

# LA NINFA-PASTORA

y sus variaciones de género y encuadre

Una baraja erógena desde la *pastorela* a Jáuregui



JOSÉ LARA GARRIDO



**LA NINFA-PASTORA Y SUS VARIACIONES DE  
GÉNERO Y ENCUADRE  
UNA BARAJA ERÓGENA DESDE LA *PASTORELA* A  
JÁUREGUI**



**JOSÉ LARA GARRIDO**  
Universidad de Málaga



**Collane@unito.it**

Dipartimento di Studi Umanistici · UNIVERSITÀ degli STUDI di TORINO

∞ 2020 ∞

## Anejos de Artífara 7



Colección en línea de estudios y textos de iberística  
de acceso libre y gratuito.

Los volúmenes publicados son aprobados por  
el comité científico.

### **Comité Científico**

Rafael Bonilla Cerezo  
José Manuel Martín Morán  
Emilio Martínez Mata  
Elisabetta Paltrinieri  
Carmen Peraita  
María Rosso  
Aldo Ruffinatto

### **Editor**

Guillermo Carrascón

LA NINFA-PASTORA Y SUS VARIACIONES DE GÉNERO Y ENCUADRE  
UNA BARAJA ERÓGENA DESDE LA *PASTORELA* A JÁUREGUI  
JOSÉ LARA GARRIDO

Este volumen ha sido aprobado por dos revisores  
en proceso doblemente anónimo.

Collane@unito.it  
Università di Torino

ISBN: 9788875901776



Esta obra está bajo [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Composición y maquetación: Guillermo de Busto

Portada: Francesco Albani (1578-1660), *Dafne e Apollo*, 1615, Museo del Louvre, elaboración de detalle

## ÍNDICE



1. PÓRTICO	9
2. EN LA SENDA DE DANTE. EL REFINAMIENTO <i>STILNOVISTA</i> DE LA <i>PASTORELA</i> DE CAVALCANTI	21
3. CON LA <i>PASTORELA</i> DEL ENCUENTRO SEXUAL. UNA CANCIÓN DE PARABOSCO	29
4. LA TRANSFIGURACIÓN DE LOS AMANTES. EROS Y AMOR EN FRANCISCO DE FIGUEROA	39
5. LA PASTORA PERSEGUIDA O LA VISIÓN ENAJENADA EN BARAHONA DE SOTO	51
6. UNA REVERSIÓN DE ROLES PARA LA FELICIDAD PASTORIL EN “EL MARISCAL DE ALCALÁ”	69
7. LA FUGA IRREMEDIABLE DE LA NINFA-CORZA EN UNA CANCIÓN JUVENIL DE GÓNGORA	75
8. UN JUEGO DE VARIACIONES ERÓGENAS. LA SILVA “ACAECIMIENTO AMOROSO” DE JÁUREGUI	85
BIBLIOGRAFÍA	95



# 1. PÓRTICO







## 1. Pórtico

La publicación reciente de algunos fragmentos nuevos del considerado *Nymphenprojekt* de Aby Warburg<sup>1</sup> (2010a) ha vuelto a poner de actualidad problemas hermenéuticos y exegéticos esenciales en relación con las *interpretaciones* de figuras que han derivado de la antigüedad clásica y han ejercido una fascinación e influencia relevantes en la cultura moderna desde el periodo que se rotula, en amplio sentido, como Renacimiento. Precisamente la imagen que por economía expresiva denominamos ‘la ninfa’ fue en la interpretación obsesiva de Warburg el centro neurálgico y, a la vez, el hilo conductor del proceso de transmisión desde la edad clásica, desentendiéndonos de todo cuanto en su programa iconográfico pertenecía a su propio entorno – desde el débito mismo de la problemática hasta, nada menos, que a la influencia de Taine –, como su singular ‘anacronismo’ – signando con ello no solo el del saber icónico, sino, en conjunto, de todo saber de orden histórico-artístico. De esta forma, la representación de la fuga de la ninfa le permitiría al gran iconógrafo aislar lo que Kirchmayr ha denominado un “paradigma coréutico”, entendiendo por tal el que permite que se concatenen en un mismo encuadre imágenes, tiempo y movimiento, haciendo de la ninfa que huye el síntoma nuclear de fuerzas que se contraponen y se polarizan, pero, a la par, se sostienen y se complementan.

Como es sabido, Warburg centró la indagación sobre la figura recurrente de la ninfa en el análisis de la *Venus* y la *Primavera* de Botticelli. Desde ese centro irradiador y siguiendo procesos de aproximación que hoy, como se ha repetido por sus estudiosos<sup>2</sup> (Warburg, 2003), cabría calificar como intertextuales – o intericónicos –, se aproximó también a otras obras, como la Capilla Sixtina,

---

<sup>1</sup> No obstante, lo conozco a través de la versión italiana (Warburg, 2010b). En general, véase también a este respecto Kirchmayr (2012) y Stimilli (2004), volumen que contiene, entre otros, el ensayo de Agamben, “Ninfa” (Stimilli, 2004: 53-67), y el fundamental *carteggio* con Jolles, “La ninfa, uno scambio di lettere” (Stimilli, 2004: 46-52). Pueden consultarse, igualmente, referencias como Calasso (2005) y Didi-Huberman (2002). La obra del iconógrafo cuenta, por cierto, con una versión reciente en español: *Sandro Botticelli: “Nacimiento de Venus” y “Primavera”* (Warburg, 2010c).

<sup>2</sup> Véase, en general, las articulaciones varias que establece Burucúa en *Historia, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg* (2003). Para el enmarcamiento de la huida en otra *symbolische form*, la de un paisaje que funciona siempre como memoria cultural de “boschi ombrosi, altissimi alberi, radure e prati, [...] serpeggiante fra erba tenera e verde, ma anche l’arsura dell’estate, la vampa del sole e, por contro, il calar della sera, la quiete notturna; indivisibili poi da questi momenti e da quel paesaggio, i pastori con le loro greggi [...], gli amori infelici, un mondo minore e minuto di cose e fatti quotidiani” (Ferroni, 2012: 3), véase el conjunto de la “Introduzione” de Ferroni (2012: 3-26). Analiza, así, desde lo que denomina un “modello difficile” – a través de la polémica de Brocardo y Bembo –, las experiencias de Navagero, Fracastoro, Bembo, Della Torre, Tasso y los que denomina “canzonieri periferici” – Schiafenato, Bandello y Cinzio –, concluyendo en Nápoles y en el “canzoniere pastorale”.

donde documentó con pormenor los mismos elementos que apuntaban al clasicismo pagano — como el viento y los velos y tejidos representados en movimiento, un encuadre que definió con el célebre concepto de *bewegtes Beiwerk* o ‘accesorios en movimiento’. Además, la recurrencia de esta caracterización topificadora — con el mismo alcance y función de una fórmula retórica compleja — le sugirió a Warburg la idea complementaria de *Pathos-formel* — ‘fórmula de *pathos*’ —, mediante la cual los artistas habrían resuelto la expresividad de la ninfa fugitiva adoptando una representación uniforme en la que el movimiento y el gesto se repetían según un expediente intensificador. Para la tratadística del Quattrocento la intensificación del movimiento resultaba esencial. Y esta prioridad compositiva-expresiva de una morbidez polisensorial, que funciona a modo de *enargeia*, estaba recogida en el tratado *De Pictura* — datado hacia 1435 — de Leon Battista Alberti. En él se ofrecían pautas precisas sobre cómo provocar — *permovere* — el *pathos* referido en el espectador. De esta manera, el iconógrafo podía categorizar la unidad compositiva y, al mismo tiempo, descomponer las relaciones existentes entre el cuerpo desnudo de la figura con su recubrimiento, con los accesorios en movimiento — especialmente los velos y las telas delicadas: “Da questa parte percossi dal vento, sotto i panni in buona parte mostreranno il nudo, dall’altra parte i panni gettati dal vento dolce voleranno per l’aria”. La introducción de una memoria figurativa perteneciente a la clasicidad pagana, en casos como el de la sierva que porta una bandeja de frutas en el fresco de Ghirlandaio de Santa María Novella, en Florencia, nos deja a las puertas mismas del problema de la temporalización en la historia artística, o lo que es igual: la posibilidad de una indefinida certeza, uno de cuyos lados es resueltamente el anacronismo.

Si he abierto estas páginas con el expediente de una interpretación tan sugestiva como problemática, no se debe al puro capricho de una metaforización tangencial. En cierto modo, mi discurso transita también por los predios — en este caso literarios — de la transmisión de un ‘paradigma coreútico’ que atraviesa los siglos desde la clasicidad hasta el mismo XVII, y que en algunas de sus manifestaciones ha sido conectado ya al problema icónico de la ninfa perseguida — y fugitiva — bajo el signo densificado de una sensualidad en concomitancia o paralelaje con el *bewegtes Beiwerk* de Warburg. Corresponde, no obstante, el mérito de esta articulación a Béhar (2015), quien ha sabido sorprender cómo la figuración de la imagen femenina en Garcilaso o en Góngora responde al efecto de la esquiva beldad y despliega parejas sugerencias a las que Warburg se planteó en su momento respecto a Sandro Botticelli y la *imago nymphae*. En los versos o en los lienzos una misma acción multiplicada de la beldad esquiva — o fugitiva — concedería un alto valor simbólico al motivo del movimiento, centrando la huida misma de la ninfa como una cristalización emblemática y visualizadora que habría atravesado los siglos. Una fuga “eternizada”, pues representa el

resurgir poético de la Antigüedad en la plenitud del Siglo de Oro español<sup>3</sup> (Béhar, 2012 y 2015).

En la mayor parte de mi trayectoria el motivo de la ninfa fugitiva aparece enmarcado en la dinámica de una hibridación compleja, que conduce las distintas formas de esa huida-persecución; igualmente a una estática del encuentro en el ámbito amplio de lo que podría calificarse como literatura pastoril. Trazando una formularia heurística de la pastoral, Rousset<sup>4</sup> (1972: 62), también

<sup>3</sup> Véase una extensa versión del texto de Alberti y su relación con el doble efecto indicado en la esquiva beldad de la “fugitiva ninfa” en el trabajo de Ponce Cárdenas (2019c: 153-154). El mismo Béhar (2017: 592 y 619) ha trasladado sus análisis de implicaciones poéticas de la reescritura múltiple a la elección del nombre de Galatea, inteligible desde la complejidad de la poesía mítica teocritiana y virgiliana del periodo napolitano: “Por la multiplicidad de ecos que suscita en cuanto se pronuncia, la elección del nombre de Galatea [...] permite entrar en un complejo de consideraciones sobre el texto y sobre el contexto cortesano que implica [...]. La Galatea de Garcilaso es la que dejaría la huella más profunda en la memoria literaria de la lengua española y es más que probable que tanto Cervantes como Góngora la tuvieran presente a la hora de concebir sus obras homónimas”. Relaciónese el conjunto con el apartado “Galatea, icono del neoclasicismo renacentista” donde muestra cómo “el Renacimiento tendió [...] a ver en Galatea un ente ideal [...]. Galatea parece haberse convertido más que cualquier otra ninfa del *Cinquecento* en un icono, un referente inmediatamente reconocible en el imaginario y con valor estructurante para el campo intelectual que se reclama de él” (Béhar, 2017: 598-601).

<sup>4</sup> Si la tarea histórico-crítica es la de comprender los textos —pero hacerlo implica también actos de imaginación—, estos, como explicó Said, y yo he recordado, comportan en su textualidad misma “las circunstancias, los acontecimientos y las sensaciones que los hicieron posibles y los vuelven inteligibles, además de contextualizarse a sí mismos”, porque son mundanos, son hasta cierto punto acontecimientos, e incluso cuando parecen negarlo, “son parte del mundo social, de la vida humana y, por supuesto, de los momentos históricos en los que se sitúan y se interpretan”. En esta consideración de los textos como un campo dinámico cuyo sistema “parcialmente potencial y parcialmente real” apunta, a la vez, “hacia el autor, hacia el lector, hacia una situación histórica, hacia el pasado y el presente”, son también relevantes los momentos distintos de una crítica que concluye individualizando el contenido de verdad y novedad artísticas de las obras, desde los encuadramientos intencionales —la *intentio operis*— histórico-culturales. Véase, para estas citas, mi presentación (Lara Garrido, 2011). Para el efecto de “lectura cambiante” de este autor al que califica acertadamente de “sombra discreta e insolente a la vez, habitante de espacios no acotados entre los dominios del anonimato y los movedizos territorios del manuscrito”, véase la aportación de Molina Huete (2011). Me hago cargo también, en general, de los fundamentos epistemológicos de una lectura histórica, enunciados por Eagleton. En primer lugar, que “ningún inicio de una obra literaria llega a ser realmente absoluto. Toda lectura implica una ambientación considerable. Para que un texto resulte inteligible, muchas cosas tienen que estar en su sitio. Una de ellas son las obras literarias previas. Toda obra literaria se remite a otras obras” (Eagleton, 2016: 20). En segundo término, que “las palabras iniciales de las obras literarias no siempre son lo que parecen” (Eagleton, 2016: 44). En tercer lugar, que “incluso la obra literaria más innovadora está formada, entre otras cosas, por fragmentos y despojos de innumerables textos previos” (Eagleton, 2016: 199). Por último, y como correlato de lo antedicho, que “si la buena literatura siempre fuera innovadora, nos veríamos obligados a negar el valor de muchas obras literarias, desde las pastoriles antiguas hasta los sonetos y las baladas folklóricas” (Eagleton, 2016: 201). Un ejemplar estudio, en este sentido, que atiende a la vez a las motivaciones históricas del *De Poeta* de Minturno, desde su composición a su publicación en 1559 y a sus conexiones con las *Prose della volgar lingua* (1525) de Bembo, y a la huella de ambos en la lírica garcilasiana, ha sido realizado por Fosalba, “Ecos de la

desde el encuadre de su final, en paralelaje a la indagación icónica de Warburg, apuntaba cómo

las cadenas de enamorados que se persiguen en vano por las malezas y a los que un dios caprichoso asocia alternativamente y disocia después en parejas inestables, los corazones disfrazados bajo máscaras, los enamorados de doble corazón, los inconstantes para los que el amor no es más que el disimulo de un día y la trama que se urde sobre el agua, toda esta fluidez en los personajes y en las situaciones implica una psicología de la intermitencia y de la movilidad. El ser no es captado más que en el reflejo fugitivo de sus apariencias, y solo se muestra disimulándose<sup>5</sup>. (Rousset, 1972: 64, 65 y 72)

Explicando un género multihistórico, encuentra como raíz de su poética la inconstancia y el movimiento —que es, a la vez, físico y pasional—:

Más que la contrapartida de la constancia se trata del placer de esparcirse a todos los vientos, de multiplicarse en una sucesión impaciente de identidades de recambio cuya sucesión ininterrumpida los aturde [...]. Esta predilección por todos los símbolos de la movilidad está fundamentada profundamente. En los poetas se traza un sistema homogéneo que relaciona la inconstancia amorosa, simultáneamente, con una visión impermanente del mundo y con una psicología de la inestabilidad, del transcurso de la vida interior [...]. Funámbulos multiformes y cambiantes magos de sí mismos, pasando de metamorfosis en metamorfosis, debido a que nunca son ellos mismos, pero totalmente ocupados por aparentar ser distintos de lo que son. (Rousset, 1972: 62)

La extensa cita de esta síntesis ensayística acerca de la fenomenología de la pastoral, extraída por Rousset de la lectura de más de un centenar de obras, podría ser el referente conformador de una pluralidad de géneros que se abren en la literatura clásica para concluir su vida exitosa hasta los momentos finales del siglo XVIII. En tan amplio espectro temporal se multiplican las formas y los géneros, los enlaces mediante convergencias y las disociaciones en un haz amplísimo, donde los problemas de origen y difusión, de recurrencias y variables, de

---

perspectiva minturniana en la concepción de las églogas de Garcilaso” (2017: 555-572). Especialmente interesantes son los preceptos minturnianos que habían resucitado “el resto de géneros poéticos neoclásicos que aún no habían experimentado la vulgarización. De entre ellos, el género bucólico recibe por primera vez en la historia de la preceptiva una atención tan dilatada y compleja que no tiene nada que envidiar a la épica. Así no extraña que Garcilaso pusiera lo mejor de sí mismo en sus tres églogas” (Fosalba, 2017: 570).

<sup>5</sup> Además, cuando se atraviesa un arco cronológico como el que Rousset contrapuntea, no habría que olvidar la cautelosa prevención de Fernández Montesinos: “La poesía bucólica aparece reiteradamente en la historia literaria con los caracteres diferentes que le prestan las diversas épocas en que florece y los otros géneros literarios que la contaminan” (1979: 79).

retroversiones y avances renovadores, de innovaciones y repeticiones, multiplican el ajedrezado problemático de cualquier encuadre que se proponga ser medianamente aceptable para un consenso histórico-crítico<sup>6</sup> (Toscano, 2006). En el caso de la ninfa huidora y su marco de encuadre pastoral cualquier posicionamiento ha de contar con la recomendación ejemplar de Asensio (1970: 16-17) cuando propone, por conducir a la parálisis explicativa y a la misma secuenciación histórica, no poner

tanto énfasis en el problema de las fuentes o en la procedencia de ciertos motivos o asuntos comunes a la poesía romance. Dentro de una comunidad tan ligada como la sociedad latina, cristiana feudal, los temas van y vienen a merced del viento; su aparición escrita, temprana aquí, tardía allí, no afianza la primogenitura. Sin contar con esta compenetración histórica, el estudio de los arquetipos sugiere que idénticas asociaciones y racimos de imágenes brotan sin visible conexión genealógica en el dominio del arte, o por nacimiento espontáneo o por oscura reminiscencia<sup>7</sup>.

Antes de la “revolución copernicana” del *Cancionero* de Petrarca, que “no busca el diálogo con los lectores, rehúsa la crónica, los acontecimientos externos. Se cierra a la relación entre el yo y el objeto del deseo” (Santagata, 2005: 18). Pero esta novedad viene precedida de la que en conjunto puede denominarse tradición cortés, “aquella tradición que desde la Provenza del siglo XII ha impregnado casi todo el lirismo europeo, y no solo el de las lenguas románicas” (Santagata,

---

<sup>6</sup> Véase, para el amplio espectro de la variabilidad entre la “rozza sampogna” y la “stridola canna”, Garavelli (1995), Brancato (2017), D’Agostino (2017) y Muñiz (2017), que concluye su recorrido precisamente con el soneto de Figueroa “Paso en fiero dolor llorando el día [...]”, que, a su juicio, “viene a confirmar la paradoja advertida en Cervantes y Lope, el llanto eterno había terminado por prescindir del motivo que le había dado origen: el contraste entre el sueño y el tormento del *exclusus amator*. Por esa misma razón el dolor había absorbido el espacio después de enlutar el *locus amoenus* con las quejas de aves y pastores. De ahí que, en el último terceto, Figueroa hiciese del llanto lluvia, es decir un sustituto del paisaje natural” (Muñiz, 2017: 690).

