporción de los miembros, sino “también está en las acciones i obras, donde se hazen clara i visibles las virtudes del ánimo” [As. 172]. Ahora bien, curiosamente, el *Divino* es muy parco en las descripciones femeninas de sus églogas, poco o nada se sabe de sus pastoras y cuando da algunas pinceladas, lo hace con un reducidísimo número de elementos físicos y espirituales. Encontramos el tópico en tres de sus églogas: “Leucotea”, “Olimpio y Tirsi” y “la égloga venatoria”. En “Leucotea”, Iolas lamenta la partida de los Condes de Gelves³⁷⁶, Albano y Leucotea. Es un monólogo en que se elogia sobretodo a Leucotea y su dichoso matrimonio con Albano: “*los dos a en dulçes nudos enlazado, / viendo vuestro cuydado, / el Amor, tiernamente / favorable, y presente / al blando yugo puesto por su mano*”. El retrato hay que reconstruirlo con versos de diferentes estrofas: “*Aquí con blanca mano / la vi despojar flores*” [71-78], “*Venturoso quien viere sin trabajo / su gracia, su sosiego y su belleza*” [169-170], “*Yrás, pastora, a tu querido Albano, / y los abraços tiernos y amorosos / le darás; él pondrá las variadas / guirnaldas en tus rubios y hermosos / cabellos...*” [183-187]. Ya en la égloga “Olimpio y Tirsis” – que como lo hemos dicho es una imitación de la primera de Garcilaso – Olimpo llora la ausencia de Galatea y dice envidiar a la “*selva umbrosa y al fértil prado*” porque en ellos su amada Galatea “*pondrá los pies hermosos / y con la blanca mano, / cogerá verdes*

³⁷⁶ Amigos y protectores del poeta.

petrarquistas y que, a su vez, son símbolos de la caducidad de las cosas humanas en la fórmula grecolatina del *carpe diem*.

Ya en la “Égloga venatoria”, Menalio canta su amor por Claristea y al describirla nos da algunos rasgos de su belleza física, pero, sobre todo, resalta sus cualidades como cazadora, adecuando el léxico a los cauces de la variedad venatoria:

Hermosa caçadora, qu'as llevado del frío bosque mi herido pecho con el cabello d'oro suelto al viento, i de flores i rosas coronado:	30
¿Eres napea desde valle estrecho, qu'alcança con ligero movimiento al javalí sediento, i del ciervo la planta boladora, que tu passo, i tu voz, i tu belleza	35
más que mortal grandeza descubre a tu Menalio que te adora? Tal va Cintia con trage soberano, i enciende en fuego al amador Silvano.	
[Fernando de Herrera, Égloga venatoria, 27 – 39]	

Claristea es un trasunto de la Camila garcilasiana y, por ende, de la virgiliana, y nos lo indica desde el apóstrofe (*Hermosa caçadora*), pero no la interpela a través del nombre como lo hace su modelo, sino que prefiere una perífrasis. Luego, a través de una adjetiva, expresa la idea de la belleza como causadora de la enfermedad de amor (*qu'as llevado / del frío bosque mi herido pecho / con el cabello d'oro suelto al viento*). En este último verso (29) realiza la hipotiposis del cabello como la mayoría de poetas petrarquistas, pero el sevillano decide ampliarla, incluyendo un paréntesis (*i de flores i rosas coronado*). Después, para enfatizar y acrecentar la idea anterior, viene una larga pregunta que describe, en presente y con mucha elegancia, a la doncella en sus quehaceres, sacando el léxico del ejercicio venatorio. Y, para terminar, utiliza una comparación mitológica que al mismo tiempo que refuerza y resalta las ideas anteriores, les da validez en la preceptiva (*Tal va Cintia con trage soberano, / i enciende en fuego al amador Silvano*).

3.3. Tópica de la conclusión

3.3.1. El ocaso

Con algunas excepciones, la égloga tiene desde la Bucólica I de Virgilio un cierre bastante puntual: el atardecer. Los pastores acaban sus cantos y retornan a sus majadas cuando las sombras se alargan, el sol se esconde y la naturaleza, ya tranquila y serena, entra en la oscuridad de la noche. Si vamos a la retórica, la conclusión o *peroratio* tenía doble finalidad: refrescar la memoria y la conmoción de los sentimientos (Quint. *Inst.* 6, 1, 1). La primera se realizaba a través de la repetición y recapitulación de los hechos, poniendo ante los ojos del juez una visión entera del caso en litigio, pero debía decirse con la mayor brevedad posible, recorriendo solo los puntos principales. Ya la segunda – la más importante en esta parte del discurso – se conseguía a través de la amplificación; es decir, se movía los ánimos del auditorio con palabras y pensamientos adornados con una gran variedad de figuras o recursos del lenguaje; era aquí donde el orador debía valerse de todos los artificios posibles para excitar las pasiones que más convenían al asunto y llenar, así, de emoción a los jueces, espectadores y, en el caso de la poesía, a los lectores. Para el educador latino ambas finalidades son muy parecidas a los objetivos del exordio, aunque en este se desarrollan con más libertad y mayor amplitud (Quint. *Inst.* 6, 1, 9).

Pues bien, los poetas estudiados hacen lo que los tratados de retórica proponían, sobre todo en las églogas mixtas. El narrador empieza en el exordio captando la atención de los oyentes y haciéndolo dócil y benévolo con la ayuda de una serie de tópicos; luego introduce el canto de los pastores y, por fin, termina la égloga refrescándole al lector la memoria y, muchas veces, conmoviéndolo.

En la primera égloga de Garcilaso es el narrador quien, resumiendo lo que los pastores habían cantado, aleja al lector de la historia y encierra la égloga con una bellísima descripción del atardecer. Cada palabra ha sido escogida y distribuida en los versos de manera que mueve los afectos, deleita y, sobre todo, son adecuadas al género tratado:

Nunca pusieran fin al triste lloro
 los pastores, ni fueran acabadas
 las canciones que sólo el monte oía, 410
 si mirando las nubes coloradas,
 al tramontar del sol bordadas de oro,
 no vieran que era ya pasado el día.
 La sombra se veía
 venir corriendo apriesa 415
 ya por la falda espesa
 del altísimo monte, y recordando
 ambos como de sueño, y acabando
 el fugitivo sol, de luz escaso,
 su ganado llevando, 420
 se fueron recogiendo paso a paso.

[Garcilaso, égloga I, 408 - 421]

Ya en la segunda égloga es el propio Salicio quien describe el ocaso, pero no es la descripción del tópico que pone fin a la égloga, sino preocupaciones rutinarias de los quehaceres pastoriles, las que, por cierto, le dan más verosimilitud al poema:

SALICIO

Recoge tu ganado, que cayendo
 ya de los altos montes las mayores
 sombras con ligereza van corriendo.

Mira en torno, y verás por los alcores 1870
 salir el humo de las caserías
 de aquestos comarcanos labradores.

Recoge tus ovejas y las mías,
 y vete tú con ellas poco a poco
 por aquel mismo valle que solías. 1875

Yo solo me avendré con nuestro loco,
 que pues él hasta aquí no se ha movido,
 la braveza y furor debe ser poco.

NEMOROSO

Si llegas antes, no te estés dormido;
 apareja la cena, que sospecho 1880
 que aún fuego Galafrón no habrá encendido.

SALICIO

Yo lo haré, que al hato iré derecho,
si no me lleva a despeñar consigo
de algún barranco Albanio, a mi despecho.
Adiós, hermano.

NEMOROSO

Adiós, Salicio amigo.

1885

[Garcilaso, égloga II, 1867 – 1885]

En la tercera égloga Garcilaso no utiliza el tópico del ocaso, pero sigue lo que la retórica proponía. En los cuatro primeros versos de la octava el narrador refresca la memoria del canto de los dos pastores que han intervenido al final de la égloga, y, en los últimos cuatro, conmueve al lector con la descripción de una bellísima escena en la que aparecen los personajes principales; es decir, las ninfas tejedoras de las cuatro historias:

Esto cantó Tirreno, y esto Alcino
le respondió, y habiendo ya acabado
el dulce son, siguieron su camino
con paso un poco más apresurado.
Siendo a las ninfas ya el rumor vecino,
juntas se arrojan por el agua a nado,
y de la blanca espuma que movieron
las cristalinas ondas se cubrieron.

370

375

[Garcilaso, égloga III, 369 – 376]

Ya Don Diego Hurtado de Mendoza fusiona, en la conclusión de su égloga, lugares tanto del exordio como de la *peroratio*. Primero, el narrador recapitula; después, en segunda persona, nos dice el motivo de haberla escrito (*locus a causa*); luego hace una especie de *recusatio* y, por último, una promesa de cantarle una égloga, de su puño y letra, a la tal señora. Lo curioso es que en esa égloga, aún no cantada, se transgrediría el estilo del género: “*con más subida pluma y diestra mano*”, pero, a imitación de Virgilio y Sannazaro, se supone que se adecuaría al estatus social al que pertenece la ilustre señora:

Esto cantó Damón; yo lo aprendí,
señora, y lo escribí por tu mandado,
tiempo vendrá que cante yo por ti.

230

Y aun fuera ya razón de haber cantado,
mas no quisiste tu ni quiso Amor
subir mi fantasía a tal estado.

Cuando quisieres, como un pobre pastor,
con más subida pluma y diestra mano 235
comenzaré en tu nombre otra labor
que no la olvide el mundo tan temprano.

[Diego Hurtado de Mendoza, Égloga, 228 – 237]

Hernando de Acuña no le otorga tanta relevancia al marco temporal. Y como lo hemos visto en el tratamiento que le da al *locus amoenus*, la única coordinada circunstancial que encontramos está en su primera égloga, donde el narrador nos presenta los datos temporales (*locus a tempore*): “*Con nuevo resplandor Febo salía / por las doradas puertas del Oriente, / dando luz a los campos y alegría*”. Pero no hay un lapso de tiempo que una la evolución argumental del poema. El cierre final que registra el paso de las horas no aparece. Y en su segunda égloga, simplemente, no hay coordenadas espacio – temporales; pero sí, uno de los pastores, al proponer que paren la contienda y decir el por qué de esta, hace una especie de recapitulación del asunto de sus cantos:

Silvano:

Yo veo dos pastores que cantando 295
parece que a nosotros se enderezan,
por donde convendrá que por agora
cese nuestra contienda y que esperemos
para determinarla a mejor tiempo,
y pidamos los dos al cielo juntos 300
que, antes que estos collados y estos montes
este verde color en blanca muden,
haga en nosotros nuestro mal mudanza
y, como hora en dolor el uno al otro
exceder procuramos, de descando 305
y de contentamiento sólo sea
nuestro razonamiento y nuestro trato.

[Hernando de Acuña, égloga II, 295 – 307]

Ya Montemayor sigue la preceptiva bucólica a la hora de concluir sus églogas e, incluso, es bastante decoroso en las metáforas que usa, adecuándolas siempre al estilo del género. Sin

embargo, sus conclusiones no son tan conmovedoras, parece que sus pastores – con excepción de la segunda, son ellos los que encierran los poemas -, cansados de tanto sufrir y ya sin fuerzas, cantan sus últimos versos sin ayuda divina.

En la égloga I es Lusitano quien termina el poema utilizando el mismo tópico del ocaso y describiendo el fin de una jornada pastoril:

Ya Phebo se nos va, ya los pastores
con sus ovejas van a lo poblado,
dexando solo el campo con sus flores. 520
A recoger me ayuda este ganado,
y a mi choça nos vamos, pues el día
por su derecho curso se á passado,
que muy alegre me es tu compañía.
[Montemayor, Égloga I, 518 – 524]

Ya en la segunda égloga es el narrador quien retoma la historia en la última estrofa, pero solo para resumir la contienda entre las pastoras y el dictamen que les ha dado Lusitano, y, también, para describirnos el momento de sus partidas:

Después que esta sentencia Lusitano
en aquel caso dio, se parte luego;
echaron las pastoras a otra mano
al pastor ymitando en el sossiego. 830

Para Solisa fue hablar en vano
lo que el pastor juzgó, que su gran fuego
lo tiene por mayor que el de Olinea,
y así se van las dos hazia el aldea.
[Montemayor, Égloga II, 827 – 834]

En la tercera égloga es Floriano, uno de los personajes, quien se encarga de encerrar el poema, ateniéndose al mismo tópico del atardecer y recapitulando lo que han contado en sus versos:

FLORIANO
Dexemos ya, pastores, este prado, 950
pues Febo se nos va d'entre estas flores;

azia el lugar llevemos el ganado,
 dexemos de hablar en mal de amores,
 en desamor hablemos que á causado
 al triste Floriano sus dolores;
 e quede concluydo, que no ay pena
 como es ver mi pastora en mano agena.

955

[Montemayor, Égloga III, 950 – 957]

En la cuarta égloga también es uno de los personaje quien encierra el poema, pero se aleja del acostumbrado tópico de la conclusión. No es Febo quien, al esconderse, les da las señales de partida, sino el ganado que, desgobernado, retorna a su majada. Y en los últimos versos se concierta una cita en el mismo *locus amoenus* donde han transcurrido el día cantando sus amores:

SILVIO

No más, Pireno, que el ganado
 se va su passo a passo a su manida,
 e va el cordero que entra en el sembrado;
 ve passo, no le mates, por tu vida;
 assí, pastor, arrójale el cayado
 jamás este coraje se te olvida.
 Vengámonos mañana aquí, Pireno,
 entre las flores deste valle ameno.

375

[Montemayor, Égloga IV, 371 – 378]

Como vemos, las conclusiones de Montemayor no llegan a mover los afectos, sus descripciones son muy poco poéticas, en ellas dice las cosa y, como afirma Juan Vives, “con solo palabras nunca se inflaman los afectos”³⁷⁹, para hacerlo hay que insinuar, sugerir, pintar las cosas con palabras y, en la bucólica, poner delante de los ojos del lector esos suaves colores, esas sombras alargadas y esa quietud del ambiente en los atardeceres que tan bien nos los describen sus predecesores (Virgilio, Sannazaro, Garcilaso). Las églogas de Montemayor son muy largas y, justamente, en la parte donde debería haber hecho uso de la amplificación se queda corto. Además, un rasgo propio del estilo sencillo, según Hermógenes³⁸⁰, es el gusto por el detalle y ya

³⁷⁹ Vives, Juan Luis: *El arte retórica*, II, 168.

³⁸⁰ *Sobre las formas de estilo*, II, 392.

que a los poetas se les permite dicha licencia, pues nada más conveniente que usarla en la conclusión.