<sup>7</sup> Es lo que finalmente ocurre con la todavía irresuelta cuestión de la *pastorela*, con la que Prieto abrió su esencial volumen *La poesía española del siglo XVI* (1984), recordando que tuvo “su común raíz en la lírica cultivada por los trovadores. De Provenza una poesía se extiende, con sus intermediarios, en la península española y a Italia, y en estas tierras sufre un largo proceso de nacionalización que implica un distanciamiento [...]. Apuntó así a una convivencia, armonía renacentista, que cargará de un nuevo sentido la poesía española”. Se fija en la intervención intelectual de Guido Cavalcanti en dirección a Francisco Figueroa, o a la de Francisco de Aldana en su recordación del *Divinis nominibus*, “tenido por San Dionisio Areopagita”. Ambos casos indicarían en el petrarquismo hispánico, respecto a Boscán y a Garcilaso, “una cierta inversión cronológica [...] ya que Cavalcanti y el *corpus dionisiacum* que los estimula son anteriores a Petrarca”. “Enuncio de este modo —concluye— apartándome de una presunta uniformidad petrarquista, la diversidad poética” (Prieto, 1984: 11-18). Para cualquier aproximación “a la poesía española del Siglo de Oro desde el ángulo de la tradición, para advertir la presencia de modelos genéricos” (Pérez-Abadín Barro, 2014: 13), es esencial al volumen de Pérez-Abadín Barro (2014).

2005: 18), la cual tenía una concepción y una práctica de la poesía como fenómeno eminentemente social.

La lírica amorosa no era solo un producto para consumir en público, por medio de las *performances* y recitales, estaba esencialmente estructurada en función del público: suponía y exigía un ‘tú’ o un ‘vosotros’ a los que dirigir el discurso: era dialógica por naturaleza. Dialógico significa también abierto hacia el exterior: a la crónica, a lo cotidiano, al teatro de la vida común y a los niveles de clase; significa, sobre todo, que el mismo público al que la poesía se dirige como destinatario empírico es, en gran medida, el verdadero sujeto del discurso<sup>8</sup>. (Santagata, 2005: 18-19)

Pero fuera de aserciones generalizadoras de tan amplio espectro se hace realmente de difícil deslinde las vías, el proceso de eclosión y la vigencia y la determinación, en suma, de las isoglosas de variable entidad y discutido calibre con que podemos enmarcar en siluetas de alta probabilidad la lírica que se inicia con la *pastorela*. ¿Cómo situar y valorar, por ejemplo, dentro del nudo gordiano que es en sí misma la poesía siciliana un poema amoroso pastoril de la entidad y el significado del *Contrasto* de Ciclo d’Alcamo? Puede afirmarse de manera definitiva y consensuada muy poco respecto a este diálogo lírico arcaizante<sup>9</sup> (Dronke, 1995: 195-197). Intervienen una voz masculina y otra femenina, en un contraste alternativo – pero ¿es enunciado o cantado? Por otra parte, presenta afinidades menores con algunas canciones de baile y con las *pastorelas*; sin embargo, de estas lo distancia su extensión – treinta y dos estrofas – y de aquellas la ausencia de cualquier alusión al acto de bailar. Para hacer más difícil el encuadre, carece de concreciones al escenario narrativo y no alude nunca a diferencias sociales entre el enamorado y la amada. Y remata la indefinición radical – o el entrelazamiento en varias encrucijadas cuya pista hemos perdido – cuando el poeta

ingenioso, brillante y lleno de artificio, les hace hablar un lenguaje en el que las frases elevadas y refinadas se codean con vivos coloquialismos, la ironía fina con la invectiva feroz, el humor casero y

---

<sup>8</sup> Aunque marginal a mi propósito, no quiero dejar de mostrar el fenómeno de la variabilidad petrarquista, con su versatilidad estructural, que evidencia la simple lectura de Albonico (2005).

<sup>9</sup> Escrito probablemente en Sicilia en la primera mitad del siglo XIII, el poema resulta de una extraña singularidad en la lírica del momento. Acoge el establecimiento de un amplio debate con una mezcla intencional y calculada de popularismo y rusticidad con registros como la galantería cortesana y su refinada delicadeza, que solo pudo dominar un autor culto. Dante, sin embargo, lo citaría como ejemplo de plebeyez lingüística. Claro es que, para Dante, Cavalcanti y, en parte, Cino da Pistoia, “la poesía debía dirigirse solo a un público restringido y selecto, los gentiles y entendidos. Aquel pequeño grupo hegemónico por el magnate Cavalcanti pretendía proponerse como élite intelectual, como una nueva aristocracia basada en el mérito cultural y en los comportamientos que de ella se derivan” (Santagata, 2018: 117). La exposición más documentada y precisa se debe a Fenzi (2015: 9-70).



gnómico con *doubles entendres* elaboradísimos. Es una creación eclesiástica que recurre tanto a las tradiciones vivas populares y de la canción amorosa cortés como a la tradición de lo burlesco, mezclándolas de una manera nueva y aguda. (Dronke, 1995: 198)

El poema, para cuya caracterización sigo el clásico panorama de Dronke, no es más que una muestra escogida aleatoriamente — podría haber elegido otras, como “los emotivos y exquisitamente estilizados lamentos femeninos de Rinaldo de Aquino, o las despedidas de los enamorados, cálidos y llenos de tierna sensualidad, descritas por Giacomino Pugliese” (Dronke, 1995: 199)—, pero este es perfectamente indicativo de las transformaciones y de la polivalencia caleidoscópica a que puede llegar cualquier espécimen temporal y genéricamente indefinido en las variables isoglosas de la lírica medieval.

Establecer un cuadro sinóptico suficientemente clarificador es tan difícil porque se trataría de disponer tradiciones gemeladas en una abierta y multiplicada secuencia de especímenes y variaciones, sin una red de constataciones cronológicas y genológicas mínimamente fiables<sup>10</sup> (Franchi, 2006: 261-268). O tan ambiguas y delicuescentes como las acepciones del término *stile* en la sextina, que por una parte apuntan a una forma de vida, una condición sentimental, y por otra a la adopción, según marcadas pautas formales, de un género literario modular<sup>11</sup>. Aunque en realidad el exacto *pendant* de este macrogénero vendría marcado en conexión refleja —y con variadas intermitencias al proceso mismo de cualificación, reactualización y proyecciones— en lo que es la abierta y plural ‘lectura’ del *Canzoniere* de Petrarca. Prieto, en su amplia “Introducción” a la edición facsimilar de la traducción renacentista de Enrique Garcés<sup>12</sup>, comienza evocando

<sup>10</sup> Véase la tabla analítica del género —o macrogénero— con los datos relativos a los diferentes textos manuscritos que trae Franchi (2006: 261-268). En general, la *pastorela* es una forma poética alternativa a la poesía trovadoresca sin su concepto de *fin amor*. En este sentido, y siguiendo la síntesis de Spetia (2010), puede asegurarse la variabilidad del esquema de encuentro del caballero con la pastora, así como el variable juego de finales con o sin entrega gozosa. El papel de precursor a que reducían las explicaciones de Biella, Spitzer o Spanke el poema de Marcabruno “L’autrier jost’una sebissa [...]” está en proceso de revisión. Véase, entre otros, Panuzio (1993) y Ricketts (2011-2012). En cualquier caso, el género evoluciona hacia un modelo dramático y, finalmente, hacia una forma de construcción dominada por la música. Véase, por último, Huot (2000).

<sup>11</sup> Véase, sin más, la magistral exposición diferenciadora de la semántica y la sintaxis de las sextinas de Dante o Petrarca, siguiendo el discurrir de las palabras-rima, y cómo surgen mutaciones esenciales “basadas en el mecanismo compositivo propio que maneja Herrera”, en el ensayo de Hernández Esteban “Procedimientos compositivos de la sextina. De Arnaut Daniel a Fernando de Herrera” (2001: 125-201). Se trata de un trazado de orden metodológico para “llegar a individualizar los mecanismos compositivos propios del género, y en especial aquellos de orden interno que no suelen figurar en los manuales de métrica, de retórica, de poética o de historia literaria” (Hernández Esteban, 2001: 125).

<sup>12</sup> Hay explicitadas o apuntadas en este volumen toda una serie de secuencias hermenéuticas de particular relevancia. Véanse los capítulos consagrados a Boscán y Garcilaso (Prieto, 1984: 59-92)

cómo Boscán, que tanto traduce a Petrarca para aprehender el endecasílabo, también es petrarquista en su *Leandro y Hero*, aunque el poema de Museo no esté en Petrarca ni este supiera griego para ello. El texto griego de Museo vive en un comienzo renacentista y en ese comienzo también Boscán se guía por la inquietud de Petrarca y por la inquietud renacentista que advierte en él, buscando la novedad por la imitación clásica y la fusión de géneros. [Es la] autoridad aristocrática de Petrarca con la ayuda de Bembo que recibirán Boscán y los inicios del petrarquismo [...]. Entre las doctrinas de nuestros poetas petrarquistas, que son muy varias, una diferencia que perciben entre los sicilianos y los *stilnovistas* es que estos constituyen un grupo poético (como lo será el sevillano de Herrera) mientras que en aquellos, con sus notables invenciones entre las que cuenta el soneto, constituyen un grupo cortesano en torno a Federico II de Sicilia, como la poesía cancioneril española anduvo en torno a las cortes españolas, para cuyos monarcas o magnates se formaron cancioneros. (Petrarca, 2018: 9-23)

Resulta esencial su enunciación del regreso para buscar “nuevos caminos petrarquistas”, de un Figueroa hacia el *stilnovismo* y su encuadre y definición de este movimiento y de las *Prose* de Bembo en cuyas páginas se discurre sobre las composiciones de Dante (“gravi, senza piacevolezza”) y las de Cino (“piacevole senza gravità”), para sentar que ambas cualidades se dan en Petrarca: “L’una e l’altra di queste parti empie meravigliosamente, in maniera che scegliere non si può, in quale delle due egli fosse maggior maestro” (Hernández Esteban, 2001: 125-126).

Quiero conducir un principio heurístico de similar tonicidad estableciendo, para la variación histórica de la ninfa fugitiva, principios flexibles que la determinan en entramados que desatienden la exacta ubicación en el género —y contragénero— bucolista. Dada la multiplicada hibridación y las variadas formas que adquiere la pastoral —en una diacronía de difícilísimo y controvertido debate sobre prelación y derivaciones—, creo más útil y de mayor rendimiento el proceder que atiende —como en Petrarca— a la variabilidad exponencial de una poética. O lo que es igual: entrelazar la lectura de los textos a manera de *documenta* y ver hasta qué punto se eslabonan en una cadena de significado y representación —tematológica y simbólica— coherentes. En cierto sentido, me acojo a la propuesta relativamente paradójica, pero siempre calculada y nunca

---

o el epígrafe “La teoría de Herrera: idea de un cancionero petrarquista” (Prieto, 1987: 549-627). En conjunto me permito remitir a mi estudio “Uno y todos los mapas: la poesía del siglo XVI en su cartografiado” (Lara Garrido, 2005). Son de especial relevancia los volúmenes del mejor estudioso de Petrarca, Santagata, desde su contribución *Dal sonetto al “Canzoniere”: ricerche sulla preistoria e sulla costruzione di un genere* (1979a) al magistral *I frammenti dell’anima. Storia e racconto del “Canzoniere” de Petrarca* (2002).



aleatoriamente arbitraria, con que Zumthor (1972) distinguió como exclusivamente relevante en el cauce de la *pastorela* dos formas de discurso poético: el canto-relato, de marcada dominancia narrativa, y la canción musicada y cantada. En el canto narrativo, el enunciado lírico emplea como recurso elementos breves y no articulados en un tipo cuadro de relato. En la narración cantada, la función dominante en el poema, marcada por índices semántico-sintácticos indubitables, es la de un tipo cuadro de relato que integra el yo poético como un personaje que actúa y se implica en el mismo, otorgando a dicho relato una aparente homogeneidad como discurso personal. Este concepto mismo de tipo-cuadro, desatendiendo el si fue o no efectivo el canto de la narración, es el que va a servirme, como estructura de encuadre en la cadena temática y significacional de lo que denominaré el encuentro de los amantes, para una alternante realización modal de correspondencia o de ruptura, de armonía o de huida, de acercamiento estrecho o de persecución inútil. Había en todos estos textos poéticos — que llevan desde Cavalcanti a Juan de Jáuregui, pasando por Parabosco, Figueroa, Barahona de Soto o Góngora — una fórmula de tipo-cuadro, cuyos términos nucleares vendrían a ser los siguientes:

1. La designación o descripción de un tiempo nuevo — primaveral —, reemplazada o especificada por la ubicación de un amanecer más o menos mitologizado.
2. Sujeto narrativo y yo lírico de una figura masculina — aunque no falte la inversión y pueda ser femenina.
3. Objeto de descripción y representación de la figura femenina — excepcionalmente masculina — que es entrevista por verbos de percepción visual, e introduciendo en el relato el intercambio dialogal y el cortejo.
4. El espacio y la forma del encuentro amoroso, cuya designación simbólica se proyecta como fórmula de objetivación erótica:

Tout se passe comme si un énoncé lyrique était enté sur une forme narrative, facultative et mobile, de sorte qu'il suffit de l'introduire ou de la retrancher pour transférer le chant d'un plan de discours dans un autre. L'existence de tels cadres narratifs servant à présenter des discours personnels est un phénomène général dans cette variété de poésie [...], quoique le fonctionnement du système ne soit pas de toujours identique. (Zumthor, 1972: 287-289)

En el inventario de “Types-cadres du chant narratif” resulta, siguiendo el análisis de Zumthor (1972: 289), que, de las 257 piezas del corpus de Bartsch, 188 “de toutes longueurs et classables en divers sous-groupes, sont introduites par ce que j'appellerai le type de la Rencontre”. De este tipo cabría considerar varias subespecies de la que correspondería un índice de dominancia a la *pastorela* — con 139 piezas. Especifica sobre el modelo común una fórmula inicial, que incorpora a la designación temporal y/o locativa la identidad del sujeto — una pastora joven y hermosa: *pastourelle* — y una rigurosa selección y encadenamiento

de los motivos como relato de amor, en el que se produce una solicitud y una respuesta o una reacción que bifurca en direcciones opuestas dicho relato: aceptación o rechazo en el arco variable de situaciones, desde la entrega amorosa inmediata a la huida y el abandono del lugar por la *pastorcilla*<sup>13</sup>. Siempre, sea cual sea el discurrir del relato, se da ocasión a un “*jeu d’amour*” discursivo que ubica y califica la calidad del yo relator. Como puede notarse, esta definición es más amplia y comprensiva de las distintas variedades de *pastorela* que la clásica propuesta por Jeanroy:

Un caballero, que no es otro que el poeta, yerra por el campo al alba, dominado por cuitas amorosas [...]. En un prado o al borde de un sendero, encuentran a una joven pastora, ocupada de ordinario en trenzar una guirnalda de flores o en cantar alguna canción, y cuya belleza lo cautiva. Le ofrece su amor de una manera más o menos discreta, pero la aventura puede tomar giros diversos. (Asensio, 1970: 248-249)

Justo una función adjetiva de su explicación, la de la actividad floral o cantora de la *pastourelle*, conviene ser remarcada como elemento definidor en una parte de la tradición del género adaptado a la canción de amor *stilnovista* o renacentista<sup>14</sup>. Para Dronke hay una relación entre la Arcadia y “el bosque encantado”, cuya única ley reside en el amor:

Allí el enamorado halla a la muchacha que ha visto por casualidad, perfectamente adorable o deseable, y la muchacha, corresponda o no a su amor, sigue en última instancia la voluntad de su corazón. Este mundo de ensueños, de sentimientos espontáneos y de placeres físicos fue una poderosa imagen a través de toda la Edad Media: para

---

<sup>13</sup> Querría recoger literalmente los términos de Zumthor (1972: 302-303): “Un chant narratif de Rencontre, caractérisée par la dénomination de l’objet, pastoure [...] L’identité de la *pastourelle* est plus forte, sa cohérence plus directement perceptible que celle des *non-pastourelle*. La *pastourelle*, en effet, semble caractérisée, au-de-là de sa formule initiale, par plus de rigueur dans le choix et l’enchaînement des motifs [...]. La Rencontre introduit une demande d’amour; celle-ci une réponse ou un élément nouveau qui fait bifurquer l’action: parfois les deux se cumulent. Il arrive qu’entre la formule initiale et la demande soit inséré un éloge de la pastoure [...], la réponse est une acceptation ou, plus généralement, un refus, lequel n’exclut point un jeu d’amour final, assez fréquent”.

<sup>14</sup> La definición clásica de Jeanroy es recogida y comentada, entre otros, por Asensio (1970: 248-249) o Riquer, quien la glosa tras desestimar en parte la tesis de Faral (1925: 264-259), que veía en el género una adaptación de las bucólicas, especialmente de las de Virgilio, apostillando que “hay que conceder que tal vez, desde la cultura latina de los trovadores y la gran difusión manuscrita de las *Bucólicas* algo pudieron encontrar aprovechable en las clásicas piezas latinas”. Riquer ofrece una selecta bibliografía sobre la *pastorela* en “Introducción a la lectura de los trovadores”, que abre su monumental *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Descartado el origen popular de la *pastorela*, diversas interrogaciones “coinciden en señalar los orígenes [de esta] en diálogos amorosos en textos de literatura latina medieval, como *Invitatio amice* (siglo X), el *Clericus et Nonna*, el *Versus Eporedienses* (c. 1075-1080), el *De somnio* del anónimo enamorado de Ripoll” (Riquer, 1975: 65). Véase, además de cuanto se ha indicado en este estudio, el asedio de D’Heure (1981).

los autores cultos se convirtió en el jardín de Natura<sup>15</sup>. (Dronke, 1995: 257)

Habría que precisar otras tres especificaciones en relación con la citada poética:

1. Ese “preámbulo paisajista”, la parte aparentemente “más retórica y convencional” (Asensio, 1970), es un espacio pastoral mágico propicio al enmarcamiento del relato, y como *locus paradisiacus* se puede abrir a especificaciones imaginísticas de variada índole, como la selva o el monte de Diana.

2. Unido a ello, este mundo casi onírico, movido por gestualidades y signos de aparente espontaneidad, persigue esencialmente los placeres físicos: es el universo de Eros. Unos placeres obtenidos o no pero que se objetivan discursivamente, como indica Zink, en la oposición caballero/villano, implicando un distanciamiento casi impermeable entre ambas formas de identidad social. A través de esa oposición, que sirve al caballero para desplazar sus impulsos hacia un mundo casi objetual, los placeres obtenidos se redimensionan discursivamente, como indica nuevamente Zink, al “exprimer le desir charnel à l’état pur, d’autant plus libre de toute codification, de toute idéologie, de toute spiritualisation qu’il s’adresse à une creature sans âme, ou considérée comme telle, qui ne peut donc être qu’un pur objet erotique”<sup>16</sup> (Zink, 1972: 97-99).

<sup>15</sup> “Ciertamente —apunta luego— la Arcadia de la imaginación medieval tiene parcialmente un trasfondo clásico, ciertamente los gustos aristocráticos contribuyeron a dar a algunas pastorelas su peculiar forma artística [...]. Pero lo esencial, el diálogo de declaración amorosa a una pastora en ese bosque encantado no se reduce ni a una ni a otra cosa [la aceptación del cortejo y el paso al jardín de Venus]” (Dronke, 1995: 258).