Ya el autor de *La bucólica del Tajo* cuida de cada verso y, aunque está experimentando con el género, sabe que con las palabras y el ritmo adecuados se conmueve con mayor fuerza. Solo tres de las ocho églogas se encierran con el ocaso. En la segunda el narrador retoma el hilo de la historia y relata la muerte de la ninfa junto a su amado, hecho ante el que la naturaleza se altera, las sombras se apoderan del día y el tópico del ocaso solo le sirve al autor para encerrar un escenario tomado por sentimientos de pena y duelo ante el fallecimiento de los pastores:

Faltó la voz y vida juntamente,
reclinando su rostro en su querido,
a la pastora triste y desamada.
Estremeciósse el río embravecido,
y resonando, fiero, su corriente, 265
ensordeció la selva sosegada.

Y aquella luz sagrada
a quien sigue Diana
por la muerte inhumana
de la pastora bella que moría, 270
debajo de unas nubes pasó el día;
quedó sin flor y sin color el prado,
como de quien la daba despojado.

Y al son postrero de su triste acento
salió del agua el coro soberano 275
cercado en medio el cristalino río;
y con semblante triste, y rostro humano,
les dieron lastimoso enterramiento
a la sombra del valle más umbrío.

Y con acento pío 280
estuvieron cantando,
las urnas derramando
en torno de la triste sepultura,
hasta que, tramontando la luz pura,
el sepulcro de flores coronaron 285
y a su sagrado río se tornaron.

[Francisco de la Torre, Égloga II, 261 – 286]

Ya en las églogas IV y VIII el autor transmite aquella serenidad de fin de tarde, y para ello utiliza una dicción suave y sencilla; más que describir el paisaje, lo ornamenta, sugiriéndonos una naturaleza animada que se enternece con el cantar de los pastores y en donde conviven muy bien seres míticos y reales (égloga IV). La influencia de Garcilaso – y a través de este la de Virgilio - en la conclusión de la octava égloga es bastante evidente, pero la inminente llegada de la noche (v. 208-209), el sol declinando en el horizonte y abrazado a las nubes (v. 214- 215) y el llanto no acabado de los pastores (v. 117) son versos salidos de su ingenio:

Pusieron fin al canto sonoro,
y el claro Sol al espacioso día,
(acaso por oílos detenido);
y dejando la fuente y valle umbroso 290
se fueron recogiendo en compañía
a su común albergue conocido;
cuyo techo florido,
de plantas enramado,
habiéndose acabado, 295
la ninfa se dejó llevar del río
a su profundo cavernoso y frío;
y los pastores, apartados de ella,
a su cabaña fresca, verde y bella.

[Francisco de la Torre, Égloga IV, 287 – 299]

No pusieran tan presto fin al canto,
que el solitario y solo monte oía
los dos tristes y míseros pastores,
si el negro manto de la noche fría
del triste reino del eterno espanto 210
no eclipsara los delios resplandores.
Y viendo ya mayores
las sombras estendidas
por las selvas floridas;
el Sol en ocidente colorado, 215
entre las pardas nubes abrasado,
poco a poco se fueron recogiendo
ardentísimas lágrimas vertiendo.

[Francisco de la Torre, Égloga VIII, 206 – 218]

Ahora bien, hemos visto que en la historia del género, la acción bucólica suele transcurrir desde el amanecer hasta el ocaso. Sin embargo, Francisco de la Torre trastoca, en la mayoría de

sus églogas, este tiempo. En la égloga I la acción empieza “con la primera luz del claro día” y termina con la descripción del narrador, quien retoma y recapitula la historia y encierra el diálogo de los pastores, que huyen de los ardientes rayos del sol del mediodía, momento en el que se refugian bajo los árboles del bosque:

Cantó Títiro aquello y esto luego
 su caro Palemón le respondía,
 con tanta suavidad, con tal sosiego,
 que al río su corriente detenía.
 Y del ardiente Sol huyendo el fuego, 325
 que como fuera de sazón hería,
 por los árboles bellos emboscados,
 el llano huyeron de los verdes prados.

[Francisco de la Torre, Égloga I, 321- 328]

En la égloga V son las referencias temporales las que marcan no solamente el cambio de la acción eglógica, sino también el cambio físico y emocional del personaje. Empieza “*en el silencio de la noche*” momento en el que Palemón sale solo con su tristeza y se escucha el lamento de “*una voz dulcísima*” que recita una serie de historias mitológicas y que están, de una u otra manera, relacionadas con el conflicto sentimental del pastor. La llegada de la Aurora rompe “*las negras nubes del Oriente*” y termina con el lamento nocturno, dando paso a la segunda parte de la égloga. La salida del “*dorado Apolo*” trae alegría y serenidad al escenario, adornado aún más con la presencia de varias náyades que suspenden no solo a la naturaleza, sino también a Palemón, quien, abstraído, se olvida de su amada. En el intervalo que transcurre desde el amanecer hasta el mediodía se describen y se exaltan los placeres de la caza; de esta manera, el autor mezcla elementos de la pastoril con los de la venatoria. Al final, el narrador encierra la égloga refiriéndonos la llegada de las náyades y no deja de añadir las marcas temporales que han venido segmentando la acción eglógica:

Llegaron por contrarias partes luego
 Fílida, Cintia y la sin par Talía,
 con tal estruendo y tal desasosiego,
 que el suyo apenas Tajo desparcía;
 y del ardiente y encendido fuego 285

con que los rasos campos Febo hería,
al claro néctar de su albergue echadas
las claras aguas dejan plateadas.

[Francisco de la Torre, Égloga V, 281 – 288]

Ya la égloga VI empieza también con la “tenebrosa noche oscura” y concluye con la salida de la Aurora. El narrador bucólico retoma la historia de Florelo, el pastor que llora el desprecio de Galatea, y nos describe el momento en el que Leucotea - una pastora que canta la historia mitológica e infeliz de Ifis con la intención de persuadir a Florelo a desistir del suicidio - concluye su canto:

Pusieron fin al sonoro canto	510
al tiempo que la Aurora, descubriendo	
los claros rayos de su luz, salía;	
y, las delgadas aguas dividiendo,	
se dejaron llevar del agua, tanto,	
que con la luz ninguna parecía.	515
Y el fiel pastor, que había	
atentamente oído	
el caso entristecido	
del miserable amante desdichado,	
ingrata y crudamente despreciado,	520
con mayor esperanza que contento	
apenas goza del vital aliento.	

[Francisco de la Torre, Égloga VI, 510 – 522]

El autor hace coincidir la acción eglógica de historias infelices (II, V, VI, VII) con un fondo nocturno, para intensificar, con imágenes funestas, el dolor y el lamento del pastor: “*noche tenebrosa*” (II, 27), “*la tenebrosa noche oscura*” (VI, 40), “*las sombras del eterno espanto*” (VI, 262), “*Caían de la sierra, / altísima, las nieblas / que las negras tinieblas / y el aire turbio de la noche espesa*” (VII, 21- 24). La presencia de la noche es un motivo elegíaco (grecolatino), no solo por ser el ambiente propicio a los amores furtivos, sino porque también es el marco donde el poeta elegíaco, no correspondido, se lamenta, simbolizando las tinieblas que envuelven al amante. De la Torre echa mano de este motivo elegíaco y lo adecua a la bucólica. En España, aunque no es muy común el uso de este motivo dentro del género, sí se conocía la capacidad de la égloga de adecuar materias de otros géneros poéticos a su modalidad temática; el propio

Herrera, al analizar la égloga I de Garcilaso, afirma: “La cual se compone de odas, elegías, i otras partes líricas i coros de tragedias...” [As, 409].

En las églogas III y VII, las referencias temporales no forman parte de la conclusión. En la tercera no hay un narrador que introduzca y concluya el marco eglógico, esta tarea la realiza el propio personaje, Amintas, quien lamenta, desde el principio hasta el final, el desdén de Amarilis. Pero el cierre es quebrado, en los dos últimos versos, por una voz en tercera persona que aparece por primera vez solo para afirmar el alejamiento del pastor del escenario bucólico:

¡Ay de mí, desdichado, que el cuidado general de mis toros no despierta un espíritu flaco y descaído, que en la parte mejor de mi alma siento!	100
Después que, desleal, el encendido fuego de tu beldad me pasó la alma, pace el ganado mustio; y él al río, y él al pasto y al monte se va solo.	105
Solo se va buscando sus becerros, y a la cabaña sola se va solo.	

[Francisco de la Torre, Égloga III, 99 – 108]

¿Qué pretendía Francisco de la Torre con esa voz que irrumpe de la nada y que, con figuras de repetición (anadiplosis, epífora, polisíndeton, la *annominatio* o paranomasia) que ocultan el artificio, concluye la égloga? Casi nada sabemos de la vida del autor, pero sus versos muestran su gran ingenio y conocimiento profundo de los géneros poéticos y, justamente, porque los conoce, experimenta. Es lo que también hace en la égloga VII, incluye en un libro que se llama *La Bucólica del Tajo*, una piscatoria, que se desarrolla en una “caverna umbrosa”, ubicada en la desembocadura del Arages – río exótico. El narrador introduce y encierra el canto de Glauco – dios marino – que lamenta el desdén de una ninfa. La conclusión describe un ambiente marino y, al igual que la misteriosa voz de la égloga III, el narrador encierra la égloga en presente continuo y no incluye marcas temporales, lo que sugiere la esclavitud perpetua a la que se somete el dios marino por amor a una ninfa:

Llora el sagrado Glauco, y a su llanto,

120

los detenidos y pasmados vientos
 hacen un son doliente y lamentable;
 los delfines y focas con atentos
 oídos escuchaban el quebranto
 del espíritu triste y miserable. 125
 Y con el admirable
 ruido de sus saltos,
 ya profundos, y altos,
 declaraban el gozo que les daba
 la dolorosa voz que les cantaba 130
 endechas lastimosas y dolientes:
 la libertad esclava
 cercada de contrarios accidentes.

[Francisco de la Torre, Égloga VII, 120 – 133]

Ya el Divino Herrera solo utiliza una vez el tópico del ocaso en sus églogas y con muy pocas marcas temporales. La égloga Salicio, aunque su estructura es dual y en ello imita a la égloga I de Garcilaso, el narrador, después de introducir los cantos de Alcón y Tirsi, no termina la égloga como su modelo. Herrera descarta el tópico del ocaso y escoge los motivos órficos para señalar el final de la égloga, de esta manera continúa glorificando al pastor muerto, pero ahora es la naturaleza – como en el mito de Orfeo – quien le rinde honras fúnebres:

Calló Tirsi; i del bosque la espesura
 hirió el viento en señal de su grandeza,
 i resonó “Salicio” con voz pura
 el río, i de los montes l’aspereza.
 [Herrera, Salicio, 211 – 214]

La égloga Leucotea termina con un soliloquio de despedida, la voz poética en primera persona se consuela a sí mismo y a su vez mueve los afectos, expresando su dolor por la partida de los pastores ausentes, Albano y Laucotea, y al final, dirigiéndose a ellos, los invita a que retornen, sin dejar de expresarles su amor:

Mas ya el dolor que al llanto te a lleuado,
 Iolas, çesse con tan larga pena,
 pues dura del tormento la esperanza 255
 hasta que uea en la ribera, llena
 de ninfas y pastores y ganado,
 a Leucotea, altiua en su belleza;

y entonçes la tristeza
 fallesca, y venga junto 260
 Albano, al mesmo punto.
 Venid los dos, que en tanto aquel roçío
 ame la aueja, el bosque alto y sombrío
 el jauali, los cisnes la onda fría,
 soys ambos amor mío. 265
 Versos de Betys dexta, auena mía.
 [Herrera, Leucotea, 253 – 266]

Ya en la égloga Amarilis, que es también un canto elegíaco, Herrera es más conservador a la hora de estructurar el poema. El narrador introduce y cierra el marco espacial en el que se inserta el canto fúnebre de Delfis. Y en la conclusión sigue las convenciones, el narrador refresca la memoria y mueve los afectos introduciendo motivos órficos a través del mito, pero no utiliza el tópico del ocaso para concluir el poema:

Assí cantaua, mientras Filomela
 las usadas querellas repetía,
 acompañando el canto miserable
 aquella pena que en su pecho cría, 240
 que la memoria triste la desuela,
 y al cielo sube el canto lamentable.
 Con la voz admirable,
 sonauan su lamento
 la selua y campo atento, 245
 la lástima y miseria redoblando,
 con la fuerça del canto resonando.
 Callando el triste, el campo resonante,
 del llanto respirando,
 y la selua callaron al instante. 250
 [Herrera, Amarilis, 337 – 350]

En la égloga Venatoria, después de recriminar a su amada su actitud evasiva, el pastor, Menalio, termina la égloga con la descripción de un *locus amoenus*, lugar en el que ambos disfrutarían, si Clearista cambiara su actitud desdeñosa. Herrera utiliza un consabido tópico del exordio y lo incluye en la conclusión y no para reactivar la memoria o mover los afectos, sino como una invitación al gozo y al juego amoroso:

Mas si t' agrada, ¡i, ô si t' agradasse!,

ven conmigo a esta sombra, do resuena 145
 l' aura en los ciclamoros revestidos
 de iedra; do se vio jamás qu'entrasse
 alçado el Sol con luz ardiente y llena.
 Aquí ai álamos verdes y crecidos,
 y los povos floridos, 150
 y el fresco prado riega l'alta fuente
 con murmurio suäve y sossegado.
 Aquí el tiempo templado
 te combida a huir el Sol caliente.
 Ven, Clearista, ven ya Ninfa mía, 155
 este prado te llama y fuente fría.

[Herrera, Égloga Venatoria, 144 – 156]

En la égloga quinta, Olimpio y Tirsis, que es imitación del esquema estructural de la égloga I de Garcilaso, Herrera se ciñe un poco más a su modelo. El narrador, al igual que el del toledano, empieza expresando su intención de relatar el canto de dos pastores e introduce la canción de Olimpio, en el intermedio señala el final del canto del primer pastor y presenta el de Tirsis y, al final, concluye la égloga relatando el fin del canto de este, pero, en los versos siguientes, nos deja claro que los pastores continúan sus cantos:

Aquí Tirsis paró, y sonó un gemido,
 testigo del tormento
 que padesía su cansado pecho;
 el río respondió con ronco açento,
 de tristes ondas hecho; 365
 el pino, de su daño enterneçido,
 las ramas estremese suspirando.
 Los pastores, alçando
 los fatigados cuerpos, el ganado
 lleuan con tando passo, que ya el çielo 370
 mostraua, abriendo el suelo,
 el sol, de puros rayos coronado,
 y con las cañas juntas, dulçemente,
 prouocan su dolor con nueuo llanto;
 uno siguiendo al otro, en diferente 375
 número y triste canto.
 Leuçipe resonaua y Galatea;
 blandamente suaue a la marea,
 Olimpio, al fin, al mar torció el camino,

y Tirsis buelue solo y triste al pino.