<sup>16</sup> Contrariamente a la opinión más admitida —la subordinación del texto lírico a la melodía—, este estudioso y antropólogo cultural muestra cómo el ritmo musical estaba subordinado al prosódico. Por otra parte, se centra en el papel desatendido que la *pastourelle* ha jugado en el imaginario medieval, especialmente en los capítulos rotulados “Le je poétique”, “Serrana et femme sauvage” y “Femme sauvage et dama courtoise” (Zink, 1972: 76-103). Especial novedad e interés tiene la relación profunda entre la “femme sauvage” y la *pastourelle*, que conforma el triunfo del puro “desir charnel” y con él el desencadenamiento —recuérdese al analizar, por ejemplo, el poema de Parabosco— de una verdadera “folie erotique”. Para lo que ello supone de encuadre invertido de la pastoral, véase Castro Ling (1998); también García (2005). Prieto (1984: 259-260), analizando la canción de Figueroa “Sale la Aurora de su fértil manto [...]”, recuerda las serranillas de Santillana y Carvajal como “la plena fusión de la serranilla indígena con la aristocrática pastorela”, un proceso de contaminación que en Figueroa “podría interpretarse con voluntad innovadora”. Sin olvidar la *piacevolezza* petrarquista de composiciones como “La pastorella mia che m’innamora [...]”, de Girolamo Fracastoro, “respecto al canon de la serranilla, en la canción de Figueroa no existe sorpresa de encuentro, sino que a este antecede un conocimiento mutuo de pastora y caballero y, en el texto, un tiempo perfectamente expreso en el que acaece la contemplación de la amada por el poeta”. En la última estancia, dejando claro su final, concluye la acción narrativa, el encuentro de los enamorados, con sus tres finales posibles (logro, desdén o acierto) en cuyo curso, unido a la *pastorela* francesa y provenzal, el marqués de Santillana había elevado el carácter poético de sus serranas”. De esta forma, la citada canción “apunta a una

3. Esta fisicidad del discurso permite el recurso figurativo de la mediación, de la probabilidad de trasladar, encubriendo y celebrando, la pasión ajena a la misma displicente distancia o cercanía de la aventura del caballero con la pastora. La aristocratización inicial de la *pastourelle* servirá eficazmente a los designios celebrativos y argumentales más varios – desde el aristocrático Cavalcanti a las variantes diversas ensayadas por Góngora –, pero también puede provocar una cercanía tan sobrecargadamente erótica que, como ocurre en Parabosco o en Barahona de Soto, permita liberar el poema del posible automatismo acumulado en el género. Sin que falte la posibilidad, que ahora no será por mí contemplada, de una ironía capaz de difundirse en series poemáticas, como ese “pequeño drama en seis actos que son las seis *pastorelas* de Guiraut Riquier” (Faral, 1925).

---

contaminación de la *pastorela* que viene a fundir admirablemente trayectorias distintas”. Creo, por consiguiente, cómo es el desconocimiento de las relaciones intergenéricas y contrastantes entre las serranillas y la *pastorela* lo que ha conducido a los deslices interpretativos que Micó desvela a propósito del soneto gongorino de 1594: “Descaminado, enfermo, peregrino...”, entre los que han acercado “la presencia vaporosa de la bella gongorina” (Micó, 2015: 138-40) a la serrana salteadora, además de esos otros elementos cuya ausencia en el poema anota con precisión (Micó, 2015: 133-149).

**2. EN LA SENDA DE DANTE.  
EL REFINAMIENTO *STILNOVISTA* DE LA *PASTORELA* DE  
CAVALCANTI**





## 2. En la senda de Dante. El refinamiento *stilnovista* de la *pastorela* de Cavalcanti

“La expresión más alta del ideal arcádico en la lírica medieval, culminando al final en una celebración casi mística de alegría terrenal”, y “en la que el poeta se mueve reverentemente, como un sonámbulo, dentro de un paisaje de amor franco y dichoso”, es, a juicio multiplicadas veces corroborado por otros estudiosos de Dante o de Guido Cavalcanti, la *pastorela* de este que comienza “In un boschetto trova’ pastorella [...]”<sup>17</sup> (Dronke, 1995: 259-260). Más allá de otras obras maestras invocadas junto a esta como las cumbres del género –como “L’autrier just’una sebissa [...]” de Marcabrú o “Sola regente lora” de Galterio de Chatillon–, la *pastorela* de Cavalcanti tiene una referencialidad excepcional por la amistad que unió al poeta con el autor de la *Divina comedia*<sup>18</sup> (Borsa, 2017). Cavalcanti fue el primero de los amigos de Dante:

Culto y refinado, pero también heredero de una de las fortunas más conspicuas de la ciudad (los Cavalcanti eran una de las casas que por abolengo y posesiones y riquezas destacaban en Florencia), magnate políticamente influyente, hijo de uno de los principales jefes del

---

<sup>17</sup> No estoy plenamente de acuerdo con el juicio acerca de la correspondencia exacta de este poema con la *ballata*, pese a que “los versos iniciales constituyen un estribillo que vuelve a introducirse al final de cada estrofa con una vuelta” (Dronke, 1995: 259). Menos exacta me parece la presunción de que “aunque algunas de las *ballate* de Guido son más literarias que bailables, esta pudo muy bien haber sido compuesta para ser bailada” (Dronke, 1995: 260). Como concluye su análisis Hernández Esteban (2001: 91), “Cavalcanti ha respetado con gran precisión los componentes básicos del género, destacando los más atractivos y sugerentes, descartando variantes o excesos, matizando situaciones para esencializar su tratamiento. Su acudir al tema de la *pastorela*, a la tradición de los trovadores a quienes había que superar, significaba adoptar un motivo bastante ajeno o al menos marginal a la poética *stilnovista*”. Sigo el texto de Cavalcanti (1986), con alguna leve corrección de *Rime* (Cavalcanti, 2016). En el campo de la crítica me han sido de esencial utilidad Tanturli (1993) y Malato (1997), además de todas las sugerencias, tan precisas como renovadoras, de Santagata. Véase la delineación heurística, desde Dante al hermetismo moderno –aunque centrada en los inmediatos comentarios–, de Fenzi (1999), de la que tiene especial interés el comentario de Dino del Garbo (1999: 86-174).

<sup>18</sup> Borsa hace una comparación entre Dante y Cavalcanti, pero, respecto a este y a “In un boschetto trova’ pastorela”, señala cómo se aleja del carácter aristocrático del *fin amour* y de la sustentación filosófica *stilnovista*. Constituye, a su parecer, junto a “In penser d’amor”, los ejemplos más próximos a la *pastorela* provenzal de la lírica antigua italiana. No obstante, no cabe olvidar del todo las conexiones de los dos poemas de Cavalcanti y, por tanto, su indirecto contacto con esa fascinante aventura de amor, política y proyecto intelectual mantenidos con Dante y que ha sido pormenorizada por Santagata (2018: 81-84, 99-100, 115-117, 120-122, 209-210 y 406-407). Santagata marca las diferencias de planteamiento entre Guido y Iacopo da Pistoia, siguiendo a Gentili (2005: 187-190); también, en general, remite a Giunta (1998) y a De Robertis (2001). Véase otro enfoque en el trabajo de Ceprage (2004), donde aborda como tema central la intersección de la *pastorela* provenzal con la forma de la balada, a propósito del poema cavalcantiano.

partido güelfo. En el plano social los separaba un abismo. (Santagata, 2018: 81-84)

Tras el primer encuentro poético en 1283 – Cavalcanti respondió a un soneto que Dante había hecho circular: “A ciascun’ alma presa e gentil core [...]” – y hasta que se produce su ruptura, ambos participaron activamente de la idea de restringir el cultivo de la poesía a un público selecto, una verdadera *élite* intelectual, que a través de la práctica de un *trobar clus* comportaría “una nueva aristocracia basada en el crédito cultural y en los comportamientos que de ello se derivan” (Santagata, 2018: 115-117). A Cavalcanti le sigue la fama de ateo y epicúreo, ocupado en indagar “si se podía demostrar que Dios no existía” (Santagata, 2018: 120-122), y más aún la del lógico y filósofo sustentador en la fama de su canción doctrinal “Donna me prega, perch’eo voglio dire”, aunque su presencia en la *Commedia* no pueda ser más elusiva ni discreta. Los averroístas negaban la inmortalidad del alma individual, y en *Purgatorio* (XXV, 64-65), precisamente al recordar cómo Estacio confuta la doctrina de Averroes según la cual fue separada “del alma el posible intelecto” (Fenzi, 2015), aparece la cláusula de la canción de Cavalcanti “Donna me prega”.

En anuencia con todo lo anterior, no resulta exagerado calificar a la *pastorella* de Cavalcanti como una de las más excelsas, si no la primera de las composiciones que configuran el corpus *stilnovista*, tanto por el equilibrio marcado en el delineamiento de la acción como por la quintaesenciada selección de elementos configurantes. Todo en ella, desde la construcción narrativa al refinamiento de los conceptos y las descripciones, desde la sutileza del marco naturalista a la esbozada certidumbre de una fuerza sutilísima que armoniza hermosura y naturaleza, y otorga al diálogo un acorde de correspondencias especulares, resulta como recién creado. Los términos de una selección léxica extrema conforman las redes semánticas de una especie de circularidad comunicativa, donde apenas si resultan llamativas tanto la diseminación calculada de los provenzalismos – *augel*, *drudo*, *dolzore* (Hernández Esteban, 2001: 89-90) – como la reiteración en variaciones donde el diminutivo afianza la fuerza reconcentrada de un lenguaje selecto y sorprendente – *boschetto*, respecto a la recurrencia de *bosco*, *dolzemente* y *dolce*, *augel* y *augelli*. Cavalcanti ha reafirmado la fuerza del inicio para la localización del encuentro con un encomio astral de poderosa –y a la vez simple– sobredeterminación:

In un boschetto trova’ pasturella  
più che la stella-bella al mi parere.

La adivinación pretergenérica del encuentro enraíza en una naturaleza acicalada y diminuta, con una economía de medios expresivos como la que conducirá al final presentativo – “er’adornata di tutto piacere” – mediante el retrato que evita el deslumbramiento panlumínico. La hermosura de la *pastorcilla* –y nótese la también economía singularizadora respecto al ámbito de las *silvae* o de las



*boscarecce*— se reduce a los elementos de un canon mínimo: tres términos del rostro —“Cavelli avea biondetti e ricciutelli, / e gli occhi pien d’amor, cera rosata” —, que se conjugan con la erogenia del pie desnudo bañado por el rocío del amanecer —“[di]scalza, di rugiada era bagnata”. Esta condensada pero suficiente *effictio* se complementa con dos elementos de encuadre presentativo: la *pastorcilla* denota su alegría cantando —y la materia de su canto implica la predisposición al encuentro feliz: “cantava come fosse ‘namorata” —, y significa su diferenciación social de una aristocrática ninfa-pastora con el sello de su oficio rústico —“con sua verghetta pasturav’agnelli”.

En solo ocho versos de inicio, Cavalcanti prepara, con una presentación difícilmente superable, el momento del encuentro por el que comprendemos que el amor de la *pastorcilla* pertenece al ámbito de la ausencia, y que esto sirve de acicate a la solicitud alusiva y calculada del deslumbrado y enamorado cortejante:

D’amor la saluta’ imantenente  
e domandai s’avesse compagnia  
ed ella mi rispose dolzemente  
che sola sola per lo bosco gia.

La estilización del encuentro acaba por cerrar su primer círculo de constataciones idílicas, tanto en el acorde sensual de la ausencia — la soledad femenina — como en la necesidad de un amor efectivo para la completez del universo de exigencias dictadas por la naturaleza a la pastora<sup>19</sup>. Se produce a continuación un sutilísimo armónico entre el deseo simbólicamente signado por la pastora y el inicio coral de su manifestación, subrayando de nuevo el remarcamiento contrapuntístico que facilita el avance narrativo. Un equilibrio de términos signa el principio interiorizado — la necesidad simbolizada de la pastora — y el principio del acorde universal — símbolo del dominio de Eros — mediante un inédito y sorprendente *duetto* del canto de los pájaros:

e disse: Sacci, quando l’augel pia  
allor disia -l me’ cor drudo avere  
po’ che mi disse di sua condizione  
e per lo bosco augelli audio cantare.

Cavalcanti ha estilizado hasta tal punto los términos del encuentro que precisa rebajar el refinamiento de acordes, haciendo que el enamorado soliloquie sobre la perfecta ocasión que le brinda la exaltación primaveral.

fra me stesso diss’i: “Or è stagione  
di questa pasturella gio’ pigliare”.

<sup>19</sup>Véase, al respecto, el trabajo de Penzenstadler (1981), quien traza una síntesis de los antecedentes del encuentro acordado en sus diversos niveles.

Con la complicidad que entiende que le suministra el esplendor de la estación, el galante enamorado se atreve a solicitar el inicio de una correspondencia corporal configurada por el beso y el subsiguiente *amplexus*:

Merzé le chiesi sol di basciare  
ed abbracciar, - se le fosse'n volere.

A partir de este momento, la iniciativa femenina como respuesta con signos verbales completa el curso de los acontecimientos en una concentrada sinfonía paradisíaca que significa la aceptación:

Per man mi prese d'amorosa voglia  
e disse che donato m'avea'l core,

para, a continuación, con un entramado de correspondencias —el rocío de los pies bañados de la pastorcilla, el adorno de su atuendo y el canto ecoico de las aves—, intensificar con los mínimos términos la suprema experiencia:

Menòmmi sott'una freschetta foglia  
là dove'i vidi fior d'ogni colore.

El cambio de sentidos —con el recuerdo de la guirnalda floral— inicia la condición paradisíaca y divinal, culminando el poema con una celebración intensa de lo que podría pasar por ser una experiencia casi mística de la *joi* erótica:

e tanto vi sentio gioia e dolzore  
che'l die d'amore mi pareva vedere.

El argumento reconcentrado, sin remilgos ni cortapisas, esencializa una poética de la pastoral conducida por un maestro de la argumentación y la representación silogística. Una *summa*, en definitiva, de quintaesenciada elocución para un relato que enmarca tanto la *effictio* magistral de la pastora como la fórmula propiciadora de la petición y el triunfo del amor. Cavalcanti ha superado y superado, de entrada, una poética de reticencias y de equívocos con la evocación imaginaria de un encuentro pasado, que incardina su realidad *in vivo* mediante el encadenado dialógico con que se reconstruye. También ha culminado, con reconcentrado pero lujurioso esquematismo verbal, el rango de la hermosura aparecida en un espacio abierto a la libertad elocutiva. La transparencia del sentir se iguala a su radical efectividad de resorte, que nunca encubre la transparencia del deseo, la insatisfacción y, finalmente, la complacencia divinal del Eros. Inequívoco registro, con intensidad inusitada, del carácter palingenésico con que el deseo reconduce las señales de un encuentro donde la aquiescencia equivale al poder y el albedrío femeninos. Una *pastorela* venusiana con la

máxima economía de medios expresivos y el máximo potenciamiento del marco multiespecular donde se recrea la ley universal de la simpatía sentimental<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Un panorama insuperable, con acopio bibliográfico que me exime de cualquier resunta, presenta Santagata (2000: 113-139), con particulares detenciones en la *Vita nuova* y en la sistematización sintetizadora del *dolce stil nuovo*. Véase cuanto se afirma del boloñés Guido Guinizelli y su composición “Al cor gentil ripara sempre amore [...]” y, por supuesto, de la *donna angelicata* exaltada por Guinizelli — “teneva d’augel sembianza / che fesse del tu’regno / non mi fu fallo, ed io li poi amanza”.



**3. CON LA *PASTORELA* DEL ENCUENTRO SEXUAL  
UNA CANCIÓN DE PARABOSCO**





### 3. Con la *pastorela* del encuentro sexual. Una canción de Parabosco

Publicada en la edición veneciana de las *Rime*<sup>21</sup>, la canción de Parabosco es una reelaboración extrema de la *pastorela*. En ella no solo se representa la relación erótica de los amantes como un juego alternativo –una *tensò*– de intervenciones de la voz masculina y de la femenina, sino que se intensifica y estrecha la similitud de estados en un colectivo –“nostro alto piacer”– que indistingue la calidad y la cualidad de los juramentos y las reacciones sexuales, unas relaciones que ponen de relieve la mecanicidad de un encaje naturalista, con evidentes y repetidas resonancias de la erótica clásica, del goce amoroso. La alegría venturosa del amor cumplido en la alternante primacía de la voz masculina o femenina transcritas –porque el poema es la evocación de un día de amor– reitera hasta la saciedad –“et dico. Le dico”; “Dic’io”; “Dic’ella”; “dic’io”; “le dico”; “Ella risponde a me”; “Le dico”; “Dic’io”; “Dic’ella”; “Ella risponde a me”– una intensificación casi saturada de la correspondencia en el acorde supremo de la entrega al disfrute erótico, que multiplica la presencia casi obsesiva de los sintagmas “dolci baci”, “dolci accenti”, “dolce piacer” o “dolce lamento”. Son muchos los rasgos que individualizan la canción respecto al género petrarquista, además del dialogismo activo con que las voces masculina y femenina conciertan un multiplicado eco de alabanzas al poder de la entrega, de recrudescimiento del deseo, de encomios a la hermosura física –rasgo que atañe particularmente a la entrega masculina– y de ensoñamientos aplazados para otros encuentros sin límite, cuya cadena iniciaría el próximo *amplexus* ya anunciado como cierre mismo de la *canzone*.

La voz enunciadora, obviamente, es la masculina, que acota y transmite con formas de literalidad repetitiva los diálogos y las expresiones de goce que acompañan “a l’amoroso asalto” en los diversos momentos del dialogar y actuar,

---

<sup>21</sup> Me refiero, concretamente, a las *Rime di M. Girolamo Parabosco*. In Vinegia appresso Gabriel Giolito di Ferrari, fechado el volumen en MDXLVII y localizadas las rimas en los folios 24-26. El texto lo reproduce López Suárez en la espléndida anotación de Francisco de Figueroa (1989: 353). Parabosco es autor de un conjunto de poemas eróticos y galantes, *Lettere amorose*, cuyo libro II en la edición de 1599 contiene una serie de “Lettere pastorali” que pertenecen al ámbito más directamente sexual de la tradición. Entre esas *pastorelas* eróticas destaca, por su contundencia expresiva y la rapidez de las acciones concertadas finalmente –es Selvaggio quien huye y la pastora lo reclama y seduce–, la que comienza “Rosa mia bella c’se trovo mai [...]” (Figueroa, 1989: 27-28). En fechas muy próximas a la canción estudiada de Parabosco, se compusieron un conjunto de madrigales de la más desenvuelta factura erótica. Así, Croce, perteneciente a la escuela veneciana, musicó un *Primo libro di madrigali a cinque voci* (1545). Bajo el rótulo de “Canzone”, figuran cinco partes de un cuadro pastoril dialogado cuya secuencia sería: I: El pastor encuentra a la pastora; II: Sentimientos contrapuestos tras el encuentro; III: La pastora se dirige al pastor declarando su pasión; IV: La pastora invita directamente al encuentro erótico; V: Se produce el *amplexus* y el goce. Véase, en general, Bussi (1961), Mecarelli (2015) y Palma (2016).

incardinados a un Eros que satura literalmente el poema y lo proyecta a una especie de reiteración especular, que lo convierte en la única actividad digna de los amantes:

E udendo i dolci accenti  
 ch'altro esprimer non puon che intenso sia  
 che un "ahi, ahimé ch'io moio, ah, vita mia".  
 Poi che più volte le dolcezze estreme  
 che può donar Amor provato abbiamo  
 stanchi e non sazii, incominciam l'un l'altro  
 con parlar dolc'e scaltro  
 a dirsi il dì ch'Amor ci agiunse insieme. (25v)

De ahí el concentrado encaje de unas piezas cuyo ajedrezado se modifica levemente en el transcurso alternante de un día entregado al Eros complaciente, fugaz y siempre renacido desde su raíz en el deseo. Se inicia la canción con el amanecer mitológico — "Non cosi tosto in ciel la prima stella / comincia a sfavillar, all'hor ch' Apollo / fa del suo manco la sorella parte, / che dal suo albergo parte / la mia leggiadra e dolce pastorella" —, sin que vuelva a reiterarse más que una leve indicación del transcurrir temporal — "Pur troppo tosto il sol rimena il giorno" —, presuponiéndose que el término del relato enmarcado por el recuerdo del enamorado se conduce hasta el final de un día de amor — aunque la despedida abrupta podría indicar también simplemente un cambio de escenario más apropiado que la floresta para la continuación de la entrega al Eros<sup>22</sup>.

El marco paisajístico de la *pastorela* se conserva con rasgos inequívocos, aunque queda sobrepasado y en ocasiones casi desaparecido, por la superfetación del discursar amoroso, que como herencia *stilnovista*, si bien con semántica adensada, recurre una y otra vez a la epítesis más común — "leggiadra" y "dolce" —. Una identificación ponderativa entre el amanecer, con la aparición de la Aurora-estrella de Venus y el sol, con la salida de la pastora, parecería anunciar el comienzo sin más de una *pastorela* narrativa. La aparición de la enamorada partiendo "del suo albergo" provoca una sobrenaturalización que queda

<sup>22</sup> Reflexionando sobre la relación entre Parabosco y Figueroa, Ponce Cárdenas indica cómo el poeta español "se somete a un cuidado ejercicio de *minutio*, atenuando la reiterada estructura del dialogismo, así como la encendida *descriptio amplexus* de los versos italianos". Tras copiar las *stanze* "de tono más encendido", comenta que "ciertas huellas del idilio XXVII atribuido a Teócrito parece mostrar esta canción del famoso músico afincado en Venecia [...]". En cuanto a la *canzone*, subraya cómo "en el texto se combina el conseguido artificio del dialogismo con la sensualidad desenfadada de la *pastorela* al estilo alejandrino. La osada caricia con que al amante saluda a la muchacha, el dulce competir en pasionales muestras, los besos tomados *mille volte*, sirven de ajustado preámbulo a los deliquios de la unión física y a la imitación de los gemidos y frases entrecortadas que ambos intercambian durante el coito. En este último detalle resulta interesante apreciar cómo Melchor de la Serna por predios hispánicos, o la pareja formada por Parabosco y Aretino en la academia veneciana, acogen en sus versos (o prosas) la *sermocinatio* extasiada que comparten generalmente los amantes durante el amplexo" (Ponce Cárdenas, 2006: 265-267).



igualmente detallada y refleja ya el poderío de sus atributos venusianos, oponiendo el deseo reprimido y la insatisfacción del enamorado a la manifestación fenoménica de rendimiento admirativo de la tierra y el cielo:

Et io che mai né stanco né satollo  
 di cingerle il bel collo  
 non fui, o bei Rubini, o care Perle [...].  
 Ogni fior ch'ella preme oltra passando,  
 com'io tosto d'amor rimane acceso.  
 Et la sparge poi dietro a farle honore  
 soave, grato odore  
 et altri par che dichin lamentando  
 perché non più ci agravi, o dolce peso?  
 Quando ne sarai reso?  
 La saluta ogni pianta, e voce impetra  
 dal cielo, et ogni pietra  
 molle si face o in terra si trasforma  
 per serbar del bel pie la vaga forma<sup>23</sup>. (24v)

<sup>23</sup> El erotismo directo de Parabosco conduce a las manifestaciones más francamente sexuales de la *pastorela* latina. Baste recordar, en una parcela que hoy no me parece oportuno abordar, los ejemplos de los *Carmina Rivipollensia*, un cancionero anónimo y de variada autoría — el ms. 74 del fondo antiguo de Ripoll, en el Archivo de la Corona de Aragón de Barcelona — que se fecha en el último tercio del siglo XII (Moralejo, 1973: 107-126). En este sentido, destacan las composiciones 1 (“Qvomodo primvm amavit”), 2 (“Ubi primvm vidi amicam”) y 7 (“De somnio”). Véanse unas muestras del marco inicial en 1 (“Aprilis tempore, quo nemus frondibus / et pratum rosis ornatus floribus / iuventus tenera feruet amoribus. / Fervet amoribus iuventus tenera, / pie cum concinit omnis auicula [...]”): “De abril en el tiempo, cuando el bosque de frondas y el prado de rosadas flores se adorna, la tierna juventud arde en amores. Hierve en amores la tierna juventud, cuando suavemente trinan a coro las avecillas todas [...]”). De la descripción de la hermosura femenina en 2 ([...] *Ipsa flores colligebat, quibus calathos replebat [...]. / Oculi sunt relucentes, / niuei sunt eius dentes, / nec papille sunt tumentes / sed sunt quasi nix candentes. / [...] Hanc amaui, hanc amabo, / dulciter hanc conservabo; / huic soli me donabo / pro qua sepius dictabo*): “Ella recogía flores, con que llenaba cestillos [...]. / Sus ojos son relucientes, / níveos son sus dientes, / y sus pechos no turgentes, / sino cual nieve candentes [...] A esta amé, a esta amaré, / dulcemente la guardaré; / a esta sola me daré, / para ella a menudo escribiré”). La espléndida descripción del encuentro erótico y la entrega femenina en 7 (“*Face Cupidinis succensa pectore / mente te diligo cum toto corpore. / Ni me dilexeris sicut te diligo / credas quod moriar dolore nimio [...]. / Hic sum; me teneas, quia te diligam, / cum nullus pulcrior te sit in seculo, / ut pulcrum habeas amicam cupio. / His verbis uirginis connotus ilico, / ipsam amplexibus duris circunligo / Genas deosculans papillas palpito, / post illud dulcius secretum compleo [...]*): “Inflamada en mi pecho por la antorcha de Cupido / te amo con el alma y con todo el cuerpo. / Si no me amas cual yo te amo, / créeme que moriré por el mucho dolor [...]. / Si un rostro buscas bello y espléndido, / aquí estoy; tómame, pues yo te amo. / Como no hay nadie más bello que tú en el mundo, / deseo que tengas una hermosa amiga. / Conmovido por estas palabras de la doncella, / al instante la estrecho con apretado abrazo. / Buscando sus mejillas, palpo sus pechos, / y luego aquel más dulce secreto hago realidad” (Anónimo, 1986: 148-160, 161-169 y 203-211).

Esta sobrenaturalización que sirve de marco y basamento como forma tónica de identificar el género, actúa, en realidad, como un adorno exornativo que esconde y satura el *contrapposto* aparental de una fórmula común de *pastorela*, haciendo más sorprendente y atractiva la ruptura subsiguiente. El naturalismo extremo de la canción de Parabosco, su obsesiva recreación del disfrute amoroso, la entrega fervorosa de los amantes en un reiterado subrayar el encuentro y el reencuentro, el escondite sabido y el estrecho eslabonado que acerca el beso al *amplexus*, sorprenden y cautivan al lector medio de la *pastorela* sentimental. El yo narrativo-lírico ahonda en los momentos de encuadre sucesivo – pero siempre sorpresivo – la acumulación de besos, tocamientos incitadores y coitos en que desemboca la *joi* insinuadora de la *pastorela*. Ese yo narrativo convoca en momentos puntuales rasgos de la tradición *courtois*, especialmente el juramento de fidelidad – “Non é Cittá, dic’io, Torre o Castella / di cui Signore alcun fosse giamai / sicur quanto sei tu de la mia fede; / et giurar, chi mi vede / ir senza te; può all’hor che la mia stella / chiamo crudel [...]” (25r) –, que se repetirá literalmente en la segunda parte de la estrofa – “[...] et vo traendo guai / non vedend’i bei rai, / per cui sovente disdegnar mi giova / chi in libertà si trova” (25r) –, pero que concluye en un quiebro hacia el amor físico, irresistible polo de conjunción de los amantes – “Invece ella di quel che dir le tocca, / mille fiате e più mi bascia in bocca” (25r).

El amor físico, según el enunciado-resumen del narrador masculino, nunca se ha detenido; sin embargo, tampoco ha sido nunca satisfecho – “né stanco né satollo / di cingerle il bel collo [...] / e la boca basciarle” (24r). Indefinido en el encuadre sensual de una floresta, el espacio del juego amoroso presupone, no obstante, un término locativo marcado, un lugar para la cita que testimonia, en tanto que “desiato loco”, cómo la centralidad de ese punto de encuentro guarda igualmente distancia con la *pastorela* clásica, cuyas fórmulas narrativas de *variatio* y sorprendente solución del encuentro quedan igualmente subvertidas – o sea, anuladas. En lugar de permanecer imantado por la hermosura entrevista, el *je amant* realiza acciones imprevistas en su poética, como esconderse – “a lei mi celo” (24r) – igual que en otras ocasiones – “sovente usato / son di celarme a lei” (24v) –, para disfrutar y gozar – “gioia” – con el desconcierto y las quejas doloridas de la amada. Es ella la que lo busca con remarcado interés – “va ascoltand’e mirando a poco a poco / se m’ode o apparir vede in alcun lato” (24v). La búsqueda termina cuando de inmediato – “in breve spatio” – el narrador-amante cuenta que sale de su escondite. El encubrimiento espolea el deseo, y hace explícita la derivación en fórmula subtextual de una poética que ahora se define por multiplicar una tan solo de las soluciones del modelo tradicional: los explícitos finales de amor avizorados pasan a ser un encadenado de formas variables que cumplen o caminan hacia la unión sexual<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Como en el caso de Figueroa, la recreación de la égloga en términos virgilianos acoge elementos centrales de la *pastorela* para provocar un general rechazo lamentatorio. Baste recordar el diálogo

De la *pastorella* Parabosco conserva otros signos indiciarios. El primero de ellos es la turbación de la *pastorcilla*, que el enamorado descubre en su primera intervención —el rostro amoroso significa el engaño supuesto y el temor por el amante. Conectado a esto, la pastora ratifica su situación precaria —la demora del amante en descubrirse le ha producido pavor, pues es condición de los amantes el temer por el otro—; también aparece el juramento de fidelidad con el que se sella lo absoluto de la entrega —con la comparación tradicional de la fortaleza de amor. Más significativo resulta reclamar la necesidad de la presencia, hasta el punto de calificar como cruel a su estrella cuando no ve los bellos rayos aurales de su aparición. Una presencia que ahora desenvuelve la potenciación de la entrega —contrabalanceado con el absoluto desdén que polariza la real libertad de movimientos y encuentros. El diálogo referido en la canción está acotado para la suma integrativa de acciones que dan rienda suelta al apetito erótico de los amantes, variaciones donde no falta el *scherzo* a que da lugar una forma de enunciado sobre el deseo insaciable de los entusiastas actores del encuentro amoroso: él, “*tutto fuoco e fiamma*”, toca el rostro de la pastora con una mano mientras que la otra se introduce en la falda —“*dentro alla bianca gonna intrando piano*” —; la pastora, en lugar de hablar cuando le correspondería en este *intermezzo*, responde con innumerables besos —“*mille fiata e più mi bascia in bocca*”.

entre Selvaggio y Ergasto (estancias 61-69) de la “Égloga I” (Prosa I) con su especial síntesis de *stilnovismo* y tradición trovadoresca. En cuanto al bucolismo septentrional, un autor interesante y poco estudiado es Giovanni Agostino Caccia ([1546] 2010), editado por Bueno. Entre sus obras aparece un soneto con sintagmas del género provenzal: “*m’è la mia pastorella inanzi a gli occhi / e mi par sempre ch’io la veggio, e tocchi*” ([1546] 2010: 6). Otros ejemplos interesantes de aclimatación e hibridismo se pueden sorprender en Boiardo: “*Ecco la pastorella mena al piano*” (Boiardo, 2004: 220), Fracastoro: “*La pastorella mia che m’innamora [...]*” (Fracastoro, 1787: 96) o Muzio: “*Vien Ninfa Bella, e fra le molli braccia [...]*” (Baldacci, 1973: 57-58). Paralelamente, y en relación con la literatura pastoril, resulta de extraordinario interés cómo las tesis de Tateo en relación con Sannazaro (Tateo, 1967: 11-109) fueron cuestionadas con contundentes argumentos por Santagata, desde la observación de las relaciones entre la denominada “*raccolta A*” —la segunda parte del *Canzoniere sannazariano*— y la *Arcadia*. Establecía cómo en el proemio de aquella “*Sannazaro istituisce un rapporto di successione cronologica e di continuità esistenziale (l’amore) tra la raccolta stessa e l’Arcadia*” (Santagata, 1979a: 296-312) y que el texto más antiguo “*parla genericamente di una ripresa della produzione amorosa, o meglio dei lamenti amorosi [...]*” (Santagata, 1979a: 317-341): “*Ecco che un’altra volta, o piagge apriche, / udrete il pianto e i gravi miei lamenti; udrete, selve, i dolorosi accenti / e’l triste suon de le querele antiche.*” Este texto y otros dos responderían el motivo de la selva en clave arcádica, como el lugar donde el “*romanzo pastorale*” está ambientado. Hay, por consiguiente, respecto a la comunidad con la tradición de la ninfa-pastora, una homogeneidad temática y un cambio de género sustentado en un proceso de continuidad que luego se muta en cambio de registro: “*E tu Fortuna, muta il crudo stile, / rendetemi a’pastori et a le selve, / al cantar primo, a quelle usate fiamme [...] / ch’io tornar possa al mio rustico stile / et acquistar le ardenti occulte fiamme / che né città piacer mi fan né selve.*” Para una visión panorámica del género, véase Pieri (1994).

Abunda la señal de aceptación sexual propia de una sección no demasiado nutrida de *pastorelas*, y por el que el relato no va a velar simbólicamente en el jardín venusiano los detallados deleites del encuentro. En la canción de Parabosco los amantes persiguen ininterrumpidamente, y de forma explícita, una recurrencia al breve cortejo que los conduce al suelo —“sediam su l’herba” — y que llega hasta describir el “amoroso asalto” con un intenso epifonema que acoge el grito de placer en el momento climático del orgasmo —“ahi, ahimé ch’io moio, ah, vita mia”. Frente al morir de amor de la tradición petrarquista y de ciertas *pastorelas* y serranas, la muerte matiza en los versos parabosquianos un término contrastante: la amada “disiosa [...] / di quel dolce piacer” cumple un “senza morir” que “s’escie di vita”<sup>25</sup>. La “dolcezza” no tiene el alcance más técnicamente limitado del *stilnovismo*: de los “dolci baci” que son preámbulo al coito —figurado además en un futuro próximo extratextual—, y evitando el erotismo directo de otras manifestaciones coetáneas —donde, por ejemplo, se nombran y descubren los órganos genitales— en los versos de Parabosco las “più volte” equivalen al cuento innumerable con que los enamorados disfrutaban “le dolcezze estreme”.

El diálogo se recupera en el cierre de la canción para afirmar un principio de neta validez teórica: aunque saciado el goce, los enamorados no caen presa de la *tristitia*, según predicaba la ortodoxia aristotélica. Como en la *pastorela*, la sublimación de la experiencia al apelar al dios del Amor —“il faretrato Iddio” — conjuga el pacto renovado de los amantes para encontrar lugar y tiempo apropiados en los que reverdecer el deleite —“al nostro alto piacere”<sup>26</sup>. El don de

<sup>25</sup> La frecuencia de las canciones eróticas no impidió que fuese un gran artista como Marino quien copelara el género en los poemas acogidos a *La pastorella* —solo conozco una reproducción tardía en *Raccolte di poesie di diversi autori antichi e moderni*, cuya parte II reza: *Il libro del perché. La pastorella del Marino, la Novella dell’Angelo Gabriello e la Puttana errante di Pietro Aretino* (AA. VV., 1784: 63 y ss.). Escritos en octavas, comienza con el rotulado “Sopra Clori et Tirsi” —“Là dove in sen all’ombra in grembo ai fiori [...]” —, y prosigue un curso in crescendo erótico. Para muestra un botón: “Stendo alla fine il braccio mio furtivo / sotto il manto a colei, ch’a me l’espone, / lievemente l’innalzo, ed ecco arrivo / presso a tocar le dolci parti ascose, / ond’ella in atto ritrosetto e schivo, / la bella destra alla mia destra oppone, / al fin dà loco al mio passaggio, e in viso / la miro vergognosa e forma un riso [...]. Tua regina son’io, dammi lo scetro” (AA. VV., 1784: 63 y ss.).

<sup>26</sup> Conviene retener la doble dirección de la *pastorella* en la lírica italiana. Petrarca, retomando y fundiendo la tradición trovadoresca y stilnovista, compone el madrigal “Non al suo amante più Diana piacque”, incluido en el *Canzoniere* (LII). Está compuesto siguiendo el modelo de Guido Cavalcanti, pero compara la huida y el rechazo de la pastorilla con el mito de Diana y Acteón. El tipo de estrofa permite una recreación sensualista y, según la teoría de Bembo, al ser el madrigal una estructura métrica “non regolata”, podía acoger motivos de esta naturaleza. Ya Freccero (1975) analizó el madrigal estudiando el interés del velo como símbolo del deseo y de la voluptuosidad erótica. En esta línea de la *pastorella* que rechaza el requerimiento amoroso, se da un proceso de aristocratización en el círculo mediceo. Lorenzo de Medici, en la *Nencia da Barberino*, ofrece un cuadro bucólico galante, donde representa a la ninfa-pastora calificando su actitud de traición por boca de un enamorado pastor del lugar, mientras regresa a casa hacia el anochecer

Amor — “che può donar Amor” — se remunera con el rendimiento acatado a su poderío — “a dirsi il di ch’ Amor ci agiunse insieme” —, que es al mismo tiempo una confirmación de la entrega: juramento del amante —ojos y cabellos de la amada y odio a la libertad: “Questi occhi bei, che sempre bramo / di me fur l’esca, e l’hamo/ et questi bei capei crespi e dorati, / fur i lacci beati / che stretto m’hanno in si felice sorte / ch’odio la libertà quanto la morte” — y de la pastora enamorada — dueño aquel del pensamiento, herida en su belleza y gracia: “come i costumi, le bellezze et quante / all’hor ch’io ti fei don del pensier mio / di te grazie vid’io / di si ugual forza fur nel mio desire / ch’io non te saprei dire / qual mi ferisse il col con maggior possa / ch’ebbe all’hor mille non ch’una percossa”. El envío acoge con condensada eficacia el ejercicio de la ironía: si aquel que ha seguido el desarrollo de la canción indaga o pregunta, ella ha de comunicar la renovación del pacto. Pero el ejercicio de mandato común — “fra noi / firmato l’ordin fu” — pasa un reencuentro, hace desembocar la *pastorela* en una irónica depreciación como marco paradisiaco. Porque ese reencuentro — dando cauce a una imagen indefinida de *urbanitas* — llevará a gozar a los amantes “in più comoda parte”, esto es, lejos de la naturaleza y de sus espacios marcados por la tradición como el *boschetto* o el prado, que, al igual que en esta cita recreada con detalle en la canción parabosquiiana, parece haber agotado sus virtudes y su potenciadora eficacia venusiana<sup>27</sup>.

cuando recoge su rebaño y tejiendo una guirnalda de rosas. También Poliziano retoma el motivo en la historia amorosa de Giulio y Simonetta — donde esta reaparece con el recurrente motivo del velo: “ivi soto un vel candido li apparve / lieta una ninfa, e via la fera sparve” —. En la línea del bucolismo vulgar o formalización del código bucólico —en el siglo xv— tiene lugar en el círculo medico de Lorenzo de Medici una variada experimentación a partir de la edición Miscomuni (1482) de las *Bucoliche Elegantissime*, traducción de las églogas de Virgilio de Bernando Pulci. Pero incluye también las églogas en vulgar de los sieneses Arzocchi, Buoninsegni y Benivieni. Son muy importantes en esta línea que llega hasta Nápoles las églogas coetáneas del sienés Filenio Gallo, Safira y Livia, que por intermediación del poeta De’ Jennaro (*Pastorale*) será determinante en *La Arcadia* de Sannazaro (López Suárez, 2017: 517-536).