380

[Herrera, Olimpio y Tirsis, 361 – 380]

A Herrera nunca lo convencieron los parámetros temporales - desde la aurora hasta el ocaso - de este tipo de églogas. Por ello, aunque está imitando a Garcilaso, no termina con el tópico del ocaso, y en sus conclusiones en general nunca coincide el fin del canto de los pastores con el atardecer, esto al sevillano le parecía un tanto inverosímil y lo podemos comprobar en sus *Anotaciones*, donde le crítica a Garcilaso el que haya puesto el canto de Salicio con la salida de la aurora y el final del de Nemoroso con el ocaso; corre demasiado tiempo entre estos parámetros temporales y el canto de ambos pastores no es tan largo como para insertarlo en ellos:

Nunca. A la tarde solían cantar los pastores. Mucho es gastar un día en el canto, porque Salicio comenzó al salir del sol i Nemoroso acaba al poner el sol. [4s. 445]

IV. IMITACIÓN Y EMULACIÓN DE LA TÓPICA EN LA ÉGLOGA DEL SIGLO XVI ESPAÑOL

Al analizar estos tres tópicos en la égloga del siglo XVI español, hemos percibido que para los poetas u oradores el saber ser copioso o ser breve era la base en el proceso de elaboración de un discurso y, también, uno de los quehaceres más difíciles de conseguir. Es por ello que en los tratados de los humanistas del siglo XV y XVI se insistía tanto en el dominio de dichas virtudes³⁸¹. Para Erasmo, por ejemplo, lo más importante era desarrollar primero la *copia*³⁸², luego el tiempo, la experiencia y, sobre todo, la edad harían con que se aprendiera a decir lo más importante con el menor número posible de vocablos (*breuitas*), sin caer, claro, en la oscuridad; vicio, éste, que suele acompañar dicha virtud³⁸³. En otras palabras, lo que proponía era el justo medio de los rodios³⁸⁴: ser copioso cuando las circunstancias lo piden y breve en la medida cierta³⁸⁵. Pero, muchos eran, como decía Herrera, los que denudaban “sus intentos sin escogimiento de palabras i sin copia de cosas”, y pocos los que lograban ese equilibrio entre la *res* y los *uerba*.

Ahora bien, para Erasmo, como ya lo hemos dicho en la primera parte de nuestro estudio, había dos tipos de copia: la *copia rerum* y *verborum*:

De las cuales, una consiste en la sinonimia, en la heterosis o enálage de palabras, en las metáforas, en el cambio de figura, en las isodinamías, y en los demás procedimientos de este tipo

³⁸¹ De la misma manera los grecolatinos: “la fuerza de un orador consiste en saber aumentar y disminuir” [Quintiliano: *Inst.* VIII, 3, 90].

³⁸² “el autor que trabaje por enriquecer un discurso con todo tipo de figuras será el que mejor sepa reducirlo a una forma breve”. Rotterdam, Desiderio Erasmo de: *Recursos de forma y de contenido para enriquecer un discurso*, prólogo, pp. 62.

³⁸³ Dionisio de Halicarnaso decía que reunir brevedad y claridad en la justa medida y sin caer en la terrible oscuridad era una tarea de difícil realización, pero que la clave consistía en dos puntos; el primero en hacer que los hechos no fueran esclavos de las palabras, sino que las palabras estuvieran al servicio de los hechos; y, el segundo, en no forzar el lenguaje habitual para conseguir el embellecimiento de la expresión, sino hacer que este imitara los hechos [Tratado de composición literaria: *Sobre Lisías*].

³⁸⁴ Desde la antigüedad griega había três estilos: el lacónico estilo ático, el exuberante estilo asiático y el mesurado estilo rodio.

³⁸⁵ El filósofo holandés también decía que, ya que la intención del orador era enseñar, deleitar y convencer, al que le gustara enseñar debería conformarse con la brevedad, pero al que le gustara la abundancia haría las tres cosas y en todas las partes del discurso. [Recursos de forma y de contenido para enriquecer un discurso, prólogo, pp. 402].

para variar la expresión. Otra, en la acumulación, alargamiento y amplificación mediante ideas, ejemplos, comparaciones, símiles, disímiles, contrarios y otros procedimientos de este tipo. Estos dos tipos, no sólo se pueden encontrar de tal manera juntos que es difícil discernirlos, sino que de tal manera uno es auxiliar del otro que da la impresión de que se diferencian, más en la preceptiva, que en la realidad y en el uso. [*Recursos de forma y de contenido para enriquecer un discurso*, prólogo].

Como vemos, había una serie de procedimientos que se debían tener en cuenta a la hora de elaborar un discurso. Y para llegar a ser copioso y/o breve en la medida cierta era una tarea ardua que empezaba desde la más tierna edad y pocos lo conseguían. Para empezar, a los jóvenes se los obligaba a traducir a los autores griegos, luego poner en prosa los versos de los poetas y después lo contrario; es decir, versificar lo que se había puesto en prosa. Además, poner la misma idea en diferentes tipos de versos, tomar un pasaje que pareciera abundante de un autor consagrado, imitarlo y tratar de emularlo; repasar, día y noche, a los mejores de la antigüedad, ya que estos supieron ser copiosos y breves en el lugar y momentos ciertos. Y, nunca olvidarse, de recopilar, por temas y/o tópicos, todo el material leído, de esta manera se podía recurrir a él cuando era necesario. Una vez aprendido y hecho todo esto, el candidato a escribir debía tratar de ser puro y elegante. Lo primero consistía, sobre todo, en saber seleccionar las palabras de la lengua adecuadas para cada tema, circunstancia y personaje; es decir, la que mejor designaba lo que se quería transmitir. Y, lo segundo, venía, como lo hemos dicho en 2.3, con la variedad de recursos elocutivos, tanto de la *res* (figuras de pensamiento) como de los *verba* (figuras de palabra) que ornaban la sentencia, además, del ritmo y la rima. Uno de los recursos que vale la pena nombrar por su importancia, ya que tanto oradores como poetas solían utilizar para enseñar, mover o deleitar, eran los ejemplos mitológicos. Estos se presentaban para comparar (ya sea como modelo de igualdad, superioridad e inferioridad) o para presentarlos como algo contrario a la causa o al asunto. Cuando se deseaba ser breve, bastaba con nombrar el ejemplo o el hecho con una sola palabra, y si, por el contrario, se quería ser copioso pues se daba rienda suelta a las amplificaciones y encarecimientos.

Pues bien, Aurora Egido, en su ensayo “Sin poética hay poetas”, afirma – a través de una cita de Antonio Vilanova – que “es un hecho irrecusable que todas las innovaciones estéticas

que arraigan en la literatura española de los siglos XVI y XVII se desarrollan con absoluta independencia de las teorizaciones de los preceptistas”. Afirmación con la que estamos “medianamente” de acuerdo, si entendemos que la égloga, en particular, se desarrolló, en un principio (Siglo XV), al margen de la *Póetica* de Aristóteles. Sin embargo, no hay que olvidar que los primeros poetas de la primera mitad del XVI vivieron en Italia y presenciaron los debates poéticos y oratorios que en ella se dieron, aprendiendo, de esta manera, preceptos y reglas. Ya los de la otra mitad del siglo los aprendieron en la propia península ibérica, cuando era común encontrar eruditos italianos enseñando en casas, escuelas y universidades. Además, como ya lo hemos dicho, una de las dos maneras de aprender las reglas, era, y continúa siendo, leyendo a los grandes y Virgilio nunca dejó de ser leído y la *Arcadia* de Sannazaro tuvo una rápida acogida en toda Europa.

Por ello creemos que las innovaciones³⁸⁶ se realizaban con conocimiento de esos preceptos, aunque en algunos casos se trata más de errores de adecuación. Montemayor, por ejemplo, eleva con sus debates amorosos el estilo del género y se aleja de la verosimilitud; debajo de esos pellicos pastoriles encontramos a filósofos neoplatónicos enmascarados que utilizan un lenguaje muy refinado. La égloga se podía prestar para la temática moral y mística, a través de lo alegórico, pero dentro de un lenguaje que no abandonara el matiz rústico. Siglos antes Petrarca había hecho lo mismo en latín, trató argumentos elevados en un lenguaje también elevado y eso le valió acusaciones a punto de tener que defenderse. El propio Herrera, cuando trata de la égloga, lo descarta como modelo a ser seguido por la misma razón. A la larga, actitudes como estas convirtieron a la égloga en un género mustio, perdiendo, casi por completo, aquella habla sencilla que le servía a Teócrito para componer efectos de expresividad que terminaban por convencer, al lector, de que estaba ante pastores reales o, para no irnos tan lejos y para volver con nuestros escritores, las églogas de Montemayor perdieron aquel vigor y hermosura que encontramos en las del toledano. Lo que lleva, en pleno siglo XVII, a escritores

³⁸⁶ Mudar o alterar algo, introduciendo novedades (RAE).

como Cervantes, Lope y Quevedo parodiar dicho tratamiento pastoril y, por último, el no cultivo del género.

Pero escritores como Herrera buscan la verosimilitud a toda costa, por eso cuida del decoro en cada verso que sus pastores cantan, consiguiendo un equilibrio entre los elevados versos a los llega Montemayor y el lenguaje tosco y rústico en el que, se supone, casi siempre se expresan los pastores reales; aunque, como sabemos, cuando de amor se trata, todos nos hacemos poetas. Conocimiento tenía para hacer sus propios experimentos en relación al estilo del género, pero prefiere mantener la pureza y la autenticidad de la poesía bucólica, siguiendo lo que los grecolatinos tanto apreciaban en el estilo humilde: el “natural descuido”, pero “armonioso”. A eso hace referencia cuando nos dice en sus *Anotaciones* que la dicción de la égloga ha de ser simple, pero elegante, con “la rustiqueza de la aldea; pero no sin gracia, ni con profunda ignorancia y vejez porque se tiembla su rusticidad con la pureza de las voces propias al estilo”. Herrera intentó volver a darle esa frescura y sencillez al género, pero, para entonces, ya había perdido mucho de la naturalidad que Teócrito, Virgilio, Sannazaro, Garcilaso y de la Torre le habían conferido con sus versos.

Ahora bien, dejando de lado esos errores de adecuación, reafirmamos que todas esas innovaciones fueron realizadas a sabiendas de las teorizaciones de los preceptistas y, como los hemos visto en el análisis, nuestros autores las efectuaron en sus églogas. Hay algunos que practicaron la *copia*; otros, como de la Torre, le dan preferencia a la *brevitas*. Sin embargo, las diferencias saltan a la vista; no hay tópico, por mucho que se hubiera imitado, que se desarrolle igual al modelo, puede ser que unos sean más habilidosos que otros, pero ninguno lo hace igual.

Veamos, pues, todas esas diferencias y/o semejanzas entre nuestros escritores a la hora de utilizar los tópicos y quiénes, a nuestro modo de ver, llegaron a la emulación. El *locus amoenus*, como lo hemos dicho, es una descripción del lugar (*locus a loco*) donde se realizan los hechos; es decir, donde los pastores entonan sus cantos, pero en la égloga, junto con esta descripción, también se realiza la del tiempo (*locus a tempore*). Ambas, dependiendo de la estructura

sintáctica que los autores escogen, sirven para amplificar y/o adornar el pensamiento predominante o, también, como es el caso de Francisco de la Torre el *locus a loco* y los elementos que los constituyen le sirven como amplificadores de caracteres. Nuestros poetas toman como referencia el escenario bucólico de Virgilio y de Sannazaro, con excepción de Montemayor que vuelve los ojos al lugar ameno teocriteo, ya que incluye huertas, alejándose, de esta manera, de los otros poetas que privan a su *locus* de árboles que producen frutos de utilidad inmediata. Sus pastores no realizan “ocupaciones productivas”, pero sí hay una intervención del hombre en la creación del lugar arcádico. Montemayor traerá nuevamente al tópico las huertas y los árboles frutales que se habían quedado en la antigua Grecia y que Virgilio había eliminado del ambiente bucólico, también formarán parte de sus escenarios las construcciones hechas por “manos artificiosas”, como torres, puentes y ciudades. Esto, como hemos visto, para Herrera era quebrar una regla del decoro. El *locus* de Montemayor no es tan idealizado, ya que el hombre ha intervenido en la construcción del mismo, y en el mundo bucólico siempre se había vivido en la naturaleza salvaje y de lo que ella proporcionaba. Si tenemos en cuenta la preceptiva, el lusitano es “retóricamente correcto” en la *compositio* del lugar ameno: la descripción está en presente (como lo recomendaba Quintiliano), la forma es más propia de la *oratio perpetua* que la del periodo³⁸⁷ e, incluso, usa el verso suelto que, como decía Bembo, en un primer momento se usaba para cantar cosas rudas y/o amores pastoriles³⁸⁸. También emplea los adverbios de lugar que lo ayudan a detallar, ordenadamente, los elementos que constituyen el *locus*. Si llevamos en consideración a Hermógenes, podemos decir que Montemayor, en la construcción del *locus amoenus* de su égloga primera, es abundante, pero, al mismo tiempo, nítido, ya que la organización de los componentes no crea confusión. El problema está en que construye un extenso lugar ameno en una parte del discurso en la que se recomendaba ser breve y, sobre todo, falta de un “ornato engalanado”³⁸⁹; su descripción tiene una gran cantidad de elementos, pero la construcción sintáctica es bastante parecida o con poca variedad (*oratio inornata*) y los elementos deícticos son reiterativos, lo que termina generando tedio. Al final de cuentas, el

³⁸⁷ Recordemos que Aftonio recomendaba el estilo suelto.

³⁸⁸ *Prosas de la lengua vulgar*, II, XI.

³⁸⁹ Expresión hermogénica: *Sobre las formas de estilo*, I, 298.

hecho de ser extenso en el exordio se puede paliar, como lo hemos visto en de la Torre. En éste la descripción del *locus* es también copiosa, pero elegante, y esto ayuda a retener siempre la atención de los lectores. En otras palabras, está mejor construida, no cansa, fluye, y ello se debe a que sigue un orden preconcebido, describe pocos elementos de manera apropiada y en un estilo de miembros, casi siempre, asindéticos, pero prestándose ayuda mutua. Las inserciones son breves lo que le permite una hipotiposis rápida y esto, como ya lo hemos dicho, más que abundancia le da viveza al pensamiento; pero donde mejor se percibe su ingenio es en la cantidad de artificios elocutivos que utiliza; para empezar, en el exordio se recomendaba la formación circular, de la Torre la usa con regularidad y, las veces que utiliza miembros sueltos, ya sea coordinados o yuxtapuestos (*oratio perpetua*), produce, casi siempre, una escisión sintáctica a través del hipérbaton, la anástrofe, el paréntesis, el quiasmo o las adjetivas; pero estas figuras están tan bien colocadas, que el lector solo presta atención a la armonía de los versos. Y en las amplificaciones, cuando recurre al mito, siempre tiene en cuenta el decoro, trayendo historias que tienen que ver con el mundo bucólico (Filomena y Eco). Estos, como decía Hermógenes, junto con la personificación de los elementos del *locus* (prosopopeya), uno de las figuras preferidas de Francisco de la Torre, le dan dulzura a los versos³⁹⁰. Las metáforas y epítetos también son sacados del mundo bucólico, dándoles, aún más, belleza y verosimilitud. Y la construcción en isocolos (a veces paromeosis) y/o párison, acompañados con la repetición a distancia (anáfora), la antítesis, la similitud (homeotéleuton y homeóptoton), los miembros (o incisos) distributivos, etc., lo ayudan a acrecentar, a través de la armonía que estas figuras producen, el efecto ético-patético que busca con este tópico; además, claro, de ayudarlo a captar el momento con una extraordinaria cualidad plástica. Todo ello hace que el *locus* del español, aunque largo como el de Montemayor, sea más agradable a los sentidos que el del lusitano.

Ya don Diego Hurtado de Mendoza elimina, casi por completo, los elementos constitutivos del tópico, vaciando el escenario donde Melibeo y Damón entonan sus cantos. Y, aunque imita a Garcilaso, no domina perfectamente la estrofa que escogió para la participación

³⁹⁰ Hermógenes: *Sobre las formas de estilo*, II, 330.

del narrador (tercetos encadenados) y algunas de las palabras y rimas que usa no son las más adecuadas para un género que requiere ser dulce y suave. Hernando de Acuña, si bien parco como don Diego, tiene en cuenta los rasgos visuales y auditivos del tópico, domina mucho mejor la estrofa y se puede observar el artificio en todo el exordio; sobre todo, en esa maravillosa perífrasis mitológica con la que abre su primera égloga y al describir los elementos del tópico con la aliteración y la onomatopeya, produce, como lo decía Hermógenes, placer a los ojos y a los oídos. Ya Herrera no es dado a las descripciones de lugar y, las que hemos encontrado en el exordio, no superan los cuatro versos; bien contruidos, es cierto, pero, en este tópico, el Divino se quedó solo en la imitación. Y, por último, tenemos la égloga cuarta de Montemayor en la que también construye un *locus*; pero, como ya lo hemos visto al analizarlo, es indecoroso puesto que no es eglógico, sino que se trata de un discurso epidíctico a Lisboa.

Ahora bien, en la construcción del *locus*, si comparamos a todos, habría que resaltar a Garcilaso y a de la Torre. Los dos llegan a la emulación, su singularidad se distingue entre los otros poetas y consiguen poner ante nuestros ojos, con todo tipo de colores y haciendo ostentación de su ingenio, un paisaje delicado. La introducción oblicua y perifrástica de los elementos del *locus* en la sentencia no es confusa ni desprovista de ornamento; al contrario, es la construcción, armoniosa y ornada, la que realza cada uno de los pensamientos. Su maestría en la construcción de las perífrasis, que, como decía Herrera (*As.* 337), las usan ya sea *por necesidad o por ornato*, haciendo *más sublime la oración* y encareciendo el *locus amoenus*. Garcilaso, por su variedad de fuentes a las que recurre - y que bien las detalla Herrera en sus *Anotaciones*, así como también el Brocense-, consigue establecer un lugar símbolo para la bucólica hispana: “la ribera del dorado / cristalino / sagrado Tajo”, diseñará los valles, las espesuras y las fuentes, así como la fauna y la flora que quedarán como elementos indispensables en el paisaje arcádico hispano; pero, como lo hemos podido ver con la estrofa analizada, el toledano también tiene en cuenta todas las variables en la construcción del tópico: al ponerlo en el exordio, sabe ser conciso y, para ello, utiliza la estructura circular porque le permite manifestar muchas cosas en un pequeño espacio, a parte que le proporciona el artificio. Los preceptistas recomendaban que a la

hora de desmembrar el periodo – intercalando pequeños miembros (paréntesis) que expresan las circunstancias adjuntas, adjetivas explicativas, etc. – se debía tener mucho cuidado ya que se corría el riesgo de cometer un vicio en el *ornatus* de la sentencia (*in uerbis coniunctis*); no obstante, en Garcilaso esta *compositione fracta*³⁹¹ está tan bien encajada sintáctica y rítmicamente que, en este caso, lo ayuda a presentarnos un lugar embellecido no solo ante los ojos, sino también a los oídos y, aunque no está en la estrofa analizada, también ante el gusto y el tacto; asimismo, el léxico escogido se adecua al estilo del género. Ya Francisco de la Torre, con el fin de amplificar las emociones, suele utilizar figuras altamente patéticas: la prosopopeya, en primer lugar, la metáfora y alegorías personificadoras, por el otro. Estas le permiten divinizar al Tajo, otorgarles vida no solo a este sino también a los otros elementos del *locus*. Los epítetos también son otra de las figuras que utiliza para caracterizarlos, ético o patéticamente, y, casi siempre, llevan una alta carga semántica; es decir, no los pone solo para hacer más bonita la expresión, expandiendo los referentes de la palabra a la que modifican, sino que también agranda el estado afectivo del personaje; sobre todo, cuando los utiliza en grado superlativo, ya que aparte de abreviar el enunciado, utilizando una sola palabra, lo ayuda a intensificar en grado máximo los sentimientos de los elementos que conforman el *locus*. Para de la Torre los árboles y demás plantas no solo se conmueven ante los lamentos de los pastores, sino que actúan con una cierta independencia a la historia pastoril, se miran en “el cristalino río”, se levantan y se vuelven a mirar, no son meros elementos adyacentes que cumplen una función ornamental, sino que tienen un *éthos* propio que los hace cómplices voluntarios del sufrimiento del pastor, y esto se extiende para los animales. También le dará nombre y color a la Flora (con mayúscula), que, siendo un elemento imprescindible del tópico, nunca se lo había descrito con tantos detalles ni se le había dado tanta vida; los prados, pintados con un cromatismo sin igual, resaltan, aún más, el rasgo visual del tópico. En pocas palabras - y utilizando las de Erasmo - estos dos autores llevan

³⁹¹ Quintiliano (*Inst.* 8, 3, 57).

“al oyente o al lector fuera de sí mismo como a un teatro”³⁹² y le muestran un lugar acicalado con todo tipo de colores, sonidos, olores, sensaciones táctiles e, incluso, sentimientos.

Ya la belleza femenina en la égloga del XVI es descrita casi con las mismas metáforas que Petrarca había seleccionado en su *Canzoniere*, utilizando los mismos colores: blanco, rojo (algunos matices: rosado, colorado) y amarillo, a veces hay algunas excepciones como los ojos azules y/o claros – en los retratos de Montemayor y Garcilaso-, las mismas piedras y flores: perlas, lirios o azucenas y rosas; y otros materiales que reiteran la misma tonalidad de colores: alabastro, nieve, marfil y oro. La descripción también se da dentro del canon corto, escogiendo las partes más nobles: cara, cuello y pecho, a veces se incluye la mano. En el caso de Herrera, que como hemos visto es muy poco dado a las descripciones, encontramos el pie, pero ello se debe a que en su poesía en general el *Divino* prefiere el canon largo, influencia de Boccaccio y Sannazaro sin duda alguna (eliminando, claro está, la voluptuosidad con la que las describen los italianos). Exceptuando los pastores de Hernando de Acuña y Francisco de la Torre, que prefieren la descripción interior a la puramente física, todos los otros pastores están enamorados de la misma doncella: blanca o blanquísima (a veces supera a la nieve en blancura) de cabellos rubios esparcidos por el viento, ojos claros, cejas finas, nariz aguileña y barbilla delicada (solo en el caso de Montemayor), blancas y rosadas mejillas, boca colorada, cuello fino y pecho de alabastro. Parece ser que en España no existían las morenas y mucho menos las de carnes, digamos, un poco más opulentas. Autores como Cervantes percibieron esta contradicción y por eso en el *Coloquio* y en el *Quijote* hace una parodia de ello. Pero allende de esta cristalización de la belleza femenina, aquí entra en juego el papel de la verosimilitud. Las metáforas instauradas por Petrarca están dentro de un género más elevado que la égloga y fueron construidas siguiendo las reglas del decoro. El único que parece haberse dado cuenta de ello es Garcilaso, porque, si bien la doncella es la misma, las metáforas, en una de sus églogas, se adecuan al género bucólico: “dulce y sabrosa / más que la fruta del cercado ajeno, / más blanca que la leche y más hermosa / que el prado por abril, de flores lleno”. Los otros escritores mantienen los símiles del

³⁹² Rotterdam, Erasmo Desiderio: *Recursos de forma y contenido para enriquecer un discurso*, II, pp. 316

género lírico, repitiendo –en mayor o menor medida– la pauta petrarquista³⁹³. Hay que destacar también la fusión de la *descriptio* con otros tópicos, en el caso de Garcilaso con el *ubi sunt?* y Herrera con el *carpe diem*. Versos que transparentan la vena del cristianismo y del horacianismo.

Ahora bien, aunque la mayoría de nuestros escritores sacaron las metáforas del canon petrarquista, la variedad la vamos a encontrar en la elocución. Empecemos con Garcilaso. El toledano, en su primera égloga, utiliza doce versos para enumerar algunas de las bellezas de la doncella, evocándonos, con solo cinco partes descritas (ojos, mano, cabellos, pecho y cuello) una imagen vívida; pero la interrogación retórica que usa para describir todas esas graciosas formas reflejan, desde el primer verso, lo efímera que es la belleza y, por ende, la vida misma. Las preguntas son solo una respuesta más ante la angustia que produce la muerte y la *descriptio* expresa la imagen viva de la amada en la mente y el corazón del pastor. Lo mismo hace su modelo, Petrarca, pero el toledano se empeña en que sus lectores se conmocionen y que sean testigos del sufrimiento de Nemoroso, por ello, agrega tres versos más y evidencia la imagen de la muerte de manera muy concreta; imagen que, sin duda, la imitó de otras fuentes, como las danzas de la muerte de los siglos anteriores. Con todo ello, sumado al tratamiento que les da a los pensamientos, consigue su objetivo, que es deleitar y mover los afectos, dejando en el lector una profunda impresión y, en la imitación, termina superando a su modelo. Ya en su tercera égloga su intención en el uso del tópico es diferente al que le da en la primera. Si en esta lo utilizó para expresar el tercer nivel de amor según el Bembo castiglionesco, ayudándolo a transmitirnos la nostalgia y tristeza de Nemoroso, en la tercera lo usa como un recurso persuasivo para que su personaje (Tirreno) consiga lo que desea; es decir, satisfacer el *apetito naturalis*, ya que Tirreno se encuentra poseído por el amor en su más bajo nivel. Y, para ello, escoge la hipérbole por

³⁹³ Ante ello es necesario comentar que en la prosa segunda de La *Arcadia* de Sannazaro, Montano, al empezar su canto afirma: “*Ivi udirete l’alte mie parole / lodar gli occhi sereni e trecce bionde, / le mani e le belleze al mondo sole*” (v. 4-6). En estos versos no nos queda claro si esas “elevadas palabras” hacen referencia al tono de voz (más alto) o si el elogio de la belleza femenina requiere un estilo más elevado. Aunque en la misma prosa Montano y Uranio mantienen el estilo del género cuando describen a sus amadas, Fillida y Tirrena, (v. 101-116), no pasa lo mismo en las descripciones que hay en las otras prosas, ya que Sannazaro sigue el estilo de la lírica amorosa, no necesariamente el canon corto, preferido por los petrarquistas, pero sí eleva el estilo. De cualquier manera, las adecuadas metáforas de Garcilaso, solo confirman su dominio del género.

comparación para realizar la *descriptio*. Se sabía desde la antigua Grecia, que ambas figuras (hipérbole y comparación), bien utilizadas, hacían el estilo elegante, gracioso y brillante³⁹⁴. Garcilaso las fusiona y las utiliza con maestría, escogiendo palabras dulces y bellas, todas adecuadas al tema amoroso y pastoril e insertadas en sentencias breves, dándole rapidez y gracia a la expresión.

Ya Hurtado de Mendoza hace que su primer pastor sublime de tal manera al ser querido que nunca lo recuerda a través de su apariencia física, describiendo solo su belleza espiritual que, en otra hora, fue también mortal, pero no por ello menos divina; es decir, el deseo del pastor nunca fue, y mucho menos lo es ni lo será, poseer físicamente un cuerpo hermoso, sino que este siempre le sirvió, le sirve y le servirá para percibir el contenido ideal y sagrado que toda belleza entraña. No obstante, hay que dejar claro, que la descripción de la doncella, sea esta material o espiritual, tuvo siempre el mismo fin: demostrar que el amante está continuamente obsesionado por la imagen de su amada, y, con ello, se conseguía articular el argumento de modo tal que moviera los afectos y deleitara al lector. Ahora bien, en relación al toledano que realiza la *descriptio* siempre en orden natural, Don Diego escoge, también, empezar *in medias res*. Tanto que, cuando Melibeo realiza la hipotiposis, nos pone la imagen de la muerte ya en el primer verso de la estrofa (*Aquella hermosura en tierra es vuelta*), luego se va al pasado y nos la describe tal como la recuerda, después se la imagina eterea y dichosa en el presente y, termina la estrofa, proyectándose al futuro – muerto ya – disfrutando de la hermosura de su amada. Esto, aunque dentro de las *virtutes narrationis* se daba preferencia al *ordo naturalis*, es un recurso que no solo mantiene en suspenso al lector, sino que lo hace partícipe en la historia que se le cuenta.

Hernando de Acuña también sigue el mismo tipo de descripción de Hurtado de Mendoza; es decir, la belleza espiritual, pero al realizar la *descriptio* se evidencia con mucha más nitidez el concepto neoplatónico de la belleza como fuerza transformadora. Esto se debe a los diferentes procedimientos que escoge para su realización, empezando con la *rusticitas*; cuando

³⁹⁴ Demetrio: *Sobre el estilo*, III, 161 y 162.