<sup>27</sup> Han reflexionado con sugerentes propuestas acerca de la profundidad de esta experiencia Navarrete (2006) y, sobre todo, Ponce Cárdenas, vista desde la codificación de la hermosura femenina como objeto de disfrute —y erogenia— visual del soneto ccxlviii del *Canzoniere* —“Chi vuol veder quatanque pò Natura [...]” —, pues “cumple el papel de una invitación a la función visual o, dicho en otros términos, plantea una suerte de exhortación a la mirada”, la multiplicada reiteración que como “diseño retórico” funciona en un amplísimo arco cronológico, y en un haz de sonetos que se inicia con el del notario Ser Ventura Monachi (anterior a 1348) y culmina con un epigrama de las *Varias poesías* de Hernando de Acuña” (Ponce Cárdenas, 2018: 15-68). En general, véase ahora Danzi (2018: 199-219). Para la relación como hipotexto de la canción de Parabosco respecto a las de Figueroa y Barahona de Soto, conviene recordar que fue ya indicada en una nota falsamente atribuida a Gallardo en cierto ejemplar de las *Flores* de Espinosa (Rodríguez Marín, 1903: 323-324), aunque es evidente la relación directa en la canción de Figueroa, y la mediación de la de este como referente esencial de la de Barahona de Soto.



#### **4. LA TRANSFIGURACIÓN DE LOS AMANTES. EROS Y AMOR EN FRANCISCO DE FIGUEROA**







#### 4. La transfiguración de los amantes. Eros y amor en Francisco de Figueroa

En un primer acercamiento históricamente fundamentado a la canción de Francisco de Figueroa “Sale la Aurora, de su fértil manto [...]”, Prieto, evocando las serranillas del Marqués de Santillana y de Carvajal, que “manifiestan con el pleno cuidado de su autor la plena fusión de la serranilla indígena con la aristocrática *pastorela*” (Prieto, 1984: 260), pensaba en un paralelo “proceso de contaminación entre *pastorela* y canción en la obra de Figueroa, que podría interpretarse como voluntad innovadora”. Recordando “la *piacevolezza* petrarquista” (Prieto, 1984: 260) que sostiene composiciones cual “La pastorella mia, che m’innamora [...]”, de Girolamo Fracastoro, indicaba cómo en la citada canción

no existe sorpresa de encuentro, sino que a este antecede un conocimiento mutuo de pastora y caballero, y en el texto, un tiempo perfectamente expreso en el que acaece la contemplación de la amada por el poeta. Es el gozo, en las primeras estancias, de retener con la contemplación el encuentro, y de comunicar, describir lo contemplado, cuando ante la amada “arde de amor la tierra, el río, el cielo”. (Prieto, 1984: 261)

Tras subrayar cómo también la amada “sufre esta espera [...] por la tardanza del poeta hasta que este decide convertir la contemplación en acto” (Prieto, 1984: 261), indica cómo la acción de la pastora “acrecentó una ansiedad que ahora es acción” y que en esta tercera estancia “concluye la acción narrativa” (Prieto, 1984: 262), el encuentro de los enamorados.

Como la canción – apostilla – la dama de Figueroa no podía ser una serrana sino una pastora renacentista que, además, era ya amada por el poeta [...]. Estas primeras estancias corresponden (trasladando al curso de la canción, la preocupación de la variedad métrica) a uno de los dos tiempos de la duplicidad que pedía Dante. Es el tiempo en que el pastor contempla y alimenta en ella su deseo del encuentro<sup>28</sup>. (Prieto, 1984: 262)

---

<sup>28</sup> “Son cuatro estancias – anota a continuación –. La quinta es el nexo por el que el poeta se acerca a la pastora, y luego siguen otras cuatro estancias que narran, como acción de enamorados, el encuentro, y que pertenecen a un segundo tiempo dentro de la señalada duplicidad de la unidad. Termina como envío o coda [...]. Es un final que funde los dos tiempos que preceptivamente cumple con el envío final de la canción, con cuya forma reitera la acción finalizada y la cubre con la excelencia de este género poético por el que discurrieron una pastora y un pastor renacentistas con vida de serrana y caballero gozosamente encontrados” (Prieto, 1984: 262). Pocas páginas antes había anotado que la canción de Figueroa “apunta a una contaminación de la *pastorela* [...]. Con toda la aristocracia métrica de la canción elevada por Petrarca sobre el alto rango –trágica

La canción de Francisco de Figueroa<sup>29</sup> (1989: 124-126) corresponde, en su maestría singular, a la variante narrativa del encuentro amoroso que, a diferencia de Cavalcanti, por ejemplo, idea y representa con multiplicado detalle e inusitada intensidad el encuentro gozoso que significa la definitiva cita y entrega de los amantes. Fuera de la circunstancialidad que connotaría un fortuito y ocasional disfrute, en sus estancias asistimos al cumplimiento de un ideal encuentro, cargado en su sustantiva eficacia expresiva con lo que representaría un amor pleno y cumplido. Sus figurantes son una pastora –*pastourelle*– y un pastor, evidenciando la integración indisoluble en una poética unitaria y unificante de la *pastorela* y la canción bucólica. Esta fusión provoca renunciaciones y adquisiciones en todos los planos textuales, desde el narrativo al propiamente elocutivo. Por ejemplo, apenas si se insinúa el *boschetto* tradicional, sino se com-

---

*coniugatio*– concedido por Dante, Figueroa no dramatiza aquí lo más mínimo, ni acude a un proceso interior desarrollado en la reiteración de las estancias, sino que narra gozosamente un encuentro amoroso” (Prieto, 1984: 259). En unas páginas previas, Prieto recuerda la reaparición de Figueroa, con el nombre pastoril de Tirsi, en la Galatea de Cervantes, y de quien se citan los primeros versos de tres composiciones, entre ellos el recuerdo de “aquellos tan nombrados” que son la canción “Sale la Aurora, de su fértil manto [...]”. “Cervantes está testimoniando, en proyección pastoril, la ganada autoridad poética de Figueroa [...], la sabiduría y sentimiento de Tirsi, extraños en pastores reales, lo explica luego Elicio (la proyección en él de Cervantes), aclarando «cómo la crianza del nombrado Tirsi no ha sido entre los árboles y florestas [...] sino en las reales cortes y conocidas escuelas» [...]. Ese apego de Cervantes a Tirsi casi ilumina más sobre Figueroa que las noticias que nos trasmitió prologalmente su primer editor, Luis Tribaldos de Toledo” (Prieto, 1984: 243-244).

<sup>29</sup> Sigo, como he dicho anteriormente, la ejemplar edición de López Suárez de la *Poesía* de Francisco de Figueroa. Sabido es cómo Figueroa alcanzó “cierto renombre en España entre 1560 y 1570”, fama sustentada en la circulación de un grupo de textos, entre los que destaca, por su amplísimo eco, la canción. Esta debió ser compuesta alrededor de 1570, pues se copia, además de otros nueve manuscritos y cartapacios, en el 671 de la Biblioteca del Palacio Real y en otro que va fechado en aquel año. En una obra terminada en 1583, aunque no se publicaría hasta 1608, la *Silva curiosa* de Julián de Medrano, figura retocada con el epígrafe “El pastor Coridón declara por estos versos y canción el dichoso fin de sus amores y de su hermosa pastora Silvia”. En el segundo libro de *La Galatea* (1585) el autor del *Quijote* introduce un tenso diálogo entre Tirsi y Elicio sobre los estados de amor, a lo que Erastro, que “hasta ese punto había estado callado [...], viendo que, de lance en lance, a razonar de casos de amor se habían reducido, como aquel que tan experimentado en ellos estaba rompió el silencio” (Cervantes, 1999: 262). La tesis de Erastro –central para la disposición argumentativa y narrativa del relato– es la imposibilidad de un código cerrado del comportamiento amoroso, ya que “no se puede reducir a continuado término la condición de los enamorados corazones, los cuales, como se gobiernan por voluntad ajena, a mil contrarios accidentes están sujetos” (Cervantes, 1999: 264). Va a recordar como ejemplo de “afligido estado” el soneto “La amarillez y la flaqueza mía [...]”, contraponiéndolo al ejemplo de goce pleno de la canción de Figueroa: “De allí a poco llegaron a nuestras cabañas la nueva de tu contento, solemnizadas en aquellos versos tuyos que si mal no me acuerdo comenzaban «Sale la aurora [...]». Por do claro se conoce la diferencia que hay de tiempos a tiempos y cómo con ellos suele rondar amor los estados, haciendo que hoy se ría el que ayer lloraba, y mañana llore el que hoy se ríe” (Cervantes, 1999: 264). Véase también el “Apéndice III” (Cervantes, 1999: 652-654) de López Estrada y López García-Berday.

prehende la alusión expresa al efecto mágico y simpatético que ejerce la sobrenatural hermosura de la pastora – “cualquier planta que toca con la mano, / cualquier árbol florece” – o el encubrimiento insinuado – “Yo que estaba encubierto” – desde el que el pastor enamorado contempla la llegada y las acciones de la *pastorcilla* en el espacio divinal del encuentro. Por encima de la magnificación taumatúrgica o el privilegiado *locus* que esconde la mirada erótica del pastor, es la temporalidad el índice que establece el enmarcamiento de los sucesivos encuadres y potenciamentos expresivos. Los movimientos y su temporalización absoluta – conformación actual – o relativa – isocronía o sucesión de instantáneas – conforman el pautado preciso que retícula la narratividad y las acciones verbales o sensoriales que sostienen estructuralmente el poema: “Sale la Aurora [...] / cuando [...]”; “En esto ve que el Sol [...] muestra [...]”; “Y su amoroso corazón leyendo / poco a poco [...]”; “Y así está un poco embebecida; y luego [...]”; “Después comienza en son dulce y sabroso”; “Cuanto fui de sus brazos apretados”; “Si alguno de saber procura / lo que después pasamos [...]”<sup>30</sup>.

El transcurrir temporal dinamiza y encuadra el conjunto de los versos mediante significativos resaltes. El motor inicial es la concordancia en una doble perspectiva del tiempo astral y el tiempo síquico: desde la isocronía de reflexividad encomiástica de la Aurora – “Sale” – y la *pastorcilla* – “parte” – al encuadramiento afinado del juego de miradas – la furtiva del pastor y la inmediata reacción visual de la pastora: “Alza los ojos [...] / y mirando los míos [...] / sin moverlos [...]” –, que acota simbólicamente la concentrada polarización en la “vista serena y calma”. Pero la poética temporal también filtra la constatación

<sup>30</sup> Para la contextualización biográfica y de la actividad lírico-amorosa de Figueroa ha renovado profunda y documentalmente cuanto se sabía hasta ahora López Suárez en su esencial contribución “Francisco de Figueroa, poeta petrarquista: documentos inéditos de su estancia en Italia (Siena)”, que forma parte de los “Estudios petrarquistas” que abren la edición facsimilar del *Cancionero* de Petrarca, ya citado, al cuidado de Prieto (Petrarca, 2018: 69-123). Partiendo de la constatación de un fondo de poesías españolas, y sobre todo de composiciones italianas, traza un contexto novedoso de estas ligado al itinerario del poeta en Italia. Comienza este por Nápoles, con cuyo humanismo entró en contacto, por ejemplo, a través del *De Fortuna* de Pontano, desde cuyo libro III se sostenía cómo la fuerza de los astros en el momento del nacimiento determina – en este caso Marte – el rechazo de la razón y la entrega al apetito sensual. Se abría un itinerario de “sensualismo amoroso” que en la misma Nápoles pudo tener, con estímulos posteriores, diferentes etapas de docencia ligadas a los tratados *De pulchro et amore* (1529) de Nifo y al *De natura d’amore* (1525) del pontaniano Equicola. Influencias y contexto por los que la “vena sensualista recorrerá parte de la poesía de Figueroa, derivando incluso hacia tintes eróticos” (Petrarca, 2018, 78-81). Pero el destino ahora reafirmado y la reconstrucción detallada del “contexto político-cultural” que ofrece mayores novedades es el de Siena y su República. Allí, como estudiante de “La Sapienza”, sus “entretenimientos [...] eran de caballero galán y estudioso sin excusar algunas diversiones juveniles”, según aseguraba la epístola de Juan Verzosa. Véase también, para concluir su tejido de descubrimientos en el plano de los textos, los modelos y las prácticas, lo que se sintetiza en la nota 28. En una panorámica hay que contar, subsidiariamente, con Toscano (2016 y 2017) y con Gargano (2017).

de apariencias, transformando la instantaneidad de ensamblaje ajustado de la experiencia escindida en el agobio expectante de la enamorada: “Túrbase, y una vez arde y se aíra; / otra teme y suspira / *por mi luenga tardanza [...]*”. La dimensión astral queda sutilmente correlacionada —“Aurora” y “el sol dando a la aurora licencia” — al microrregistro que va desgranando la aproximación de los enamorados —“un poco”; “luego”; “después”. Términos del macrocosmos poético y escenografía pautada por la visión y el movimiento acotan la poeticidad singularmente interna —y a modo de teúrgia sintonizada— del enlazamiento corporal. No es posible mayor economía expresiva en la combinatoria del macrocosmos y el microcosmos: desde el casi infinito espacio sideral —en su traducción metafórica— y su correspondencia —o encuadre— hasta la amplitud bucólica —la “fresca ribera / del río Tibre” o el “monte, en valle o llano” — y el espacio íntimo del encuentro visual y el enlazamiento de los cuerpos —desde la mirada que sustancia y sustantiva la corporeidad deseada y deseante al sutil roce con que primero la *pastorcilla* “toca” el cuerpo amado para, después de beber con el beso “las palabras de mi boca”, dilatar el impreciso deleite carnal “entrando en el jardín de los amores”.

El prodigioso y poderoso repriminamiento del inicio poemático transfigura el tópico amanecer mitológico a través de la isocronía pictórica con que la cornucopia floral transforma al unísono los mundos terrenal y celeste: “Sale la Aurora, de su fértil manto / rosas suaves esparciendo y flores, / pintando el cielo va de mil colores / y la tierra otro tanto”. Pero Figueroa está con ello delineando en todo su esplendor un componente adecuado a la verdadera “lumbre y gloria del día”, que aparece al mismo tiempo —y remarca con ello una especularidad simbólica de reflejo entre dos términos identificables en sus planos astral y terrenal—, saliendo a esa “tierra” que ha pintando con su “mil colores” la Aurora. La presencia corpórea de “la dulce *pastorcilla*” ejerce su absoluto dominio sobre el mundo a través de los efectos palingénésicos: un benéfico influjo —calco reconcentrado del inicio astral del día— sobre hierbas y plantas, árboles y vientos. Es la huella sustancialista de un poder que hace literalmente renacer —resurgir con el mero contacto— el mundo e imponerle un orden de absoluta armonía como si se tratase de una creación *ex nihilo*<sup>31</sup>. Es un efecto que se reitera como correlato

---

<sup>31</sup> López Suárez ha desentrañado la reinención de Figueroa en sus poemas donde “la inaccesibilidad de la amada se traduce en una serie de imágenes comparativas como son los astros (estrellas, sol, luna, aurora) porque estos reúnen en sí mismos belleza, misterio y también inaccesibilidad para el hombre [...]. Esta es la génesis, en la poética de Figueroa, de la oposición luz/oscuridad utilizada por el poeta para significar simultáneamente la oposición ausencia/presencia en esa misma progresión que, desde un plano externo, desemboca en la esfera intimista [...]. [En la canción considerada] amada y astro aparecen fundidos en una única imagen, para determinar, con su presencia o ausencia, una alteración en el estado anímico del poeta, que Figueroa resuelve poéticamente a través de la oposición luz/oscuridad; bien/mal; exteriorizada en canto/lloro” (Figueroa, 1989: 71-72). Véase también su extensa nota a los versos 1-8, donde explica cómo funciona la

naturalizante del poderío órfico de la pastora, cuando su voz configura en otra dirección los espacios naturales del encuentro próximo con el pastor: “Después comienza en son dulce y sabroso / (y a su voz cesa el viento y para el río)”. Ese poderío ejerce su fuerza de resurrección y mutaciones naturalistas de una forma sutilmente velada — a través de la *similitudo* en los inicios que configuran su prepotencia milagrosa —, de modo que la pastora ejerce su estatuto normalizado en otros momentos del discurrir poemático. Así, en la tercera estancia, a la reiteración del orden mágico astral que representan inicialmente la nominación esplendorosa o simplemente elocutiva del cabello y la mirada — “Deja por la garganta cristalina / suelto el oro que encoge el sutil velo, / arde de amor la tierra, el río, el cielo, / y a sus ojos se inclina” —, siguen dos términos que relajan esa reconfiguración divina y nos conducen al consiguiente rebajamiento en los actos y sentimientos más comunes a los de una simple pastora enamorada. Por una parte, la confección de la guirnalda de flores representativa de la más común tradición de la ninfa-pastora — “Ella de azules y purpureas rosas / coge las más hermosas, / y tendiendo su falda / teje dellas después bella guirnalda”. Por otra, el estado de inquietud deseante — presente, por ejemplo, en Parabosco —, que modifica su imperturbable sacralidad ante la aparente incertidumbre del amador, que no hace acto de presencia en lo que no deja de ser una cita acordada por los amantes “Túrbase, y una vez arde y se aíra; / otra teme y suspira / por mi lengua tardanza / y en mitad del temor cobra esperanza”<sup>32</sup>.

Figueroa, como se desprende de lo anterior, ha integrado ya en las tres primeras estancias una dualidad oscilante entre la pastora sobrenatural y milagrosamente celeste como réplica astral y la *pastorcilla* enamorada y turbada de la tradición que desembocaba en Parabosco, solo que ahora es una virgínea *pasturella*, que al igual que sus modelos genéricos no carece de “astucia y arte”. Su disposición en la espera, como ya he apuntado, semeja la orquestada secuencia de movimientos caracterizadores de una poética ancestral; además de los indicados, habría que recalcar el punto de anclaje iniciático resultante del desceñir

---

analogía entre la pastorcilla y la Aurora “como elemento que abre paso a una narratividad característica de la pastorela provenzal sobre la que se vertebra la canción” (Figueroa, 1989: 354). No deja de apuntar, en un sentido general, la influencia del sensualismo de Parabosco, mediatizador probable de Cavalcanti y el precursor *stilnovista* Guinizelli, en quienes es constante la comparación amada-aurora y sus efectos revitalizadores. La incidencia cavalcantiana remitiría, en otros puntos anotados por López Suárez, “a un sensualismo que Figueroa desarrolla, con mayor intensidad, en las estancias siguientes, hasta culminar en el envío” (Figueroa, 1989: 354).