Damón afirma que su bajo estilo no le sirve para expresar a cabalidad la belleza de su amada, termina por resaltarla, ya que ensalza aún más el argumento del que se está hablando. Otro recurso es la hipérbole a secas (no la comparativa como es el caso de Garcilaso), utilizándola para describirnos un *locus amoenus* que está allí no como marco para desarrollar los amores pastoriles, sino que está al servicio de la *descriptio feminae*, ya que es la amada de Damón quien transforma, con su “*divina belleza*”, “*campos y riberas*” en lugares amenos y agradables. Otro de los procedimientos es la reiteración de varios miembros para reforzar el mismo pensamiento (expolición), formados, incluso, con las mismas figuras (anáforas e hipérbolles). Este último recurso es muy propio del estilo sencillo, ya que la repetición del mismo pensamiento, como dice Hermógenes, es bastante útil para producir nitidez y claridad³⁹⁵.

Ya Montemayor realiza, sin duda, uno de los retratos más completos y poéticos del siglo XVI español, además de seguir las reglas establecidas por la institución. Algunas veces, en este tópico, para mover los afectos recurre a una de sus figuras preferidas: la *exclamatio*, que al unirla con la perífrasis y la metáfora, exalta aún más la belleza de la doncella. Asimismo, incluye símiles sacados de la mitología, aunque muchas veces con cierta exageración, pero en este caso, como lo hemos dicho al hacer el análisis, lo hace con la intención de atribuirle un *ethos* descontrolado al pastor enamorado. En relación a las partes descritas, sigue el canon corto petrarquista, ya que solo se centra en las partes más nobles: rostro, cuello y pecho; de la cara describe la nariz y la barbilla, dos componentes que casi siempre se excluían y que Montemayor parece haberlo percibido, porque en todas las églogas, donde hay una *descriptio*, los incluye. La descripción es descendente, empieza en la frente y termina en el pecho, los elementos anatómicos del cuerpo están en armonía con colores y contornos. Estos los va agregando ya sea a través de metáforas muy conocidas (hiperbolizadas en varias ocasiones) o con epítetos propios y adjetivos que los encarecen o también con hipérbolles propias que elevan a la doncella a nivel de divinidad. La hipotiposis también se extiende al interior, Vandalina es incomparable por sus virtudes; es decir, una obra maestra de Dios (el pintor al que natura pidió ayuda). Sin embargo, lo más

³⁹⁵ *Sobre las formas de estilo*, I, 239.

rescatable de la *descriptio* en Montemayor es que Lusitano insiste de que se trata de una imagen mental que se le ha grabado en el alma y, a través de recursos retóricos, nos la muestra. No se trata de un simple recuerdo, sino de un retrato que tiene estampado en la mente y, a través del canto, lo hace visible; en otras palabras, es la representación verbal de una figura impresa en el alma. Montemayor activa en sus lectores la capacidad imaginativa, induciéndolos a ver la primera imagen que Lusitano tiene de su amada y, con ello, también les anticipa la devoción y fidelidad que el amante guardará por la amada en toda la égloga.

De la Torre utiliza la *descriptio* de la doncella para elaborar una estructura argumentativa. Realizando la hipotiposis en los primeros versos con la intención de darle mayor fuerza a la tesis que propone siempre en una condición y que termina desembocando o en una *interrogatio*, donde declara a su interlocutora su dureza, o en una deprecación. Para desarrollar la *descriptio* en sí, utiliza las adjetivas explicativas y, también, la hipérbole por comparación, pero centrándose, sobre todo, en las características espirituales de la doncella, todo lo contrario de su modelo que se centra en las características físicas.

Reparemos un poco más de cerca en la estructura sintáctica de la figura que De la Torre imitó de Garcilaso para realizar la *descriptio*: la hipérbole por comparación. En una formación normal sería: Miembro principal (Sintagma nominal₁) + núcleo de la comparación (*más* Adjetivo) + miembro subordinado (*que* + Sintagma nominal₂).

Garcilaso, en su égloga tercera, utiliza una sarta de hipérboles por comparación:

<i>Flérida, para mí (1) dulce y sabrosa</i>	305
<i>más que la fruta del cercado ajeno,</i>	
<i>(2) más blanca que la leche y (3) más hermosa</i>	
<i>que el prado por abril de flores lleno;</i>	

Observemos que el toledano sigue el orden natural en la comparación 2 y 3; pero en la uno invierte el núcleo de la comparación (Adjetivo *más*) por cuestiones rítmicas, además que por ser la primera hipérbole, le imprime más fuerza a través de este cambio. Notemos también que en

1 el núcleo de la comparación es bímembre (*dulce y sabrosa*) y le agrega al SN₂ un complemento del nombre para darle gracia y picardía al pensamiento (*del cercado ajeno*) y en 3 un sintagma preposicional complemento circunstancial para resaltar la belleza de la amada (*por abril de flores lleno*).

Pasemos, ahora, a la primera égloga de Francisco de la Torre:

Dafnis, más que la luz del cielo hermosa, 265

La estructura de este verso es diferente a las dos estructuras utilizadas por Garcilaso: SN₁ + *más* + *que* SN₂ + Adjetivo, en su orden natural sería: *Dafnis, más hermosa que la luz del cielo*. Al dejar el núcleo de la comparación para el final, lo ayuda a mantener en suspenso el pensamiento ya que este solo se completa al final del verso. Y observemos también que, al igual que Garcilaso, le agrega al SN₂ un complemento del nombre para encarecer la belleza de la amada, pero con un léxico que nos remite a lo celestial (*del cielo*).

En su égloga octava tenemos los siguientes versos:

Lícida mía, (1) más que el Sol hermosa, 140
 donde tengo mi gloria señalada
 como en parte divina y soberana;
 (2) *más blanca y colorada*
que el blanco lirio y la purpúrea rosa
 cubiertos del humor de la mañana: 145

La hipérbole primera tiene la misma estructura que el verso anterior, pero el SN₂ no lleva ningún complemento, esta función amplificadora la cumple la adjetiva que viene inmediatamente después y que expresa la veneración del pastor hacia la amada (141-142). La segunda estructura tiene dos hipérbolos juntas y constituyen el artificio llamado *versus rapportati*, este es una formación sintáctica compleja y que consiste en tomar dos enunciados simétricos y poner sus partes constitutivas juntas (los dos sujetos juntos, los dos verbos juntos, etc). De la Torre ha utilizado la siguiente estructura: *más* Adjetivo / Adjetivo + *que* SN₂ / SN₂. (*más blanca y*

colorada / que el blanco lirio y la purpúrea rosa). Si restauramos las estructuras en orden natural, serían dos hipérboles diferentes: *más blanca que el blanco lirio / más colorada que la purpurea rosa*³⁹⁶, pero de esta manera el artificio se destruye por completo. Al final, amplifica los sujetos de ambos SN₂ con una bellísima adjetiva de participio (*cubiertos del humor de la mañana*).

Y por último tenemos:

*Fílida mía, (1) más resplandeciente
que al salir del Oriente la mañana
como guía del Sol esclarecida;
(2) más serena y humana,
que el resplandor del cielo transparente
al cabo de la noche oscurecida*

155

La primera estructura comparativa es la siguiente: SN₁ + *más* Adjetivo + *que* [un sintagma preposicional complemento circunstancial] SN₂. Es decir, de la Torre interpone entre el *que* y el SN₂ un complemento circunstancial para darle el curso cíclico a la sentencia, en su orden natural sería: *más resplandeciente que la mañana al salir del Oriente*. La segunda comparativa está en orden natural, pero el núcleo de la comparación es bimembre (*más serena y humana*) y el SN₂ (*que el resplandor*) tiene un complemento (*del cielo transparente*). Notemos la sutileza de la variación en de la Torre: la comparación de ambas hipérboles la construyó con un léxico que nos remite al momento del día más agradable: el alba; este le servirá para manifestar los encantos espirituales de la amada, que, como se puede observar, nos la describe a través de formas poco concretas y con un lenguaje sublime (*resplandor, transparente, cielo, etc*) porque su belleza es el reflejo del alma universal, del bien supremo que guiará al amado en su ascensión ontológica - según los neoplatónicos. No obstante, las palabras que utiliza para construir los versos que amplifican las hipérboles, son opuestas, lo que llevaría, a cualquier lector desapercibido, a pensar que se trata de momento diferentes (*como guía del Sol esclarecida [...] al cabo de la*

³⁹⁶ La estructura comparativa más usual en los *versus rapportati* es la que sigue: *más* Adj. / *más* Adj + *que* SN₂ / *que* SN₂. Pero de la Torre, por breuitas, prefirió omitir, en el segundo núcleo comparativo, el *más*, así como también, en el segundo miembro subordinado, el *que*.

noche oscurecida). Y es en todos estos sutiles, pero difíciles cambios donde creemos que se evidencia la superación de De la Torre en relación a su modelo.

Ya el *Divino* Herrera es muy parco en la utilización de la *descriptio* y en las únicas églogas en la que se extiende por más de dos versos son “Olimpio y Tirsi” y en su égloga venatoria. En esta última imita a Garcilaso y a Virgilio tanto en su construcción formal, como en la caracterización de la doncella. Claristea es una émula de las dos Camilas, la del mantuano y la del toledano. En el tratamiento el pastor interpela a su interlocutora a través de un apóstrofe construido en una perífrasis, luego viene una adjetiva que expresa la idea de la belleza como causadora del amor y aprovecha, también, para describirla, sacando las metáforas de la cantera petrarquista. Después, con una *interrogatio*, el pastor enamorado compara a la doncella con diosas campestres en sus quehaceres y, por último, con un ejemplo mitológico que le sirve como analogía, refuerza la idea principal expresada en la adjetiva. Vale recordar que Herrera utiliza todo el léxico del quehacer venatorio, adecuándose a la variante eglógica que escogió. Ya en la égloga “Olimpio y Tirsi”, Herrera fusiona la *descriptio* con el *carpe diem*, evidenciándose la imitación de Garcilaso, Petrarca y de Horacio, pero cuida que ambos tópicos se encuadren dentro de los límites del género bucólico.

En resumen, lo que hemos notado a lo largo del estudio de los tópicos en la égloga, es que el pasar de los siglos y la incorporación de obras al canon, hacen que, por más canónicos que sean los géneros, se produzcan modificaciones, ya sea por factores de recepción – los lectores no son los mismos ya que sus códigos son diferentes - o porque el poeta realizó con eficacia la imitación, llegando, de esta manera, a la emulación o, por qué no, por error de adecuación. Hay tópicos que mantienen ciertos elementos de un autor a otro, pero su importancia no radica en esto, sino en el acto modificador que cada poeta imprime en ellos. E, incluso, hay quienes deciden variarlos, eliminándolos y/o sacándolos de su lugar canónicamente establecido, haciendo que una de sus funciones, la constructiva o estructural que suele organizar el discurso, cambie. Por ejemplo, los tópicos que describen el marco espacio - temporal del poema (*locus* y el ocaso) y que cumplían una función casi imprescindible, pueden tener modificaciones. Hernando de

Acuña no incluye ninguna coordenada circunstancial en su segunda égloga, Francisco de la Torre, dependiendo del estado emocional de sus pastores, modifica los parámetros Aurora – Ocaso y desarrolla sus églogas en la “tenebrosa noche”. Ya a Herrera no lo convencen estos parámetros, criticando a Garcilaso por haberlos usado y, por ende, al modelo por antonomasia: Virgilio. Y, de la misma manera, pone, en una de sus églogas, un tópico como el *locus*, que sirve para abrir y ambientar la historia pastoril, en la conclusión, lugar, generalmente, reservado para el tópico del ocaso. Y en la misma *conclusio*, como hemos dicho, se hace la recapitulación del discurso y se mueve los afectos, Montemayor realiza siempre la primera, pero el aspecto pasional lo deja de lado y termina sus églogas siempre de manera comedida.

Y, para concluir, no podemos dejar de afirmar que hay dos escritores que, sin duda, sobresalen por su habilidad compositiva por un lado, y por el conocimiento de la doctrina, por el otro: Garcilaso y de la Torre. Recordemos que, en el siglo que nos compete, para una buena imitación, se debían seguir reglas y procedimiento muy precisos. Y, al escoger los tópicos, ambos supieron adecuarlos a la materia (*res*) del género y, con la *compositio* correcta (de las figuras, miembros y ritmos), le dieron la elocución adecuada, otorgándole la pureza necesaria que se requería para un género de estilo sencillo como la égloga. Sus estilos, cuando copiosos, no son confusos ni tediosos, y, cuando breves, no son oscuros. Sus versos son siempre claros y convenientes; bellos y elegantes, porque supieron darle la dicción y suavidad correctas³⁹⁷, agradables porque supieron variar la sentencia. En la estructura sintáctica que escogieron para sus versos, los miembros los formaron ora rápidos, ora lentos, ora largos, ora breves, con preferencia en los miembros rápidos y breves; pero, cuando largos y lentos, la combinación y articulación de los elementos³⁹⁸ es siempre correcta. De la Torre, por ejemplo, es capaz de expresar una idea con un admirable ahorro de palabras y al mismo tiempo con una variedad de formas expresivas, y esto se ve, sobre todo, cuando utiliza ejemplos del mito. Estos lo ayudan a darle mayor claridad, belleza y elegancia al poema y siempre que los utiliza, ya sea de forma

³⁹⁷ Hermógenes: *Sobre las formas de estilo*, libro I, 298. Demetrio: *Sobre el estilo*, V, 258.

³⁹⁸ Hacemos referencia a todo lo que produce abundancia: las circunstancias de los hechos, epítetos, amplificación del pensamiento a través de la hipotaxis, distribuciones, paréntesis, entre otros.

resumida o de forma extensa, los expone teniendo en cuenta el tema, las circunstancias y los personajes. Tampoco hay que olvidar la colocación de los pensamientos, que, aunque los vista con una gran variedad de figuras, estos jamás aparecen confusos, al contrario, la figuras realzan la idea, otorgándole belleza. Variado es, asimismo, el léxico, elemento que contribuye a hacer más agradable la lectura. Ya Garcilaso selecciona, con meticulosidad, palabras e ideas y las encaja en el metro y estructura adecuados, así como también sabe colocarlas en boca de cada personaje, caracterizándolo convenientemente. Sus descripciones, aunque no son tan vigorosas en las pasiones ni tan ornadas como las de la Torre, traen ante los sentidos el objeto resaltado, persuadiendo al lector con delicadeza y dulzura.

V. CONSIDERACIONES FINALES

Al analizar los tópicos, hemos zanjado dos problemas. El primero está relacionado con la vida de los autores. Hay muchos estudios que tratan de encontrar, en los poemas de los escritores, la vida real y sentimental de los mismos, y lo que los tópicos nos demuestran es que se trata más de un proceso de mimesis poética, que de un afán de autorretratar las propias experiencias amorosas. Como dice João Hansen:

Nenhum ‘eu’ romântico como expressão psicológica de fragmentos da subjetividade estilizada nas delícias da livre-concorrência. Mas ‘tipos’, como Eneias, e ‘indivíduos’, como Temístocles, que falam e agem inventados com lugares comuns de pessoa e *éthe* e *páthe*, caracteres e afetos, dos gêneros em que recebem forma pela ‘emulação’³⁹⁹.

Por lo tanto, tratar de encontrar en cada poema de estos poetas su real vida amorosa es ser demasiado ligeros. Todos los escritores del siglo XVI escribían bajo un sistema retórico, y la imagen del *auctor*, así como la de todos los otros personajes incluidos en sus obras siguen un *éthos* establecido a priori y sus lectores reconocían estas *personae* como parte de un artificio poético-retórico, por lo tanto no hay que confundir al narrador que introduce el canto de los pastores e , incluso, a estos mismos con la persona del escritor. A los pastores hay que dejarlos en el mundo del mito, que es donde pertenecen, y junto con ellos a sus damas, éstas, si fueron reales, al momento que los autores decidieron celebrarlas, cobraron autonomía propia en cada verso y se hicieron esencialmente ficticias. No pretendamos encontrar una identidad real en estos amores poetizados porque erraremos. Y si nos parecen reales es, simplemente, porque el poeta aplicó con eficacia la preceptiva (*evidentia*), en este caso, los procedimientos retóricos de los retratos; por lo tanto, todos los personajes que intervienen en los poemas, incluyendo el narrador, son *personae* poéticas, con una imagen física construida siguiendo las técnicas de la *effictio* (prosopografía) y un carácter que sigue las de la *notatio* (etopeya), pero nunca existieron. No

³⁹⁹ Hansen, João: Instituição Retórica, técnica retórica, discurso. Matruga, Rios de Janeiro, v. 20, n. 33, jul/dez. 2013.

olvidemos lo que el propio Quijote le advierte a Sancho, cuando este se entera de la verdadera identidad de Dulcinea:

Así que, Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra. Sí, que no todos los poetas que alaban damas, debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amariles, las Filis, Las Dianas, Las Galateas, las Alidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias, están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen, por dar sujeto a sus versos, y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo. Y así, bástame a mí pensar y creer que la buena Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta; y en lo del linaje importa poco, que no han de ir a hacer la información dél para darle hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo. (*Quijote*, I, XXV)

Como hemos visto en la *descriptio feminae*, el retrato de la dama sigue técnicas establecidas en la antigüedad grecolatina y su construcción cumple un papel instrumental dentro del género, representando, cuando viva, la belleza corporal y, cuando muerta, la belleza espiritual. Y de la misma manera que se las *fingen* siguiendo las reglas de la institución, también las matan. La muerte de la mujer es poéticamente pertinente, en la medida que los ayuda a continuar con su biografía poética, trazada *a priori*.

El segundo problema zanjado tiene que ver con los tópicos. Y es aquí que entra la cuestión de nuestra tesis. Hogaño se tiene la idea de que los tópicos son pensamientos triviales, que de tan trillados han perdido cualquier importancia dentro de un poema, como si el manejo constante hubiera corroído su valor o, lo que es peor, como si su único rasgo constitutivo fuera la repetición y esto se debe a que generalmente se relaciona el tópico a una fórmula lingüística; es decir, se entiende por tópico a ciertos pensamientos o imágenes que con el pasar del tiempo se instalaron dentro de un molde sintáctico. Ahora, si bien es cierto que el tópico podía cumplir una función estructural que organizaba el discurso y, generalmente, en dicha función sí había una relación estrecha entre un pensamiento y un soporte lingüístico (las fórmulas de abertura o de cierre, por ejemplo), esa no era su única función. En el pensamiento grecolatino y hasta el siglo XVII la tópica era la disciplina que se encargaba de la disposición y reelaboración de los argumentos dentro del discurso y su adecuación debía seguir las reglas del género en el que se

desarrollaba; es decir, al usar y reelaborar las ideas generales (*question infinita* o predicados universales o tópicos) que había encontrado en los *loca* debía tener en cuenta el decoro interno del género y, claro, también el decoro externo. Por lo tanto, el concepto de “clichés”, “asuntos trillados”, imágenes arquetípicas, etc., no se ajusta a lo que nuestros autores entendían por tópicos y el de “fórmulas elocutivas” le queda corto.

El lugar común se expresaba de maneras muy variadas, podía ser, a parte de las fórmulas de abertura (la falsa modestia, *captatio*, la declaración de la *causa scribendi*) y de cierre (el ocaso), el núcleo del argumento; es decir, con él se construye toda la fábula (el *remedia amoris* en la égloga II de Garcilaso, la *descriptio puellae* en su soneto XXIII, etc.). O podía ser una consideración filosófica (*uanitas uanitatum*, *contemptio mundi*, *memento mori*, etc.). También era una antítesis (las armas y las letras, *puer senex*, *sapientia et fortitudo*, la niña anciana, etc.) o una figura de pensamiento, como los *adynata* que para Demetrio son una hipérbole. Y, claro, en su función más rica tenemos las descripciones, que podían salir de los *loci a persona* y los *loci a re*. Los *loci a persona* se constituían en torno de caracteres, acciones, condiciones, rasgos físicos, etc., que el orador adecuaba a la intención de su discurso y, entre ellos, encontramos la *descriptio puellae*, que podía cumplir diferente funciones, una de ellas, como lo hemos visto, era ayudar al poeta a expresar la filosofía de amor según la idea neoplatónica. Ya entre los *loci a re*, tenemos los *loci a loco* y los *loci a tempore*, que también tenían diversas funciones. La primera y más usual era la que venía del discurso forense y consistía en localizar en el espacio y en el tiempo el hecho que estaba en litigio y que Teócrito adecua a sus idilios, sirviéndole para localizar espacial y temporalmente el cantar de los pastores. Las otras funciones venían del discurso epidíctico y, en este caso, dependía del tipo de elogio que se quería realizar y la fuente de argumentos era amplísima: por su belleza, por su utilidad, por la sorpresa, por el placer - según Hermógenes y Teón⁴⁰⁰-, por su fertilidad, por los efectos saludables que producen en las personas (si es un lugar árido produce un determinado efecto, si un lugar marino produce otro, y así con todos: si es amplio o estrecho, si es lejano o cercano, si es claro o oscuro, si es sagrado o profano, si es frío o

⁴⁰⁰ Ver cita 221, 222.

caluroso, etc). Y en relación al tiempo, también, si es primavera o si verano, si es de mañana o si es de tarde. Además, en el caso del *locus a tempore*, como lo decía Agrícola, había que incluir las edades del hombre: infancia, juventud, adultez y vejez.

Entonces, no podemos reducir los tópicos a simples “cliches”, ya que estos eran, como lo dijo Cicerón, los que le daban mayor énfasis y mayor riqueza a la expresión, y como podían ser usados en diferente asignaturas – de ahí el nombre de *communes* – la genialidad del escritor estaba en saber escogerlos, en adecuarlos a sus intenciones y, sobre todo, en realizar variaciones en su tratamiento, dejando en ellos su propia impronta. Y ello se debía a que el concepto de mimesis afectaba a todos los elementos – entre ellos los tópicos – que configuraban cualquier discurso, e imitar no significaba repetición idéntica de lo anterior, sino que, dicho proceso, demandaba cambios que debían respetar los principios básicos del género en el que el discurso se desarrollaba. Y es de esta manera que los escritores del siglo XVI español utilizaron los tópicos, si los elimináramos o, simplemente, no los analizáramos como un recurso de suma importancia dentro del poema, entonces no habremos accedido a su total significación. La égloga, como lo hemos dicho, trataba de los diferentes niveles de amor y, aunque se puede hablar de diferentes tipos: filial, místico, sexual, etc., no era el tema lo que hacía que un poema fuera bueno o malo, sino su composición. Pietro Bembo cuando compara a Dante y Petrarca dice lo siguiente:

[...]Porque aunque sea infinito el numero de aquéllos entre los que es más loado micer Francesco, no son pocos los otros a los que Dante satisface más, como creo, más por la grandeza y variedad del tema, que por otra cosa. En lo cual ellos se engañan, porque el tema es precisamente lo que hace al poema, o al menos puede hacerlo, de estilo alto o humilde o mediano, pero bueno en sí o malo, nunca. Porque puede alguno querer escribir sobre un tema elevadísimo y, sin embargo, escribir de tal forma que la composición sea desagradable y empachosa; y otro, tomando una materia humildísima, podrá componer el poema de modo que todo el mundo lo juzgará muy bueno y hermosísimo; como lo fue el del siciliano Teócrito, que escribiendo sobre materia pastoril y bajísima, ha sido mejor considerado y ha gozado de mayor prestigio entre los griegos que Lucano entre os latinos, aunque éste se propusiera un tema regio y altísimo. [*Prosas de la lengua vulgar*, II, XX].

La crítica a Dante, en casi todo el libro, se debe a que éste no supo tratar un tema elevado con el debido tratamiento formal, cometiendo errores gravísimos en la elección y disposición de

las palabras (*inventio* y *dispositio*)⁴⁰¹, ya Petrarca de solo un tema hizo una gran cantidad de poemas (canciones, sonetos, madrigales, etc.) y cuidó no solo de la elección y disposición, sino también de la variedad y adecuación (*variatio* y *decorum*) y terminó por superar a quien fuera su modelo. Y con ello se confirma lo que los grecolatinos ya habían afirmado: solo aquel que fuera capaz de aplicar con maestría los principios poético-retóricos, aunque trate de un tema tan manoseado como el amor, llegaría a la emulación⁴⁰².

Ahora bien, si nosotros, como estudiosos, queremos percibir si un poeta es realmente bueno o malo, no podemos quedarnos solamente en el placer estético que un poema nos brinda al ser leído o escuchado, sino que debemos reparar, como bien lo apuntó Bembo, en su arquitectura, en su belleza formal, puesto que la calidad de un poema no está en la materia en sí, sino en la manera de emplear dicha materia y, en un género como la égloga del siglo XVI, en la adecuación a las normas. Debemos verificar si los poetas respetaron el estilo del género, la materia tratada, los destinatarios y/o las circunstancias; en otras palabras si siguieron las reglas del decoro. Como lo hemos dicho, cada género poético tenía sus propios elementos, entre ellos estaban los *tópoi*, que los escritores - en la *inventio* - seleccionaban y combinaban según sus propios intereses (adornar, argumentar, describir, etc.). Y era, justamente, en la disposición y en la elocución de estos lugares comunes donde se puede verificar, con más nitidez, los trazos individuales de cada escritor y ver quiénes realizaron la simple imitación o quiénes llegaron a la tan preciada emulación. De nuestros escritores, lo reiteramos, los que consiguen variar la sentencia sin atropellar las reglas del género, llegando de esta manera a la emulación son Garcilaso y de la Torre, pero eso no quiere decir que los otros no hayan realizado variaciones en sus poemas, no, lo hicieron, pero con menos habilidad que los otros dos, quedándose solo en la imitación. Y ello se debe a que no es nada fácil realizar la *variatio* en la poesía ya que los pensamientos se expresan dentro de los límites de un verso, basta cambiar una palabra, a veces

⁴⁰¹ Ver cita 31.

⁴⁰² Rodolfo Agrícola, en lo referente al deleite, le daba tanto al tema como a los recursos expresivos la misma importancia [*Della inventio dialettica*, III, 4]. Pero, en este caso, se refiere a las disputas dialécticas y no a los discurso.

una consonante, para que no cuadren las sílabas o el ritmo que el verso requiere. Y si a ello le sumamos que la variación no solo consiste en la palabra aislada (*in verbis singulis*), sino en la sentencia u oración (*in verbis coniunctis*) y que ambas deben adecuarse a las reglas del género; entonces el problema se agudiza de manera exponencial. Hay que tener mucha destreza e ingenio para conseguirlo. Garcilaso, por ejemplo, consigue utilizar el mismo tópico (la *descriptio*) para expresar dos niveles de amor – según la concepción neoplátonica –, variando tanto los pensamientos como el tratamiento y, de la misma manera, lo hace su emulador de la Torre. Y si esas variaciones de los tópicos son palpables en un mismo escritor y, aún más evidentes, en escritores diferentes del mismo género, entonces estamos más que seguros, y ya lo dejamos como un posible estudio futuro, que si hiciéramos un estudio comparativo de los mismos tópicos en géneros diferentes, que se rigen con códigos poético-retóricos distintos, la tesis que nos propusimos demostrar quedaría aún más clara: los tópicos nunca fueron, por lo menos para los escritores del siglo XVII hacia atrás, clichés, temas trillados, etc⁴⁰³.

⁴⁰³ Vale también aclarar que nuestros escritores utilizaron doce tópicos en sus églogas (cuatro en el exordio, siete en la narración y uno en la conclusión). Todos con intenciones y tratamientos diferentes e, incluso, en el tratamiento de algunos de estos tópicos, alguno de los otros autores se sobresalen en relación a Garcilaso y de la Torre, pero nos hemos quedado con estos dos autores, porque la adecuación es una constante – con rarísimas excepciones – en todas sus églogas.

APÉNDICE

Aféresis: Supresión de algún sonido al principio de un vocablo. (RAE).

Alegoría: Cuando “se dice una cosa y ha de entenderse otra distinta: [...] Pues al tomar una cosa parecida, las palabras propias de aquel ámbito se transfieren, [...], a una realidad distinta”.

Cicerón: *El orador*, libro III, 41-42.

Antanacsis: en sentido amplio, la repetición de una misma palabra con acepciones diferentes (*Retórica a Herenio*, IV, 14 21). Quintiliano le da un sentido más amplio a esta figura, como la significación contraria de una misma palabra o puede ser que de dos palabras cercanas se entienda algo diverso, entre otros (*Inst.* IX, 3, 68).

Cunduplicatio: Repetición, sin un orden determinado, de una o varias palabras (*Retórica a Herenio*, IV, 28 38).

Enálage: Actualmente se cree que es el empleo de una palabra en una función sintáctica que no le es propia, en un género gramatical que el no es el suyo, o en un tiempo verbal por otro (RAE). Pero en el siglo que nos compete había diferentes tipos de enálage, algunos de los cuales veremos en la medida que realizaremos nuestro análisis. Para un estudio más amplio sobre esta figura ver Rotterdam, Desiderio Erasmo de: *Recursos de forma y de contenido para enriquecer un discurso*, pp. 84ss.

Epífrasis: Amplificación de un periodo a través de la adición de uno o más elementos complementarios, de modo que si estos se eliminaran, el sentido del periodo amplificado no se vería afectado. Es una variante del hipérbaton, pero la epífrasis se caracteriza por agregar un miembro o inciso (o más) a un pensamiento que parecía cerrado.