<sup>32</sup> López Suárez anota “temblando” como efecto (físico) de la contemplación *in praesentia*, y “acumula una serie de imágenes tópicas referidas al rostro de la amada que destina a acentuar la luminosidad y a seguir un sensualismo que desarrolla en los del resto de la composición” (Figueroa, 1989: 355). También para el beso y el abrazo mantiene la incidencia cavalcantiana. La misma estudiosa (1985: 91-96 y 97-100) ha contemplado la huella de Cavalcanti, en el triángulo conformado con la *Vita Nuova* dantesca o con la *imitatio* de Petrarca, en su magistral análisis de los sonetos “La muerte veo que furiosa asoma [...]” y “Fiero planeta y duro nacimiento [...]”.

el cabello, que queda suelto por la garganta cristalina o la caracterización naturalista del mismo *amplexus* —“y nunca en tantos nudos / fue de yedra o de vid olmo enlazado” —; una panoplia de remarcados naturalistas que enuncian y especifican el punto de fuga en el mundo metafórico preternatural y de imaginismo calculado —“y entrando en el jardín de los amores/cogí las tiernas flores/con el fruto dichoso”. Es como si, al mismo tiempo, Figueroa quisiera quintaesenciar términos identificadores de una poética para instaurar desde ella —sobre ella— un modo nuevo de conducir y exaltar el poder que arrastra a los amantes a un goce de insinuadora infinitud —hasta el término mismo de la *joi*, a través de la ilimitada amplitud que, frente a la repetición del triunfo carnal en Parabosco, se reduce a dejar libre el imaginario del lector: “Di que gozamos / cuanto amor pudo dar gloria y ventura”. Como comenta atinadamente López Suárez,

Figueroa quiebra el postulado platónico que proclama un deseo de belleza espiritual y no corporal. La fusión de los protagonistas no se realiza en las almas, sino en los cuerpos, determinando una conducta sensual por la que el beso, desde el punto de vista platónico que proclama un deseo de belleza espiritual y no corporal, no es lícito<sup>33</sup>. (Figueroa, 1989: 73)

El verdadero artificio que concede la maestría en el género al poema de Figueroa se dispone como una arquitectura de contemplaciones que preceden a la cercanía y al encuentro de los pastores. Se trata de un cambio súbito en que el

---

<sup>33</sup> La gravitación del poema hacia la *pastorela*, y el multiplicado recurso a la unión carnal de los pastores, hace quizás innecesaria la explicación de que el beso sí es lícito “para el amante racional, ya que, según explica Castiglione, el beso es más “congiungimento d’anima che di corpo”. “La primera posee tanta fuerza que, en el amante, su alma, atraída por la del amado, se separa del cuerpo y ambas se funden en una sola”. Pero el envío de la canción no posibilita una lectura espiritualista de ningún orden, ni su “gloria y ventura” podría leerse con la apoyatura del *Cantico canticorum*, “entendido en términos de raptó divino, destinado a la contemplación de la belleza celestial, para lo cual se exige naturalmente el abandono del cuerpo”. Como se explicita más claramente en la anotación, “el sensualismo culmina en el goce total de los amantes”, en unos versos que a más de la huella de Cavalcanti (Figueroa, 1989: 356) evidencian una contraposición no menos sensual, pero sí más decorosa que la repetida poetización del orgasmo en Parabosco. Para Figueroa, *ars est celare artem*. De ahí la adecuada anotación que realiza la editora al v. 56 —“y bebe las palabras de mi boca” —, incluyendo la posible imitación de Parabosco y Cavalcanti. Una “escena sensual” recreada por el Bembo de los *Asolani* estaría en la base, además de un conocido pasaje del *Orlando Furioso* de Ariosto, representación de una pareja, cadena temática que conduce del Innamorato a los versos de Barahona de Soto: “con sus hermosos labios bebe y toca / el aire de la suya delicado; / allí se vieran en distancia poca / cual dellos muerto, cual resucitado; / dos vidas un aliento mantenía y con doblada lengua se regía” (Barahona de Soto, 1981: 154-155). Véase ahora, con nutrido aparato de textos, Díez Fernández (2019: 194-202). El cruce de la canción de Parabosco y la balada de Cavalcanti es minuciosamente anotado por M. López Suárez, que asimismo subraya ecos colaterales de Petrarca —por ejemplo, el soneto CXCVI: la “descripción *in mente* de Laura pudo también sugerir en Figueroa su descripción del rostro de la pastorcilla” (Figueroa, 1989: 355).



pastor pasa del silencio contemplativo que le permite la “lectura” del corazón de la pastora, a través de unos ojos que se definen inicialmente como “principio y fin de mi deseo”, a un *dictum* con el cual Figueroa

acumula una serie de imágenes tópicas referidas al rostro de la amada que destina a acentuar la luminosidad y a sugerir un sensualismo que desarrolla en los del resto de la composición (“Rayos, oro, marfil, sol, lazos, vida / de mi vida y mi alma y de mis ojos; / pura frente que estás de mis despojos / más preciosos ceñida; / ébano, nieve, púrpura y jazmines, / ámbar, perlas, rubines, / tanto vivo y respiro / cuanto sin miedo y sobresalto os miro”). (Figueroa, 1989: 355)

Ese rostro (y síntesis del cuerpo de la pastora), fragmentado y compuesto como una arcimboldesca suma de pedrería y materias preciosas, es el movedor de un discurso inmediato de convicción, que transfigura a la pastora desde la turbación inicial al entrecruzamiento de una mirada que ahora permanece inmóvil, imantada y mágicamente subvertida ya (“segura y leda”) para una contemplación quieta (“sin moverlos”), que de forma radicalmente innovadora abre el principio motriz de la erogenia *in crescendo* (“a mí se llega y queda / de mi cuello colgada [...] y luego [...] / blandamente me toca”)<sup>34</sup>. La canción de Figueroa conduce, por consiguiente, un doble proceso que le otorga la intensa poeticidad del género, siguiendo un procedimiento de quintaesenciado en radical oposición a textos de obsesiva complacencia en la mostración directa del eros, como ejemplifica Parabosco. La *minutio* constituye una fórmula a la vez elíptica y en espiral de creciente intensidad, articulada en el eje que mueve y guía un proceso al que da sentido el cambio de la separación absoluta —un juego de encubrimiento—, a la comunicación y comunión corporal de la presencia desde la ausencia —no por artificiosa menos efectiva—; es el inicio del verdadero encuentro, vedado hasta el momento mismo de la fascinación visual en absoluta correspondencia reflejante. De simple objeto de contemplación y adoración furtivas, la pastora del poema de Figueroa, escrutada desde la espesura, abre el universo del eros desde su nueva condición de activa resolutora y pródiga amante. Si el mundo de la pastoral es una vuelta a la naturaleza, pero a una naturaleza que “ha experimentado una compleja trasposición” (Rousset, 1972: 48) hasta devenir “un sueño de amor” (Rousset, 1972: 48), Figueroa parece responder al principio de la tragedia aparente que, paradójicamente, “proclama que en la naturaleza existe la felicidad” (Rousset, 1972: 49). También, justamente, su fulcro no es otro que el principio de que en la poética de la pastoral “no hay nada más convencional que esa incitación a huir de las convenciones; nada más enmascarado que esos corazones simples. El combate contra el artificio se libra

<sup>34</sup> Y, en general, véase Bettarini (1992), Acucella (2013) y, en un concepto más amplio, los diversos ensayos y monográficos de Moroña (1998); de Chiampi (2000); de Ponce Cárdenas y Bègue (2010); y de González, Prosper y Kaba (2019).

con grandes explosiones de artificio. No se alcanza lo auténtico más que dando un rodeo a través del artificio”<sup>35</sup> (Rousset, 1972: 49).

La pastorcilla de Figueroa es por ello una complicada figura, dominadora eficaz y pródiga amante que sobrepasa sorprendentemente el deseo contemplativo del enamorado cortés. Artificio de la mirada que desdobra la imagen sin aberraciones ni anamorfosis, permitiendo con ello el potenciamiento del goce supremo a través de un proceso preternatural, aunque nutrido de la esencia corporal de la visión misma, un proceso que atraviesa desde el temor y la turbación a la placidez gestual sin más licencia que el cambio de registro. Ya no será un término anclado en la reafirmación del pacto con el juramento amoroso —“Dulce esperanza mía, dulce bien mío; / fuente, sombra, reposo / de mi sedienta, ardiente y cansada alma, / vista serena y calma; / muera aquí si más cara / no me eres que los ojos de la cara”. Sobrepasará la iniciativa femenina la aleatoriedad del encuentro con un remarcamiento intensivo de la ligazón de los enamorados, acudiendo a una refinada recreación del símil clásico de los amantes enlazados —“Nunca en tantos nudos / fue de yedra o de vid olmo enlazado, / cuanto fui de sus brazos apretado, / hasta el codo desnudos”<sup>36</sup>. La pastora no accede ahora, como en Cavalcanti, siguiendo la incitación masculina, ni precisa de la petición misma, reiterada por la desbordante impulsividad erótica de la pastora de Parabosco. En Figueroa —y traduciendo un refinado acicalamiento del *je amant*— la pastora instauro su todopoderoso e irresistible poder físico para conducir al enamorado hasta la “ventura”. En realidad, desborda el estatuto discursivo de la tradición pastoral, y el armónico acorde neoplatonizante del amor lícito, constreñido a la imantación de las miradas. Con la transparente metáfora naturalista, que integra los términos de la dualidad constitutiva del mundo natural en la apertura del poema, Figueroa alcanza, con sutilísimo —y mínimo— aparato de recurrencias, la epifanía erotizante que se desprende de la tradición

<sup>35</sup> Más adelante, insiste Rousset en la definición de esa poética como “teatro de la movilidad” y en cómo “a ello tendía la pastoral con todas sus fuerzas, con sus propios medios que son la metamorfosis y el encantamiento” (Rousset, 1972: 50 y 54). En “Sale la Aurora, de su fértil manto [...]”, se conjuga una “cosmología de movimiento” con una “psicología de movimiento” (Rousset, 1972: 67). Véase, al respecto, Mahiques Climent (2007) y, de manera más panorámica, Quintero (1994) y Schatzmann Willvonsender, autor de varios estudios de enorme interés exegético y perfilada documentación, entre los que destaco “Consideraciones acerca del erotismo en la investigación y la poesía del siglo XVI” (2003) y “Erotismo moderno en la poesía antigua. Ejemplos de los cancioneros castellanos del siglo XVI” (2006).

<sup>36</sup> Sobre la ascendencia clásica de estos versos, López Suárez recoge por extenso el comentario de Herrera a los vv. 155-156 de la “Égloga I” de Garcilaso —“[...] viendo mi amada hiedra / de mí arrancada, en otro muro asida”—, centrándose en las referencias catulianas a la vid y al olmo. “Estos versos de Catulo —concluye— posiblemente latieran en la memoria de Figueroa, pues nótese la presencia de nudos y el juego formal que establece con desnudos, destacando el sensualismo que comporta la escena” (Figueroa, 1989: 356). Véase, por contraste, para otras dilogías eróticas, Cabanes Jiménez (2005), y, sobre todo, para las florales y el jardín, “que se han convertido en elementos del imaginario común”, Marini (2017: 137 y ss).



clásica – Catulo, Tibulo. Si como preanuncio metafórico la pastora cogía las más hermosas flores para esa guirnalda que significa su condición venusiana, el pastor ha recibido “las tiernas flores / con el fruto dichoso” y se hace partícipe con ello del envidiable goce que es también la “gloria y ventura” del Eros<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> La representación del amor en función de la amada dio lugar a un proyectado y nonato cancionero, el *Beatricium*, del que se conservan algunas composiciones. Alonso ha canalizado con sutileza y exhaustividad el epigrama latino de Ercole Strozzi, en el cual “la amada se multiplica en tres formas o manifestaciones diferentes: la amada real, que trata con crueldad al poeta; la amada celebrada en los versos y la amada representada en la escultura, que se muestran más compasivas. Esta idea que reaparece en un poema de Antonio Tebaldeo y en un poema de Gregorio Silvestre se encuentra también en Figueroa en el poema «Si en solo retratar vuestra figura [...]»” (Alonso, 2018: 135-137), en quien “lo que permite oponer a las tres amadas no es su mayor o menor dureza con respecto al poeta sino el carácter inmortal de la que está impresa en el alma frente a las otras dos” (Alonso, 2018: 135-139).



**5. LA PASTORA PERSEGUIDA  
O LA VISIÓN ENAJENADA EN BARAHONA DE SOTO**





## 5. La pastora perseguida o la visión enajenada en Barahona de Soto

La canción que acogiera Pedro Espinosa en las *Flores de poetas ilustres de España* bajo el epígrafe atributivo de “Licenciado Soto” (Espinosa, 2005: 291-297) no reproduce tampoco un paradigma petrarquista, careciendo, además, de *commiato*. Se ha subrayado su sentido de transición, afirmando de forma genérica que en ella “hay la riqueza enunciativa del Barroco, suntuosamente acumulada [...], aunque predomina el tono postgarcilasista y herreriano”<sup>38</sup> (Valbuena Prat, 1968: 239). En un panorama general, Orozco establecía cómo

en el Renacimiento interesa como tal la acción, la relación amorosa pastoril sumida en un marco de la naturaleza amplia, mientras que en el Barroco la visión se limita y concreta, se intensifica el detalle ornamental y casi orfebrístico de una naturaleza diminuta (prado o jardín), reduciéndose la acción e incluso desapareciendo, hasta quedar solo aludida la figura de la dama o pastora. (Orozco, 1957: 145-146)

También desde esta perspectiva remarcó intuitivamente que la canción de Barahona guarda un perfecto equilibrio entre ambas modalidades, viéndose en ella “cómo se intensifica lo descriptivo, cómo se acentúa lo hiperbólico y cómo se recarga lo ornamental”<sup>39</sup> (Orozco, 1947: 146). La suma de ambos encuadres supone una aproximación válida al poema. De ambos partí en mi monografía sobre el poeta lucentino (Lara Garrido, 1994: 146-150), donde consideré la estructura de la canción articulada en cinco segmentos:

- a) Proyección de la pastora sobre la naturaleza (estancias 1-4).
- b) Recreación fugitiva en la mirada del pastor escondido (estancias 5-6).
- c) Descubrimiento de la pastora y huida de esta (estancias 7-11).
- d) Lamentación y llamada del pastor (estancias 12-19).
- e) Desaparición de la pastora y final de la canción (estancia 20).

---

<sup>38</sup> Tempranamente advinó este rasgo Valbuena Prat, al asegurar que “revela en Barahona la nota refinada de lo elegante, lo tenso, formas que se darán después en Carrillo y un aspecto de Góngora” (Valbuena Prat, 1937: 141). La precisada matización que cito en el texto corresponde a la edición de 1968.

<sup>39</sup> Orozco ya atisbó la dualidad entre el cuadro inicial en que “el poeta da rienda suelta a su pasión” y “las llamadas y lamentaciones subsiguientes”. “Todo esto, que constituye lo fundamental y más extenso de la composición, la parte casi exclusiva de acción, será precisamente lo que se reduzca y a veces se pierda en lo barroco. En cambio, la descripción inicial se desarrolla convirtiéndose en tema independiente o central” (Orozco, 1947: 146). Estamos en el cierre de ese proceso de “auto-representación colectiva” de la poesía como escritura intelectual que ha cancelado ya “el motivo fundamental de su propia fundación o refundación” (Gargano, 2019: 30).

Ahí subrayaba, en un análisis contenidista y de filiación de los elementos, cómo al llanto del pastor sale la pastorcilla al “verde prado”, confundiéndose con la Aurora:

Cual llena de rocío  
suele salir los campos alegrando,  
la clara Aurora con el rostro helado  
sutil aura soplando<sup>40</sup>.

Un tópico de la pastoral renacentista que se complementa con otros términos de engarce, como la influencia benéfica y sobrenatural de la pastora sobre la naturaleza:

La tierna yerba crece  
donde la planta sienta y cría olores  
y el árbol que desgaja con su mano  
pimpollos brota y flores,

o las maldiciones del pastor desdeñado:

¡Oh si el cielo ordenase  
que otro cual tú me tratas te tratase [...],  
antes, así fenezcas  
que nadie te ame y tú los aborrezcas.

La “doncella temerosa” huye, y se compara su huida a los símiles clásicos: el de Eurídice mordida en el pie por una serpiente y el del ciervo herido; símiles de sobretono erótico que expresan deseo y subrayan la esquividad de la *pastorcilla*<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> El tópico de ascendencia clásica se inserta en el retrato sobrenatural de la pastora, sustentado en el contraste entre blancura y luminosidad, un contraste que se aplica también a los cabellos. Por otra parte, la imantación de sus ojos realiza la *captatio* de la luz natural, a la que sustituye en el marco de naturaleza amplia donde se sitúa la acción —“Alzó la vista luego, / y al revolver llevó tras sí la lumbre / que al sol dio al río, al monte, al prado, al valle”. Por otra parte, los sucesivos retratos de la pastorcilla —saliendo al prado, contemplada e imaginada por el pastor escondido, huyendo presurosa— utilizan la mezcla contrastiva clásica *niveus/purpureus* en la variante central de “piel blanca” (nieve) y “sangre roja”, en una recurrencia de variaciones preciosistas que conducen el lamento pastoril y marcan finalmente la huella sustancialista de la pastora desaparecida (Lara Garrido, 1994: 148-149). En esta línea abunda la interpretación de Garrote Bernal (2002: 66-67), quien hace notar no solo que “el alejamiento de la pastora determina la creciente desesperación verbal del contemplador, sino también la dialéctica oposición entre la condición humana y la irracionalidad animal”.

<sup>41</sup> Para el posible origen de estos símiles, así como del final de la canción con la presteza mágica de la pastora que huye “con ligereza tanta / que por las claras ondas, / sin mojarse la planta, / pudiera de los ríos ir corriendo, / y encima, sin fatiga, / del alto trigo, sin doblar la espiga”, véase mi citada monografía (Lara Garrido, 1994: 149-150). Para su entronque con los versos 808-811 de la *Eneida*, véase Cristóbal (2002: 95-96). El enlace de variantes —horacianas y virgilianas— hace probable que Barahona, al igual que Herrera en la “Égloga venatoria”, parta para el símil del ciervo herido del episodio de Proteo en la “Historia de Leandro y Hero” de Boscán: “Ni el herido

La canción de Barahona presupone un cambio de poética y de realización narrativa. En ambos términos es índice de una intencionada reversión que provoca un complejísimo juego de modificaciones ejercitadas en el esquema de la *pastorela* clásica. Con su elaborado eslabonamiento provoca no solo una solución distinta al encuentro gozoso de los amantes en la *pastorela* — desde Cavalcanti a Figueroa. Ahora el encuentro se limita al juego ilusorio del enamorado oculto y descubierto, una pura ficción de “la ocasión y la dicha”, que la mirada no pasiva de la pastora — contemplada, pero también avisadamente contemplativa — va a desbaratar. Descubierto el acecho en un intenso cruce de miradas — “Estaba yo midiendo / con tan dichoso bien mi desventura / y al fin de mis pasiones deseando, / con alma limpia y pura, / con el semblante amado / y en los ojos clarísimos leyendo / de aquella que no fuera / para mí tan cruel si no me viera [...] / y ya se me fingían / la ocasión y la dicha por mi mano, / cuando mirando atenta / de haberme descubierto amor se afrenta” —, se hace inviable la solución positiva del esquema clásico de la *pastorela*. Barahona experimenta con las expectativas del lector en un proceso que va desde el casi inicial encuadre a la ruptura imparable que abre la acción consiguiente al encubrimiento extrañado. No obstante, no ha dejado de marcar el derrotero posible de su relato. Aunque la *pastorcilla* responda en el marco inicial — las tres estancias de apertura — al arquetipo de la tradición feliz, con la entrega erótica o la correspondencia admirativa, es significativa la ausencia del epíteto *dulce*. Y es que el que la *pastorcilla* aparezca en isocronía al dolorido sentir del galán — “al llanto mío” — hará que actúe como una auténtica dama *sans merci*, hasta un grado de crueldad que aquel le recriminará por desvanecerse, en trepidante huida, sin atender siguiera a las razones del dolorido cantor.