Epítetos: “Un séptimo recurso para enriquecer el discurso es el que proporciona la *epítesis*. Diomedes considera al epíteto como una especie de antonomasia y lo define de esta manera: El epíteto es la distinción que se pone delante de un nombre propio para adornar, o para criticar, o para informar; para adornar, como en “la divina Camila”; para criticar, como en “inventor de crímenes Ulises”; para informar, como en “el Lariseo Aquiles”. [Erasmo de Rotterdam: *Recursos de forma y de contenido para enriquecer un discurso*, II, pp. 332]. Como podemos observar, para los grecolatinos y también para Erasmo, los epítetos no solo son adjetivos, sino también nombres

e, incluso, un sintagma o expresión, lo importante es que de alguna forma atribuya a alguien o a algo alguna propiedad.

Explición: Repetición de un mismo pensamiento con distintas formas, o acumulación de varios que, sin ser enteramente iguales, vienen a decir lo mismo, para reforzar o adornar la expresión de aquello que se quiere dar a entender (RAE).

Hipérbaton: En sentido amplio, cualquier alteración del orden normal entre los componentes de una secuencia sintáctica. Cabe resaltar que los preceptistas diferencian el intercambio de sitio entre elementos vecinos (*anástrophe* o *inversio*) y el intercambio a distancia (*hyperbaton*) [*Retórica a Herenio*, IV, 32 44; Quint. *Inst.* VIII, 6, 62ss].

Hipérbole: “La hipérbole es una manera de hablar que exagera la realidad para amplificar o disminuir algo. Se utiliza por separado o junto con una comparación” [*Retórica a Herenio*, IV, 33 44]. Para Demetrio esta figura se puede utilizar en tres formas: en la semejanza, en la comparación y en la descripción de la imposibilidad. [*Sobre el estilo*: capítulo II, 124]. Si bien esta figura, casi siempre, era una mentira, los clásicos y los humanistas la usaban para decir la verdad a través de una falsa exageración.

Hipótiposis: Acción de poner a la vista del lector las cosas de las que se habla con tanta particularidad, exactitud y con colores tan vivos que parece que las estamos viendo. Esta figura recibe otros nombres como: descripción, energía, evidencia, etc. Para saber más sobre esta figura ver Quintiliano: *Inst.* VIII, 3, 61ss; Juan Luis Vives: *El arte retórica*, III, 198ss.

Interrogatio: “existe una interrogación que no sirve para averiguar, sino para urgir e instar a los demás o a uno mismo, para lo cual añadimos a veces la respuesta, y otras la pasamos por alto como cosa evidente, para que cada uno se la represente”. [Juan Luis Vives: *El arte retórica*, I, 122].

Isocolon: hablamos de isocolon como los clásicos lo entendían; es decir, cuando los miembros o incisos (miembros breves según Demetrio) constan de un número de sílabas aproximadamente igual; contar las sílabas, como decía el autor de la *Retórica a Herenio*, sería pueril, basta con que los miembros o incisos parezcan igual (*Retórica a Herenio*, IV, 20 27).

Optación: figura que consiste en manifestar vehemente deseo de lograr o de que suceda algo (RAE).

Oxímoron: Combinación, en una misma estructura sintáctica, de dos palabras o expresiones de significado opuesto que originan un nuevo sentido (RAE).

Paranomasia: semejanza entre dos o más vocablos que no se diferencian sino por la vocal acentuada en cada uno de ellos o por algún rasgo fonético (RAE). “Consiste en colocar junto a una palabra o un verbo otra similar cambiando el sonido o las letras de manera que palabras parecidas expresen ideas diferentes”. Este cambio puede realizarse por alargamiento, abreviamento, adición, supresión, trasposición y por cambios de letras (*Retórica a Herenio*, IV, 21 29).

Paromeosis: isocolon perfecto, donde se tiene en cuenta no solo la construcción sintáctica de los miembros, sino también los sonidos de las palabras que los conforman. Lausberg (732) dice que es “la suprema intensificación” del isocolon.

Párison (hoy conocido como paralelismo): el segundo verso repite fielmente la estructura del verso anterior.

Perífrasis: 1 “Cuando se explica con muchas palabras lo que en todo caso puede decirse con una sola [...]”, Quint. *Inst.* VIII, 6, 59ss. Para Herrera la perífrasis era una “figura ornamentísima y muy poética y que hace más sublime la oración” (*As*, 345).

Poliptoton: repetición de distintas formas flexivas de un mismo lexema. El escritor de la *Retórica a Herenio* (IV, 22 31) la incluye dentro de los tipos de paranomasia por existir un cambio de casos en los nombres.

Quiasmo: disposición en órdenes inversos de los miembros de dos secuencias consecutivas, como en *se dilata el corazón y el espíritu se satisface* [R.A.E].

Silepsis: es una anomalía en la concordancia. Algunos autores, como Erasmo, encuadran este tipo de anomalías dentro de la *enálage*, pero el ámbito de esta última figura es mucho más amplio que el de la silepsis, que solo se centra en cambios de concordancia gramatical.

Símploce: “Este uerbo al principio i al fin d’estos dos versos, que haze círculo en ellos, es figura *simploce* o *complexion* en latin, i en nuestra lengua repetición del verbo en principio i fin, i es compuesta de l’anáfora y antístrofe o conversión” [Herrera: *As.* 252]. También podemos saber más sobre esta figura en la *Retórica a Herenio*, IV, 14 20 y en Quintiliano, IX, 3, 31.

Similicadencia: Repetición de los mismos (o semejantes) fonemas finales de palabras próximas al fin de dos o más miembros o incisos de un periodo. Puede ser a nivel fónico (*homeotéleuton* – *similiter desinens* = igual final) o a nivel morfológico (*homeóptoton* – *similiter cadens* = igual flexión) [Retórica a Herenio, IV, 20 28]. Cabe señalar que en las lenguas románicas la diferencia entre ambas figuras se confundía debido a que el sistema casual del latín había desaparecido, pero algunos tratadistas mantenían esa diferencia, como es el caso de Nebrija (*Gramática de la lengua castellana*, capítulo VII).

Tmesis: El fenómeno lingüístico más conocido de la tmesis es la fragmentación de una palabra (simple o compuesta), interponiéndosele otra palabra entre sus constituyentes. Un ejemplo es el famoso verso de Quevedo, donde se burla del abuso de este tipo de recursos en los poemas Góngora y sus seguidores: “Quien quisiere ser culto en sólo un día, / la *jeri* aprenderá *gonza* siguiente:”.

Zeugma es una elipsis, pero la diferencia radica en que el elemento elidido de la elipsis se debe traer de afuera, y en el zeugma está dentro de la estructura oracional, anterior o posterior.

BIBLIOGRAFÍA

Poetas estudiados

- ACUÑA, Hernando de: *Varias poesias*, libro dot.com.
- GARCILASO DE LA VEGA: *Poesía castellana completa*, Madrid, Cátedra, 1985, 2003.
- HERRERA, Fernando: *Poesía castellana original completa*. Madrid, Cátedra, 1997.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego: *Poesía*. Madrid, Cátedra, 1990.
- MONTEMAYOR, Jorge: *Poesía completa*, Madrid, Biblioteca Castro, 1996.
- TORRE, Francisco de la: *Poesía completa*, Madrid, Cátedra, 1984.

Libros sobre los siglos XVI, XVII español

- AMADO, Alonso: *Cuatro poetas españoles. Garcilaso, Góngora, Maragall. A. Machado*, Madrid, Gredos, 1962.
- CASCALES, Francisco: *Tablas Poéticas*, Madrid, Por Don Antonio de Sancha, 1779.
- CONCEVAGGIO, Jean: *Historia de la literatura española, El siglo XVI*. Con la participación de Bernard Darbord, Guy Mercadier, Jacques Beyrie y Albert Bensoussan. Barcelona, Ariel, 1994.
- CORREAS, Gonzalo: *Arte grande de la lengua castellana*, Madrid, RAE, 1903.
- GARCILASO DE LA VEGA: *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Con comentario completos de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Madrid, Gredos, 1972.
- GIL FERNÁNDEZ, Luis: *Panorama social del humanismo español (1500 – 1800)*. Madrid, Tecnos, 1997.
- GRANADA, Fray Luis de: *Los seis libros de la retórica eclesiástica o método de predicar*, La Rioja, Inst. de Estudios Riojanos, 2010.
- HERRERA, Fernando de: *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Madrid, Cátedra, 2001.

- _____: *Controversia sobre sus Anotaciones á las obras de Garcilaso de la Vega: Observaciones de Prete Jacopín y Contestación de F. De Herrera*, Sevilla, Bibliófilos Andaluces, 1870.
- JESÚS, Santa Teresa de: *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1990.
- XIMÉNEZ PATÓN, Bartholomé: *Eloquencia española en arte*, Toledo, Tomás de Guzmán, 1604.
- LAPESA MELGAR, Rafael: *la trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza, 1985.
- _____: *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985.
- LEÓN HEBREO: *Diálogos de amor*, traducción de David Romero, Madrid, Tecnos, 2002.
- LOPEZ BUENO, Begoña: *El canon poético en el siglo XVI*. Grupo Paso, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2008.
- _____: *La renovación poética del Renacimiento al Barroco*, Madrid, Síntesis, 2011.
- _____ (dir.): *La poesía del Siglo de Oro: géneros y modelos*, Grupo Paso, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2008.
- _____ (dir.): *La epístola*, Grupo Paso, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa: *La retórica en la España del siglo de Oro: Teoría y práctica*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso: *Philosophía antigua poética*, Madrid, Biblioteca Castro, 1998.
- MAYORAL, José Antonio: *Estructuras retóricas en el discurso poético de los siglos XVI y XVII*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2002.
- LUZÁN, Ignacio de: *La poética*, Madrid, Cátedra, 2008.
- PRIETO, Antonio: *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1985, 2003, vol I y II.
- _____: *Libro de Boscán y Garcilaso*, Barcelona, Península, 1999.

- _____: *La fusión mítica*, Madrid, Cátedra, 1995.
- *POETAS LÍRICOS ESPAÑOLES: Boscán, Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Francisco de la Torre, Fernando de Herrera*, Buenos Aires, el Ateneo, 1959.
- *POESÍA LÍRICA DEL SIGLO DE ORO*. Madrid, Cátedra, edición de Elías L. Rivers, 1999.
- SALINAS, Pedro: *Obras Completas II: ensayos completos*. Madrid, Cátedra, 2007.
- SAN JUAN DE LA CRUZ: *Obras completas*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1957.
- _____: *Poesía*, Edición de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1988.
- VIVES, Juan Luis: *El arte retórica*, traducción de Ana Isabel Camacho, Barcelona, Anthropos, 1998.

Libros sobre poética y retórica: la tónica

- ANÓNIMOS: *Carmina burana: los poemas de amor*, traducción de Enrique Montero Cartelle, Madrid, Akal, 2001.
- ACHCAR, Francisco: *Lírica e Lugar- Comum*, São Paulo, Edusp, 1994.
- AGRICOLA, Rodolfo: *Della Invention dialettica*, tradotto da Oratio Toscanella, Venetia, Appresso Giovanni Bariletto, 1567.
- ALIGHIERI, DANTE: *Vida nueva*, edición bilingüe de Raffaele Pinto, Madrid, Cátedra, 2010.
- ALIGHIERI, Jacopo: *Il dottrinale*, Città di Castello, S. Lapi tipógrafo – editore, 1895.
- ARISTÓTELES: *La Retórica*, traducción de Alberto Bernabé, Madrid, Alianza, 2005.
- _____: *Tópicos*, traducción de J. A. Segurado e Campos, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007.
- _____: *Física*, traducción de Guillermo R. De Echandía, Madrid, Gredos, 1995.
- _____: *Tratados de lógica (órganon) I: Categorías – Tópicos – Las refutaciones sofísticas*, traducción de Miguel Candel Sanmartín, Madrid, Gredos, 1982.

- _____, Horacio, Longino: *A poética clássica. tradução de Jaime Bruna*, São Paulo, Cultrix, 2005.
- _____, HORACIO, BOILEAU: *Poéticas*, edición preparada por Aníbal González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1982.
- _____: *Política*, traducción de Manuela García Valdés, Madrid, Gredos, 1988.
- ARIOSTO, Ludovico: *L'Orlando Furioso e le satire*, Parigi, Presso Lefèvre, tomo I, II, III, IV, 1836.
- _____: *Orlando furioso*, traducido al verso castellano por de D.A. Augusto de Burgos, Paris, librería de Rosa, tomo I, II, 1850.
- BEMBO, Pietro: *Prosas de lengua vulgar*, traducción de Oriol Miró Martí, Madrid, Cátedra, 2011.
- BOCCACCIO, Giovanni: *Decamerão*, tradução de Torrieri Guimarães, São Paulo, Abril Cultural, 1979.
- _____: *Opera di Giovanni Boccaccio, traduzione delle opere latine a cura di Cesare Segre*, Milano, Vita, 1963, Vol. 2.
- CALVINO, Italo: *Orlando furioso narrado en prosa del poema de Ludovico Ariosto*, traducido del italiano por Aurora Bernárdez y Mario Muchnik, Barcelona, Romanyà/Valls, 1990.
- CALÍMACO: *Himnos y Epigramas*, Edición de Jordi Redondo, Madrid, Akal, 1999.
- CAPARRÓS, José Domínguez: *La métrica, Madrid, Síntesis, 2000*.
- CARITÓN de Afrodisias: *Quéreas y Calírroe*, traducción de Julia Mendoza, Madrid, Gredos, 1979.
- CASTIGLIONE, Baldassare: *El cortesano*, traducción de Juan Boscán, Madrid, Cátedra, 2003.
- CATULO y TIBULO: *Obras Poéticas*, traducción de José Torrens Béjar, Barcelona, Iberia, 1991.
- CATULO: *Poesías*, traducción de Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Alianza, 2006.
- CICERÓN: *La invención Retórica*, traducción de Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997.

- _____: *De la partición oratoria*, México, UNAM, 2000.
- _____: *Debates en Túscolo*, Edición de Manuel Mañas Núñez, Madrid, Akal, 2004.
- _____: *El Orador*, traducción de E. Sánchez Salor, Madrid, Alianza, 2001.
- _____: *Sobre el Orador*, traducción de José Javier Iso, Madrid, Gredos, 2002.
- ‘CICERÓN’: *Retórica a Herenio*, traducción de Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997.
- CURTIUS, Ernest Robert: *Literatura europea y edad media latina*, traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, vol. I y II. Sexta reimpresión, 1999.
- EPICURO: *Obras completas*, Madrid, Cátedra, 1995.
- FICINO: *De amore*, traducción de Rocio de la Villa Ardura, tecnos 2001.
- FILOSTRATO, FILOSTRATO EL JOVEN, CALÍSTRATO: *Descripciones de cuadros*, traducción de Francesca Mestre, Madrid, Gredos, 1996.
- FONTENROSE, Joseph: *Python: A study of Delphic myth and its origins*, Los Angeles, University of California Press, 1959.
- GALILEI, Galileo: *Considerazioni al Tasso di Galileo Galilei e discorso di Giuseppe Iseo sopra il poema di M. Torquato Tasso*, Roma, Stamperia Pagliarini, 1793.
- GARCIA BARRIENTOS, José Luis: *Las figuras retóricas: el lenguaje literario 2*, Madrid, Arco libros, 2000.
- GRACIÁN, Baltasar: *El Criticón*, Bogotá, Oveja Negra, 1984.
- _____: *El discreto*, Madrid, Alianza, 1997.
- _____: *Oráculo manual y arte de prudencia*, Madrid, Cátedra, 2005.
- _____: *Agudeza y arte de ingenio*, Zaragoza, Larumbe, Vol. I y II, 2004.
- GRASSI, Ernesto: *La filosofía del humanismo*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- GUERRERO, Gustavo: *Teorías de la lírica*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1998.
- HALICARNASO, Dionisio de: *Tratados de crítica literaria*, traducción de Juan Pedro Oliver Segura, Madrid, Gredos, 2005.

- HELIODORO: *Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*, traducción de Emilio, Crespo Güedes, Madrid, Gredos, 1979.
- HERMÓGENES: *Sobre las formas de estilo*, traducción de Consuelo Ruiz Montero, Madrid, Gredos, 1993.
- HESÍODO: *Teogonía*, traducción de Aurelio Pérez Jiménez y Alonzo Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1990.
- HIGHET, Gilbert: *La tradición Clásica*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, Vol. I y II, 1996.
- HOMERO: *La Odisea, La Iliada*, traducción de Luis Segala y Estalella, Bogota, Oveja Negra, 1983.
- HORACIO: *Sátiras*, traducción de Jerónides Lozano Rodríguez, Madrid, Alianza, 2001.
- _____: *Épodos y Odas*, traducción de Vicente Cristóbal López, Madrid, Alianza, 1996.
- _____: *Epístola a los Pisones*, traducción de Helena Valentí, Barcelona, Bosch, 1981.
- _____: *Sátiras, Epístolas, Arte poética*, traducción de Horacio Silvestre, Madrid, Cátedra, 2007.
- JENOFONTE de éfeso: *Efesiacas*, traducción de Julia Mendoza, Madrid, Gredos, 1979.
- LAUSBERG, Heinrich: *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*, traducción de José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 2003, vol I, II y III.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel: *El tópico literario: teoría y crítica*, Madrid, Arco, 2008.
- ‘LONGINO’: *Sobre lo Sublime*, traducción de José García López, Madrid, Gredos, 1996.
- LONGO: *Dafnis y Cloe*, traducción de Máximo Briosó Sánchez y Emilio Crespo Guemes, Madrid, Gredos, 1997.
- LUCIANO: *Obras*, volumen IV, traducción de Francesca Mestre y Pilar Gómez, Madrid, Consejo Editorial, 2007.
- _____: *Obras*, I, traducción de Andrés Espinosa Alarcón, Madrid, Gredos, 1981.

- _____: *Obras completas II: Los retratos*, traducción de José Luis Navarro González, Madrid, Gredos, 1988.
- _____: *Obras completas III: En pro de los retratos*, traducción de Juan Zaragoza Botella, Madrid, Gredos, 1990.
- LULIO, Antonio: *Sobre el decoro de la poesía*, traducción de Antonio Sancho Royo, Madrid, Ediciones Clásicas, 1993.
- MAYORAL, José Antonio: *Figuras Retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994.
- MENANDRO, el Rétor: *Dos Tratados de Retórica Epidíctica*, traducción de Manuel García García y Joaquín Gutiérrez Calderón, Madrid, Gredos, 1996.
- MENDES, João Pedro: *Construção e Arte das Bucólicas de Virgílio*, Coimbra, Livraria Almeida, 1997.
- MONTARA GARAVELLI, Bice: *Manual de retórica*, traducción de María José Vega, Madrid, Cátedra, 1988.
- MUHAMA, Adma: *A epopéia em prosa seiscentista: uma definição do gênero*, São Paulo, UNESP, 1997.
- OTTO, Walter: *Las Musas: el origen divino del canto y del mito*, traducción de Hugo F. Bauza, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1971.
- OVIDIO: *Amores*, traducción de Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Alianza, 2001.
- _____: *Arte de Amar, Remedios de amor*, traducción de Juan Luis Arcaz Pozo, Madrid, Alianza, 2000.
- _____: *Metamorfosis*, traducción de Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Alianza, 2005.
- _____: *Tristes, Las Pónticas*, traducción de José González Vázquez, Madrid, Gredos, 2001.
- _____: *Carta de las Heroínas: Penélope a Ulises*, traducción de Ana Pérez Vega, Madrid, Gredos, 1994.
- PETRARCA, Francisco: *Cancionero*, traducción de Ángel Crespo, Madrid, Alianza, 1995.

- _____: *Cancionero: Soneto y Canciones*, traducción de Ángel Crespo, Madrid, Espasa Calpe, 1988.
- _____: *Canzoniere*, Milano, Garzanti, 2008.
- _____: *Prose, traduzione delle opere latine a cura di G. Martellotti, P.G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi*, Milano, Riccardo Ricciardi Editore, 1955.
- _____: *Opera di Francesco Petrarca, traduzione delle opere latine a cura di Emilio Bigi, G. Fracassetti, G. Ponte*, Milano, Vita, 1963, Vol. 1.
- _____: *Triunfos*, edición bilingüe, traducción de Jacobo Cortines y Manuel Carrera Díaz, Madrid, Cátedra, 2003.
- PÍNDARO: *Obra Completa*, traducción de Emilio Suárez de la Torre, Madrid, Cátedra, 2000.
- PLATÓN: *Apología de Sócrates: diálogos*, traducción de Don Patricio de Azcárate, Buenos Aires, El Ateneo, 1949.
- _____: *Fedro*, traducción de Armando Poratti, Madrid, Akal, 2010.
- _____: *Diálogos II: Crátilo*, traducción de J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F. J. Olivieri, J. L. Calvo, Madrid, Gredos, 1987.
- _____: *Diálogos III: El Banquete*, traducción de C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Iñigo, Madrid, Gredos, 1998.
- _____: *Diálogos IV: La república*, traducción de Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1998.
- PROPERCIO: *Elegías*, edición bilingüe de Francisca Moya y Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, Cátedra, 2001.
- QUINTILIANO, Marco Fabio: *Instituciones Oratorias*, traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Madrid, Imprenta de Perlado Páez y Compañía, 1916, Tomo I y II.
- _____: *Institutionis Oratoriae - Sobre la formación del orador*, edición bilingüe, traducción de Alfonso Ortega Carmona, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, tomo I, II, III, IV, de 1996 al 2000.

- RALLO GRUSS, Asunción: *El menosprecio del mundo: aspectos de un tópico renacentista*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004.
- ROTTERDAM, Erasmo de: *Elogio de la locura*, traducción de A. Rodríguez Bachiller, Buenos Aires, Orbis, 1983.
- _____: *El Ciceroniano*, traducción de Manuel Mañas Núñez, Madrid, Akal, 2009.
- _____: *Recursos de forma y de contenido para enriquecer un discurso*, traducción de Eustacio Sánchez Salor, Madrid, Cátedra, 2011.
- SAN AGUSTÍN: *Las confesiones*, edición de Olegario García de la Fuente, Madrid, Akal, 2003.
- SANNAZARO, Jacobo: *La Arcadia*, traducción de Francesco Tadeo, Madrid, Cátedra, 1993.
- _____, Iacopo: *Arcadia*, a cura di Francesco Erspamer, Milano, Mursia 1990.
- SÉNECA: *De la brevedad de la vida y otros escritos*, traducción de Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1987.
- _____: *Escritos Consolatorios*, traducción de Perfecto Cid Luna, Madrid, Alianza, 2008.
- _____: *Medea*, traducción de Valentín García Yedra, Madrid, Gredos, 2001.
- SFORZA PALLAVICINO: *Trattato dello stile e del dialogo*, Reggio, per Torreggiani e compagho, 1828.
- TASSO, Torquato: *Discorsi del poema eroico e lettere poetiche*, Milano, Dalla Società Tipografica dei Classici Italiani, 1824.
- _____: *Discorsi del poema eroico*, a cura di Ettore Mazzali e Francesco Flora, Ricciardi, Milano, 1959; Roma: Biblioteca Italiana, 2004.
- _____: *La Jerusalén libertada*, tomo I, traducción de Don Antonio Izquierdo, Madrid, Imprenta de D. Tomás Jordan, 1832.
- TEÓCRITO, BIÓN, MOSCO: *Bucólicos griegos*. Edición de Máximo Briosó Sánchez, Madrid, Akal, 1986.

- TEON, HERMÓGENES, AFTONIO: *Ejercicios de retórica*, traducción de Dolores Reche Martínez, Madrid, Gredos, 1991.
- VEYNE, Paúl: *La Elegía Erótica Romana*, México D. F. Fondo de Cultura Económica, 2006.
- VIRGILIO MARON, Publio: *Bucólica, Geórgicas*, traducción de Bartolomé Segura Ramos, Madrid, Alianza, 1986.
- _____: *Eneida*, Madrid, Cátedra, 1989.
- _____: *Obras Completas*, edición bilingüe, traducción de Aurelio Espinosa Pólit, Madrid, Cátedra, 2006.
- VICO, Giambattista: *Instituciones de oratoria*, 13, traducción de Francisco J. Navarro Gómez, Barcelona, Anthropos, 2004.
- WOLFGANG, Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1965.

Textos en revistas, capítulos de libros y sitios de Internet

- ALIGHIERI, Dante: *Lettera a Cangrande*, traduzione di Maria Adele Garavaglia, Biblioteca dei Classici italiani di Giuseppe Bonghi, en <http://www.classicitaliani.it>.
- ALMEIDA, José: “El concepto aristotélico de la imitación en el Renacimiento de las letras españolas: siglo XVI”. *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1977, pp. 41-43.
- AMADO, Alonso: “El ideal clásico de la forma poética”. *En Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 29-50.
- BARRIO VEGA, Luisa del: “Epigramas dialogados: orígenes y estructura”. *Revista de Filología clásica*, N° 23, 1989, pp. 189-2001.
- BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Bernabé y BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Gregorio: “Valor permanente de los tópicos clásicos y su interpretación en el humanismo renacentista español”, *Revista Complutense de Educación*, Vol 5, pp. 67-88, Madrid, 1994.

- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo: “Teócrito y la Bucólica”, *Anuario de Estudios Filológicos*, VII, 1984.
- CALDERÓN DORDA, Esteban: “Los tópicos eróticos en la elegía helenística”, *EMÉRITA. Revista de Lingüística y Filología Clásica* – LXV 1, 1997, pp. 1-16.
- CARDIGNI, Julieta: “Recursos cómicos en la elegía erótica romana”. *CECYM. Centro de Estudios Clásicos y Medievales*, Buenos Aires, Cátedra, 2005, pp. 1-19.
- CRISTÓBAL, Vicente: “Sobre el amor en las Odas de Horacio”. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, Madrid, N° 8, 1995.
- DÁMASO ALONSO: “*La poesia del Petrarca e il Petrarchismo*”. *Lettere Italiane*, Luglio – Settembre 1959.
- ESCOBAR, Ángel: “Hacia una definición lingüística del tópico literario”. *Revista Myrtia*, N° 15, 2000, pp. 123-160.
- _____: “El tópico literario como forma de tropo: definición y aplicación”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 2006, 26, pp. 15-24.
- GARCÍA BERRIO, Antonio: “El patrón renacentista de Horacio y los tópicos del siglo de Oro español”. *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, 1971, pp. 573 – 588, volumen I.
- GARCÍA FUENTES, María Cruz: “La elegía de la época de Augusto”. *Cuadernos de Filología Clásica*, N° 10, 1976, pp. 33-62.
- GIANGRANDE, G. “Los tópicos helenísticos en la elegía latina”. *Emerita, revista de lingüística y filología clásica*, XVLL, fasc. 1, 1974, pp. 1 - 36.
- FLORES GÓMEZ, Esperanza: “Un aspecto del dístico elegíaco: Ovidio, Fasti 1-4”. *Cuaderno de Filología Clásica. Estudios latinos*, N° 6, 1994, pp. 113-131.
- FONTANA ELBOJ, Gonzalo: “La sección Áurea, estructura numérica de Leandro y Hero de Boscán”. *Cuadernos de investigación filológica*, La Rioja, N° 11, 1985, pp. 71 – 77.
- GÓMEZ, Jesús: “El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispana*, N° 11, 1993.

- HANSEN, João: Instituição Retórica, técnica retórica, discurso. Matraga, Rios de Janeiro, v. 20, n. 33, jul/dez. 2013.
- KRISTELLER, Paul Oskar : “El territorio del humanista” en *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, pp. 34.
- FONTANA ELBOJ, Gonzalo: “Algunas notas sobre la relación entre Boscán y Bocángel en sus poemas de Hero y Leandro”. *Cuadernos de investigación filológica*, La Rioja, N° 15, 1989, pp. 71 – 86.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad: “La Búcolica del Tajo de Francisco de la Torre como poemario pastoril: visión de conjunto”. *Criticón*, 105, 2009, pp. 85-116.
- POZZI, Giovanni: “Il ritratto della donna nella poesia d’inizio Cinquecento e la pittura di Giogione”. *Lettere Italiane*, Gennaio – Marzo 1979.
- POTVIN, Claudine: “La vanidad del mundo: ¿discurso religioso o político? (A propósito del *contempus mundi* en el cancionero de Baena)”. *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1983, pp. 467 – 476.
- PRIETO, Antonio: “La fusión mítica”, *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 139-191.
- RODRIGO, María José: “Cronología e historia en el *Canzoniere* de Petrarca”. *Cuadernos de Filología Italiana*, Madrid, N° 2, 1995, pp. 77-89.
- SCHRADER, Ludwig: “Significados de la mitología greco-latina en textos teóricos del Siglo de Oro”. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1989, pp. 543-550, volúmenes I y II.
- SECO, Esperanza: “Influencia de la literatura italiana en la española”. *Cuadernos de investigación filológica*, La Rioja, N° 12, 1986, pp. 121-131.
- TEIJEIRO, Manuel G: “Notas sobre poesía bucólica”, *Cuadernos de Filología Clásica*, vol 4, 1972.
- VEGA, María José: “La poética hermogénica renacentista: Giovan Giorgio Trissino”, en www.academia.edu.