Así como la canción de Figueroa puede leerse como una atenuación decorosa de la de Parabosco, disponiendo el encuentro amoroso en el sentido positivo de este y dejando a la imaginación del lector — esto es, a las irisadas repercusiones de un conocedor del género que baraja la pluralidad de matices entre lo carnal y el decoro platonizante — la elección posible, la de Barahona debe leerse como una inversión negadora no ya del encuentro mismo, sino hasta del movimiento que escapa a la pura visualidad en irremediable pérdida: “Alceme de improvisto / (temiendo tanta pérdida) del suelo [...] / doquiera se ofrecían / para esforzarme el curso varias cosas / a los hambrientos ojos seguidores [...]”. La persecución de la ninfa-pastora queda borrada definitivamente en la renuncia al amor, sustituido con absoluta equipolencia de fuerzas activas por “el diestro miedo y

---

/ ciervo a la deseada / fuente correr se vido / con alma más ferviente y pavorosa / que ella volvió la espalda” (Lida, 1975: 52-61). El final de la canción rehace un fragmento hesiódico sobre la imagen del pie ligero de Ificlo. Marasso anota en el Mal Lara de la *Descripción de la galera real* cómo “dice Hesíodo que este Orión tenía virtud de correr por el mar con tanta ligereza como la que tenía Ificlo sobre la tierra, que, aunque corriese sobre los panes estando para segar, no los quebrara” (Marasso, 1955: 268).

el deseo a porfía". Discurso poético marcado por las antífrasis valorativas donde ahora el "deseo" queda burlado doblemente al no detenerse en el momento mismo de la persecución inicial, la sorpresa, evitando así tener que conducir poéticamente el trasunto hasta un final abierto como era el de la canción de Figueroa. Con el deseo se multiplica igualmente la entrega a un *dictum* de dolor, pues el galán acude a mostrar con voz intensificadora sus límites: "Detén, que no soy toro, / ni fiera, que herida / en tu desgracia y desamor se mueve; / un alma soy sedienta / que con mirarte vive y se contenta". La *pastorcilla* sí es "fiera a los hombres", y no duda en destrozar en parte su hermosura, desgajando simbólicamente la guirnalda, de forma que solo quedará como referente expresivo — "los cabellos" esparcidos y "los fieros abrojos / que tienen de tu sangre los despojos" — el tributo y rastro de "un corazón de acero / jamás de mis miserias lastimado". No se trata, de entrada, de un cambio de registro, puesto que Barahona idea un *contrapposto* tanto al encuentro en un lugar convenido como al juego de la oculta delectación, de la mirada que era leída, sin anotar su virtud focal, para en un juego de caminos que se bifurcan conducir al amor activo, se tratase o no de una correspondencia erótica<sup>42</sup>.

La canción de Barahona no atiende en ningún momento al texto irradiador de Parabosco, que imanta en buena medida la canción de Francisco de Figueroa. Aunque no abunden las remitencias literales a esta conocidísima composición, es su lectura la que funda el ribeteado de una vuelta del revés, con rasgos que, a la luz de esta, dejan ver el proceso de génesis y renovación figurativa que realiza el autor de *Las lágrimas de Angélica*. Esto puede mostrarse ya en el desarrollo y en el enmarcamiento con efectos distintos, pero siempre indelebles, de las seis primeras estancias, de forma que se va siguiendo una suerte de miniaturizado, cuyo literal ajuste se subraya aun más si se van leyendo en paralelo ambas composiciones.

En la primera estancia, Barahona cambia el proceso de identificación temporal por una *comparatio* — "Cual [...] / tal" — que no consigue ocultar que la acción referida a la *pastorcilla* es idéntica ("sale" y "salir"), así como su complementación, protagonizada en ambos casos por la Aurora. Va a modificar la definición mitológica del amanecer — los colores rosáceos y las simbólicas flores por la alegre rociada del campo — con cambios que van más allá de una *variatio* estilística y permiten al poeta de Lucena descargar su enunciado de los comunes y tantas

<sup>42</sup> Prieto ha indicado, con expresión exacta, cómo la pérdida de fusión mítica "o del servirse del mito como *cornice* en la que hacerse historia personal es indicativo del caminar de Barahona por su lírica amorosa. Porque falto de esa intimidad que forma la palabra recurrirá a la extensividad descriptiva y no solo no empleará el mito como fusión o como *cornice* sino que acumulará sobre él más recuerdos míticos en los que perderse [...]. El poeta va caminando hacia la figuración de un relieve descriptivo [que] conjugará una naturaleza redentora. El paisaje [...] lo transforma Barahona con una percepción sensorial de la naturaleza que enfatiza sus dones en la misma sonoridad del vocablo que los designa, hasta idealizar y paganizar esa naturaleza" (Prieto, 1984: 696 y 699). Véase, también, Garrote Bernal (2002) y López Suárez (2002).



veces recargados delineamientos de la floresta. En este sentido, hay que enfocar la inversión de las estancias segunda y tercera entre la canción del *divino* Figueroa y su creador sobretono de escritura, que ahora se centra en la descripción de la hermosura de la *pastorcilla*, sus efectos sobrenaturales con la mera presencia y la promesa venturosa de amor y disfrute. Con una inconsecuente dirección — que es así muestra de una poética de la sorpresa y de la novedad —, *alegría* y *plenitud* son los dos polos que en apariencia contornean el simbolismo inicial — “los campos alegrando”; “dejando alegre el suelo”; “[el aire] lleno de alegría”; “[los ojos] llenos de gloria y ricos de despojos” —, Barahona extiende la descripción a una estrofa sobre los términos mismos acotados —cabello suelto sobre la garganta, luego encogido; el verbo *esparcir* como recurrencia trasladada de la primera estancia de Figueroa; “el oro”: “larga vena de oro”; “la garganta cristalina”: “sobre la nieve del marmóreo cuello”. La parte dedicada por Figueroa a la guirnalda casi desaparece; se adelgaza para reaparecer en la configuración de la imagen de la pastora fugitiva — “aquí las blancas rosas, / allí las tiernas flores / que huyendo de mí se le caían”. En lo referente a los efectos sobrenaturales de la divinización pastoral, los tres mismos términos están en la estancia que se inicia con la misma palabra en rima, *crece*: hierba pisada que *crece*; árbol tocado (en Barahona desgajado) que da flores; viento amansado (Figueroa) o enriquecido (“pimpollos brota y flores”, en Barahona)<sup>43</sup>...

<sup>43</sup> Para todos los elementos del retrato de la amada y la construcción o no desde su sustancialismo, abarcando tendencias tan opuestas como la bembiana o la del “petrarquismo ingenioso”, que conducirá, finalmente, a la disolución del concepto mismo de cancionero, véase Alonso Miguel (2002: 15-20). Acerca de “la recurrencia y la representación de la naturaleza” en Barahona, hay que resaltar el análisis de los sesenta versos iniciales de la “Égloga IV”, y que constituyen “el preámbulo pastoril”, que analiza Roses Lozano con gran perspicacia: “El poeta narrador nos presenta a los personajes (Obato y Dórida), especifica las circunstancias de enunciación del canto, anticipa los motivos del desamor, despliega la topografía, y nos revela un mundo detenido (seres, aguas, vientos, aves) que nos conduce, en un sublime descenso, hasta el silencio natural, marco propicio para escuchar las quejas del pastor. Solo el dios Pan, junto a otros dioses rústicos, ofrece su acompañamiento armónico” (Roses Lozano, 2001: 310). Él mismo resalta el carácter de “sobrenaturalización mitológica extrema” con que caracteriza en su momento al conjunto bucolista de Barahona: “el empleo de los topónimos y la transmutación barroquista del paisaje”: “Del nivel abstracto y nominalista (topónimos) de la descripción se viaja en pocos versos a la minúscula y concreta presencia de la ornamentación vegetal (espino, madre selva, jara, ládano, rosas, lirios). O de la enumeración de aves (águilas, abanto, cernícalo, melián, buitre); todos ellos sin necesidad de discordancias, pues los términos enumerados perfilan las dimensiones reales del paisaje y abundan a una geografía, si no real, coherente con el juego entre ficción y mundo” (Roses Lozano, 2001: 317). Remito igualmente a las páginas en las que analicé, en general, las églogas de Barahona, viendo cómo “el conjunto demuestra una capacidad de imaginación mítico-poética realmente notable, para insertar el tejido de tópicos en un nuevo orden. Nace así un universo de ambientación y sentimentalidad acusadamente panteísta y paganizante, donde se han transformado y permeado los límites entre *natura naturans* y *natura artifex*” (Barahona de Soto, 1981: 238-273). Ejemplo que mereció particular interés es la llamada “Égloga de las hamadriades” con una estructura que “permite configurar una imagen compleja de la *vanitas* arcádica sometida a un ritmo pendular típicamente elegíaco [...], la égloga nos introduce en una atmósfera mítica donde

En las estancias que siguen, Barahona desteje y contratextura la canción de Figueroa. Aparentemente mantiene en las dos siguientes estancias esta composición, y al menos así ocurre en sus términos mayores: la relación espejante y dominadora de la pastora y el sol y la acción contemplativa como punto de engarce entre la representación iniciática y la *narratio* propiamente dicha. Denuncia una afinidad no explicable por poligénesis el que la disposición temporal quede inalterable: “en esto ve [...] / yo que estaba” (Figueroa); “luego [...] / estaba yo” (Barahona). En la estancia primera se acumulan otras recurrencias a distancia (“alzó la vista”, lo mismo que la pastora “alza los ojos” en Figueroa, en este “coge” las flores, núcleo seminal de los versos de Barahona: “cogió los ojos / llenos de gloria y ricos de despojos”). Aunque ahora el lucentino profundiza en lo que su antecesor solo empleaba como índice de transcurso temporal —el sol sigue a la Aurora— y su pastora anula y triunfa con la luminosidad de sus ojos de la luz solar, cierra, con ello, de forma brillante, la secuencia potenciadora de la estrofa anterior sobre la sobrenaturalización al integrar los planos terrenal y astral.

En la segunda estancia indicada, Barahona conserva con bastante literalidad una imagen nuclear: “leyendo [...] / en sus claros / ojos”; “y en los ojos clarísimos leyendo”. Pero lo que en la canción de Figueroa era una *lectura* de la correspondencia posible —“su amoroso corazón” — ahora deviene con contraste comparativo —“midiendo” — entre la dicha y “la desventura”. La imaginación del yo amante — amante cuyo *definiendum* no aspira a sobrepasar el espacio evanescente de la mirada: “Un alma soy sedienta / que con mirarte vive y se sustenta” — se pone en marcha desde la tradición a la que remite y contrafacta, al evocar, con un fulgor de tradicionalidad inserta en la *pastourelle*, “el fin de mis pasiones deseado”. Fin que no puede distanciarse, en su serie correspectiva de *desiderata* del amor correspondido, o sea, la unión soñada con los relieves del poema de Figueroa. Sin embargo, sí es efectiva la comunión sensual “de mi cuello colgada”, se desvanece en el sombreado de una imposibilidad impuesta desde la crueldad que nació con la mirada denunciadora de la pastora en la canción acogida en las *Flores*: “Ya al cuello sentía en vano / por dulces lazos los estrechos nudos / de los hermosos brazos que aun se vían / sobre el codo desnudos. / Y ya se me fingían / la ocasión y la dicha [...]”. Pero es tal el atractivo de la canción de Figueroa que Barahona no pudo resistirse a contrahacer en estrecha imitación ecoica lo que Figueroa expresaba con fuerte subrayado sensual, la imagen del entrelazamiento en la pastora: “Y nunca en tantos nudos / fue de yedra o de vid olmo enlazado / cuanto fui de sus brazos apretado / hasta el

---

toda realidad se transforma. En un mundo sometido a una repetición ritual paganizante [...] la cornucopia barroquista alcanza en esta égloga de Barahona el grado más extremo de intensificación, reuniendo y seleccionando elementos valorados por su exotismo o su resonancia clásica, a que llegó su poesía” (Barahona de Soto, 1981: 252-259).

codo desnudos". Pero en su crucial polisemia, *ocasión* y *dicha*, en tanto que imaginaciones ficticias, marchan en direcciones opuestas. Si en Figueroa el descubrimiento da paso al goce, un goce que es el galardón del amante — "cuanto Amor pudo dar gloria y ventura" —, en Barahona el mismo descubrimiento — doblemente recalcado en el cruce de miradas — resulta por esencia y ascendencia una revelación negativa, tanto que comporta el castigo de un Eros oculto — "cuando mirando atenta / de haberme descubierto Amor se afrenta"<sup>44</sup>.

Efecto del castigo — a un enamorado virginalmente *martire* — es que para el *je amant* de la voz locutora no habrá entrega ni goce, sino puro dolor multiplicado en la inapresable — y absoluta por instantánea — huida y la fallida — por ni siquiera iniciada — persecución. Hasta ahora la canción del lucentino puede definirse como una simple rememoración, que abarca el presente elocutivo con que se inicia la estancia final: "Estando yo esparciendo / aquestas quejas de mi mal no hondas / ella huyó con ligereza tanta [...]". Es a modo de un encarte soliloquial en que aflora el pasado inmediato, o en una posible lectura metatextual del género el discurso — sueño cuya *imago* está ya construida y constituida por el ajedrezado de una tópica recursiva. Desde esta perspectiva, la canción entrelaza su principio y su final, creando una forma de rondel abierto sin que por ello varíe la secuencia semántica de la no correspondencia en su raíz fundante: no solo no habría pastora perseguida, sino ni siquiera pastora admirativamente cortejada.

No obstante, quizá resulte más efectiva y menos delusoria la lectura desde un formante frecuente de la *pastorela*, género que pide la interlocución — como en Figueroa — o al menos la sustancia real — voz y presencia — del discurso enderezado a la pastora por la fascinación verbal masculina. Barahona, de cualquier forma, inicia en esta parte de la canción un díptico significacional expresivo respecto a la poética y a la tradición de la *pastorela*. El enfoque y el *tempo* — temple — del género mutan. Y lo hacen porque el poeta acierta al introducir en la fenomenología de las relaciones entre el sujeto masculino y la *pastorcilla* una invención verdaderamente revolucionaria. Casi podría hablarse de una contra-poética lateral sobre el prestigio mismo de la mirada. El enamorado será derrotado con la huida imparable de la *pastorcilla*, cuya "ligereza" conduce a cerrar el poema con dos símiles argumentativos de raíz clásica, como ya puse de manifiesto en mi monografía: "que por las claras ondas / sin mojarse la planta / pudiera de los ríos ir corriendo, / y encima sin fatiga / del alto trigo sin doblar la espiga". Pero si el enamorado sufre una inesquivable derrota en la huida de

<sup>44</sup> Para el eros oculto en Barahona véase el doble motivo — ceguera del Orco y disfrute de Medoro "del cuerpo angelical en toda parte, / y, por su causa, della poseía lo que ningún humano aun ver podía" — en el canto III de *Las lágrimas de Angélica* (octavas 43-42) (Barahona de Soto, 1981: 190-200). Véase, también, Acebrón Ruiz (1996: 225-236). En un sentido general, véanse los estudios, complementarios entre sí, de Ponce Cárdenas (2010), Blanco (2012) y Lara Alberola (2016).

la *pastorcilla*, el enfoque ecoico y reflexivo de la voz locutora ofrece unas posibilidades metapoéticas que amplían y ahondan los márgenes del género.

Nos situamos, por tanto, frente a una canción cuya profundidad no se agota en la línea discursiva ni en la secuencia de acciones que tienen siempre que ver con el eros disfrutado y gozoso o dolorosamente aplazado. Al centrar su fulcro en la mirada, ni el locutor mide sus acciones y reacciones en relación con un posible *amplexus* ni queda derrotado, por consiguiente, en la ausencia. Una pastoral sin sexo, sin contacto y sin intercambio verbal siquiera parecería el grado cero de un género vivo y cambiante, un género de metamorfosis validadoras del encuentro en la floresta — ya sea en su vertiente aristocrática, ya en la rústica de las serranas. Barahona, evidentemente, no adopta convenciones y fórmulas para borrar la *pastorela*, sino para innovarla desde un punto de fuga inquietante y resolutivo. El enamorado no es derrotado por la pastora perseguida porque en el poema no hay persecución más que en el empeño de una convicción verbal que surte, precisamente, un efecto contrario al imaginado — y deseado — por el locutor. Su derrota está marcada en una huida sin seguimiento, lo mismo que su discurso — de ahí la lógica de nuevo en *rondeau* — solo será una inútil *querimonia*: un tropel de quejas donde se traban y traman la exaltación de atributos físicos de la pastora y la deprecación, la pérdida hacia un horizonte casi infinito de los mismos, en el desplazamiento que se aleja exponencialmente de la quieta invocación — finalmente inútil — del locutor rendido: “Detén el paso agora / y vuelve a conocerme, no me huyas; / ya no te sigo, bástanme mis males. / Detente, no destruyas / las carnes celestiales, / y aquesa clara luz que el Sol adora / detén, que esas espinas / no conocen el bien por do caminas”. Y traza en su condonación dolorida un exorcismo que es también innovador y multiplica por refracción semántica el dolor del amante: “Nunca jamás te veas ablandado, / pues para mi dolor no te ablandaste, / que aquesto que he rogado / ya tú lo procuraste / por hacerme de todos enemigo. / Antes, así fenezcas / que nadie te ame y tú los aborrezcas”.

En la canción de Barahona el deseo tiene una momentánea y fugaz recompensa de aquello que sucesivamente van contemplando “los hambrientos ojos seguidores”. No se trata de una forma de devolución o adquisición prevista en la *pastorela*, pero sí en la égloga bucólica clásica con la que el poema mixtura en determinados momentos sus esquemas de enunciación y *petitio*. El “humor sagrado” de la sangre derramada “y los fieros abrojos / que tienen de tu sangre los despojos” son una recompensa para el desdeñado que se rendirá a su efecto simpático de orden divinal — “tú serás mi manjar y mi bebida” —, como lo será en tanto que signo inequívoco de raíz virgiliana — y evocación garcilasista — la posesión definitiva de la cabellera prendida como la guirnalda en un rastro ahora y para siempre encarecido: “¡O hebras que supistes / vencer al oro y a la luz del día, / y como al mío encadenar mil cuellos! / ¡O toda mi alegría /

manojos de cabellos / que de la ingratitude os despedistes, / quedaos, quedaos conmigo, / que os seré más piadoso y más amigo!”.

La contigüidad y continuidad narrativas compensan el posible desajuste o fisura entre dos bloques que parecería exigir la *pastorela*. En una lectura literal pero mediatizada por el prisma al que obedece todavía la canción de Figueroa, parecería como si el poema imbricase dos secuencias o bloques: la pastora que sorprende al enamorado escondido huye con presura y este, alzándose “de improviso”, trataría de esforzarse en la persecución. Espoleados por el “miedo” y el “deseo”, perseguida y perseguidor prosiguen en su empeño, una carrera que solo se interrumpe cuando el enamorado, viendo el efecto de los pies sangrantes de la pastora, queda confundido y, de alguna manera, paralizado. De la ninfa perseguida proyectivamente evocada – un eco intratextual que se alarga hasta casi el término de la canción – se pasa a un discurso nuevo que asegura cómo fuera de la imaginación al amante solo le sustancia ya la mirada en ese fulcro final que es el punto de fuga de la canción: “Un alma soy sedienta / que con mirarte vive y se sustenta”. Esa doble posibilidad hermenéutica, por lo que una persecución pasada y un discurso sin éxito se traman en deslizante sutura desde el inicio hasta la fuga final, con el triunfo, en definitiva, de la pastora y el esparcimiento de una *querimonia* abierta pero inconcreta por la voz locutora, serán fórmulas de innovación claves en la aproximación del poema de Barahona de Soto a ciertos aspectos de la canción gongorina de 1582.

Lo que podría definirse como la narración previa al discurso de quejas se dispone en una fórmula de construcción tripartita:

- a) Comparación, en parte zoomórfica, en parte divinal, de la pastora perseguida como síntesis de sus poderes sobrehumanos.
- b) Efectos causados por el viento en el atuendo y el físico de la *pastorcilla*.
- c) Constelación metafórica diseminada desde el concepto metafórico y erógeno del pie herido.

La comparación de arranque es doblemente denegativa, pues persigue intensificar la rapidez de movimientos con fórmulas de sobrepujamiento. Por un lado, abre desde un metaforismo astral – “Cual llena de rocío [...] / tal por el verde prado / salió mi pastorcilla [...]” – la rapidez del movimiento con el que bruscamente la “doncella” vuelve la espalda e inicia su carrera. Con la rima categorial entre *suelo* y *cielo* el universo queda comprendido por la implícita perífrasis – luego detallada – de las piernas y la falda sometidas al efecto mostrativo de lo que será una maravillosa cornucopia dilatada y sostenida por el viento. La comparación doble apunta un símil – el virgiliano de la “víbora pisada” – aplicado a la “ligereza”, aunque inicialmente sea también expresión del terror, y explana otro, el del “herido / ciervo” que conjunta el carácter “ferviente” de la herencia salmista y la tradición clásica – Virgilio y Horacio – aplicada al terror – “pavorosa” – sin que quede ausente la noción de ligereza. Pero tal

relación expresiva está subrayando simbólicamente un nuevo sentido, que unifica con su sobretonalidad erotizante las imágenes zoomórficas por el carácter erógeno que en la tradición de la poesía medieval conlleva la fuerza primigenia y reveladora del viento:

Que ella volvió la espalda  
soltando al viento la delgada falda.  
Alceme de improviso,  
(temiendo tanta pérdida) del suelo  
y vi el nevado pie y la pierna bella,  
y el delicado velo,  
que el viento ondeaba en ella,  
pedazos descubriendo del paraíso  
y que hurtaba el viento  
la gloria que merece mi tormento<sup>45</sup>.

Si para el tornasolado erótico es esencial la suma en los símiles del temor y del pavor como esquema de la huida en las representaciones zoomórficas de la lírica tradicional —ya se trate de la montería, ya de la cetrería<sup>46</sup>—, que hacen del animal cazado una figuración de la dama o la amada, también lo es el viento, elemento que domina entre *cielo* y *suelo* y que altera la fijación visual, convirtiéndose por su contacto con el cuerpo y el vestido de la *pastorcilla* en *figura* y rival del propio enamorado. El efecto en la huida del viento con el atuendo —en figuración del vestido al desnudo, desde “la delgada falda al “delicado velo” — provoca una erogenia del cuerpo secreto, del cuerpo *fragmentado* y *multiplícadamente sensual* de la *pastorcilla* — desde la implícita erogenia del “nevado pie” a la intensamente subrayada, que nomina como partes secretas fugazmente descubiertas el conjunto polarizado entre “la pierna bella” y los “pedazos” del “paraíso”, centro que se focaliza para aludir a la *joi*, la alegría del amante que triunfa. “Gloria” anclada al deseo y al fugaz encomio del amante *martire*, que no podrá más que en la instantánea mirada visualizar la sustancialidad corpórea — sexual — de su objeto de amor. Eros es el movedor del enamorado y Barahona

---

<sup>45</sup> Para el aire como elemento de la comunicación de los amantes que reviste, a menudo, “un sentido evidentemente erótico” y en general para “la mera descripción de un aire o viento como uno de los procedimientos expresivos más comunes para la canción amorosa de tipo popular en los siglos XVI y XVII” (Beltrán, 1984: 20-22).

<sup>46</sup> Véase mi estudio, con la extensa bibliografía comentada (Lara Garrido, 1999: 23-48). Para la alegórica caza de amor y su existencia en la poesía tradicional desde las metáforas erótico-guerreras de los líricos latinos —de Claudiano a Marcial—, véase Devoto (1960: 485-486). “Pero la caza aristocrática — resume Beltrán — tenía una tradición tanto o más arraigada que la cetrería: la montería. Y es también este un motivo de notable frecuencia, tanto en la lírica castellana de los siglos XV y XVI como en la poesía musical italiana desde un siglo antes. En el siglo XVI y en el folklore moderno se conserva una canción venatoria cuyo rastro, indirecto e incierto, nos lleva hasta el siglo XIV” (Beltrán, 1987: LIV-LV), con las pertinentes remitencias bibliográficas a Blecua y Alín.



insinúa solo en la intermitencia visual la derrota implícita de un rival envidiado que habrá de gozar sin merecimiento alguno lo que su representación cósmica – el viento – “hurtaba”, dejando al enamorado furtivo de la *pastorcilla* definitivamente derrotado: “No me huyas, / ya no te sigo, bástanme mis males. / Detente [...]”.

La fuerte tensión de erogena visual, una vez establecida la distancia entre el raptor derrotado y el amante supuesto, se explana con la enumeración de las prendas que han estado en contacto con la dama compuesta, que salió al prado portando una guirnalda floral. Goce de la mirada, primero, y *consolatio* extrema con la posesión o el contacto que el perseguidor va a gozar. Se trata de un espectáculo que va desde el presente activo del encuentro y la posesión de esas prendas menores a la permanencia, una vez que la *pastorcilla* se aleja despidiéndose, de ellas, o marcando con su sangre derramada el espacio de la huida. El deseo espolea la persecución, ofreciendo “para esforzarme el curso / varias cosas”. Primero, “las blancas rosas” y “las tiernas flores” que caídas de la falda se desparan para nunca componer esa guirnalda simbólica que signa y significa un triunfo de Eros. Luego, la huella misma del pie en la “blanca arena”, que es un rastro indeleble de los *pasos perdidos* por quien ya nunca alcanzará el *gaudium*. Finalmente, la evocación en tópico sannazariano y garcilasista de la plenitud de la hermosura femenina – “y el cabello que el aire desordena”, en intencionado calco ecoico de “por el hermoso cuello blanco, enhiesto, / el viento mueve, esparce y desordena”. Hasta este momento, incluso los restos bucolistas que podrán ser objeto de una oferente y continuada adoración fetichista, si no espolean el deseo tampoco le permiten acercarse al perseguidor. El movimiento evocado a modo de *continuum* sufre una quiebra con la adversativa fijación simbolizadora del cambio de la huella demarcadora a la destrucción que rompe la isocronía entre el tono suplicatorio y las prendas encadenadas por la *descriptio*. La persecución cambia de registro cuando cesa el “diestro modo” de la fugitiva *pastorcilla*, sin que el dolor y la “crueldad” transformen la “blanca arena” del espacio bucólico en la “tanta aspereza” provocadora “en las piedras” de la sangre derramada.

En las dos siguientes estancias el contraste *niveus/purpureus*<sup>47</sup> acota con multiplicado metamorfismo la destrucción de la “hermosura” (por metonimia: “las plantas” representan el “milagro mayor”), la *pastorcilla* herida (“tanta crueldad en tanta hermosura / y en tanto amor efectos tan crüeles”). El movimiento persecutorio da paso a la detención del perseguidor (“parando el curso”) y el *dictum* (“digo”) precisa de su atenuación sorprendida ante la resuelta apuesta de la pastora por una huida que parece no afectarle. El perseguidor queda fuera de

<sup>47</sup> Acerca de la ascendencia clásica del contraste *niveus/purpureus* y su variante nieve – “piel blanca” – /sangre derramada, véase Riquer (1968: 161-163). Para este y otros contrastes de la representación amorosa, véase Morros (2000) y, en general, las líneas maestras que traza Ponce Cárdenas (2009: 54-57 y 92-102).

la persecución (“confuso así conmigo / parando el curso cobro aliento y digo”). Este elemento de engarce resulta esencial en la poética innovadora que instaura Barahona de Soto, como forma renovada de encuadre y fórmula determinante en el discurso de cierre.

La amplitud del discurso de quejas — ocho estancias — se explica en parte por la reiteración bajo la forma de *variatio* de términos del relato iniciático — la poética en su centralidad icónica de la *pastorela*. Dicho discurso se conecta en una fórmula de cambio y a la vez sutura, de forma que sobredetermina, al mismo tiempo, una dilatación explicitadora como un cambio de perspectiva que nuclea lo que en rigor cabría definir como la redicción renovada de la poética de la *pastorela*. La exaltación de la hermosura amada a través de una secuencia de comparantes remiten, con indudable certinidad de entronque y reajuste, a la canción de Francisco de Figueroa. Lo que en este era una troquelación del retrato petrarquista y, a la par, una perífrasis del conjunto pastoral, en Barahona funciona como punto de arranque de la reconstrucción del sujeto en modelización diferenciada de la voz que ahora sigue multiplicando la distancia y anulando, de hecho, la persecución, que carece de equivalencia al solo recurso del sujeto fijo ya frente a una lejanía que se distancia hasta un indefinido pero inalcanzable punto de fuga. En la canción de Figueroa los versos carecen de otro engarce que la compendiada exaltación de la pastora en su hermosura:

Rayos, oro, marfil, sol, lazos, vida  
de mi vida y mi alma y de mis ojos [...],  
ébano, nieve, púrpura y jazmines,  
ámbar, perlas, rubines.

En la de Barahona atañe a la pastora figurante de un drama que conduce la erogenia al intenso contraste de los pies sangrantes:

Marfil, ébano, nieve,  
rubíes, ámbar, plata, perlas, oro,  
mis ojos, mi alma, mi regalo y vida.

En las dos estancias consideradas, el autor de *Las lágrimas de Angélica* toma como punto antecedente de engarce los efectos de la narración delineada en la *pastorela* clásica. Como enamorado ofrenda una fórmula de insistencia cimentada en la múltiple petición y mandato — “Detén [...], / detén el paso ahora [...]. / Detente [...]. / Detente [...]” —, fundamentada en términos autodefinitorios recuperados o *in nuce* — negación del movimiento de “desamor”, limitación del eros a una pura forma contemplativa “que con muerte vive y se sustenta” —, pero también de renuncia, asumiendo como inevitable el daño (“bástanme mis males”). Sin embargo, el centro eficiente y evocador es el de la destrucción parcial de las “carnes celestiales”. En la primera estancia la negación lleva a insertar una doble imagen zoomórfica del amante, dispuesta sobre el proceso invertido del cazador cazado: “No soy toro / ni fiera, que, herida, / en tu



desgracia y desamor se mueve”. Como correlato inevitable se provoca la inversión de la pastora-caza en Diana cazadora, desde la que nace la estancia que sigue. La flecha de quien “las fieras mata en las montañas” se convierte en virtud de este empaque retroversivo en la fijación momentánea de una todopoderosa flechadora —“Vuelve esa flecha, y márame aquí agora; / rómpeme las entrañas / donde tu imagen mora, / fiera a los hombres y a las fieras hombre”. Se trata, esencialmente, de reafirmar que la esquividad no acaba en el deseo, y que solo con la destrucción corporal —el sacrificio de un eros en concreción carnal— quedaría igualmente borrada la viva imagen de la pastora en el pecho del amante<sup>48</sup>.

La idea de permanencia conduce las variaciones sucesivas en las estancias que siguen. Reiterando la solicitud —“vuelve” —, el discurso de convicción —y en su afloramiento el discurso lírico de la *pastorela* renovada— se centra en dos formas de despojo taumatúrgico que siembran el espacio —tierra y piedra— por el que ha trazado su fuga la pastora. Desde una evocación anterior que los enlazaba, insistiendo, a más de nombrar “los cabellos”, en “los despojos” de la sangre que a modo de elixir mágico permitirían al amante apropiarse con los “licores divinos”, como una forma de reto teúrgico —“tú serás mi manjar y mi bebida” — que permite apropiarse de la esencia carnal como una suerte de transustanciación<sup>49</sup> —“y esa enemiga tuya / estará siempre en mí aunque más huya” —, los versos componen un diasistema de correspondencias. Tras la evocación conjunta de los dos restos físicos de la pastora que pasan al dominio del amante, Barahona dedica dos largos epifonemas a la “sangre sepultada” en las peñas y a los “manojos de cabellos” enredados en “los fieros abrojos”. Es decir, calibra con todo su esplendor y poderío la tradición petrarquista del cabello

<sup>48</sup> Ni en la *visio* erótica del poema de Barahona ni en las composiciones luego analizadas de Góngora y de Jáuregui se alcanza la cota de un desnudo entrevisto, aunque sí deseado. La poesía erótica, en general, es en España un concepto ambiguo, pese a la incitación final a la lascivia, como ha indicado Portús (1999: 28 y ss). En este sentido, hay una clara dicotomía expresiva con la pintura, donde se marcó un auténtico debate moral y social que han analizado, entre otros, Portús (2002) y Cordero de Ciria (2012). La poesía erótica podía circular a través del manuscrito —al igual que el desnudo en las colecciones regias y señoriales de pintura—, pero le estaba vedada la publicación. De ahí el obstáculo que supuso para las *Flores* de Espinosa la inclusión del soneto de Quevedo “Llegó a los pies de Cristo Magdalena [...]”, que motivó el cambio de dos folios de la edición, desapareciendo el poema en la mayoría de los ejemplares conservados (Espinosa, 2005: 616). Véase, también, la fábula burlesca de Barrios, escondido tras el seudónimo de fray Antonio Márquez, en Alatorre (1993). El soneto de las *Flores* ha sido objeto de un agudísimo análisis de Sáez (2017), donde muestra al detalle cómo la *beata peccatrix* poseía “un marcado componente sexual que da pie a un claro interés erótico” (Sáez, 2017: 112-114), con los gestos seductores de un proceso que roza la simonía y acerca la escena a un encuentro sexual entre una prostituta y un cliente. Véase, asimismo, Aladro y Colombí-Monguío (2010), Delicado Puerto (2011), Gallego Zarzosa (2012) y Vallejo González (2012).

<sup>49</sup> Aplico, con libertad metafórica, ciertos principios enunciados por Lorenzo (2007). También tengo en cuenta precisiones de Longhi (1990), Arén Janeiro (2008) y Vaccari (2017).

dorado —“¡O hebras que supistes / vencer al oro y a la luz del día / y como el mío encadenar mis cuellos!” — (Motta, 2018: 77-105), pero reinventa el conjunto, al sobrepasar la sustancia verdaderamente glorificada que será sustento del enamorado, quien de esta forma sobrepasa el fetiche de la tradición garcilasiana al poder apropiarse de un término que representa y alquitara la esencia carnal de la gloria perdida: la sangre. El vencimiento de amor traduce así el triunfo permanente de una prenda que evita la nominación petrarquista y crea un modo nuevo de inmortalidad no animista, ajeno a la bucólica de todos los tiempos.

La construcción epifonemática encadena un tercer término definitorio que reconduce el discurso de adoración y promesa de permanencia a una *deprecatio* y, finalmente, al exorcismo de amor con la maldición de la amada. De alguna manera, los versos acogen la expresión de la contrariedad, como una vuelta en paralelaje anamórfico con la radical afirmación que caracterizaba la poética de la *pastorela*. Desde el sintagma garcilasiano “corazón de acero” —recuérdese el “no hay corazón que baste / aunque fuese de acero” —, la penúltima estancia del discurso recoge una enumeración esquematizada de raíz ovidiana —las quejas del desdeñado Polifemo (“y más soberbio y más presuntuoso / que el pavón alabado; / más bravo y desdeñoso / que osa de libia y que león más fiero”). Esta secuencia potencia expresivamente las negativas condiciones de la amada, para concluir acogiendo una deseada —y vindicativa— correspectividad situacional, deseando a la pastora-Diana que sea tratada de idéntico modo a como ella se comporta. La dolorida *correctio* —“mas, ¡ay de mí!, / qué digo” — no lleva sino a sublimar en la vuelta razonada al discurso de convencimiento la paradoja en que se maldice a la esquiva, universalizando en reflejo invertido la situación del desdeñado que recuerda de esta forma lateral y contrapositiva el radical de toda una poética. La ficción de la *pastorela* queda así descubierta como un múltiple acorde de discordias —una *discordia concors* o una *concordia discors*: “Nunca jamás te veas ablandado / pues para mi dolor no te ablandaste / que aquello que he rogado / ya tú lo procuraste / por hacerme de todos enemiga; / antes así fenezcas / que nadie te ame y tú los aborrezcas”. Solo Barahona de Soto ha encontrado esta forma de redicción que como un juego de trucos encierra todas las formas posibles de elaboración inventiva de la *pastorela* clásica —y, en buena parte, de la bucólica virgiliano-sannazariana-garcilasista. Forma extrema del deseo de permanencia sobreseído por la *voluptas dolendi* de un amor cuya casuística anula como solución viable la correspondencia pasional.

Como ha podido comprobarse, el discurso de la *pastorela* acogida en las *Flores de Espinosa* es un encadenado deslizando de formulaciones entrecruzadas que significan la pérdida del norte amatorio y la angustiosa condenación al deseo insatisfecho. Un casi matemático juego de *corsi/ricorsi* que entona con inversiones espectaculares de pasos y voces el desrazonado verbalismo de la desesperanza amorosa. Un discurso *fou*, que transmuta a la perfección, como la maquinaria verbal de un deslumbrador juguete, el claustrofóbico camino en que se ha

reescrito la gozosa *pastorela* de Cavalcanti, el archisensual y sostenido *duetto* de Parabosco y la exultante canción de Figueroa en el radical desamparo doliente y esquivo de la pastoral sannazariana. Un camino de vuelta y una denegación de la apertura expresiva del género en su código más estricto, que con el soplo tangencial de la lírica latina —Catulo, Tibulo— había normalizado en la *pastorela* el triunfo de Eros, el fervor ardiente de la entrega amorosa, la felicidad del deleite. Aún más, desde la estrofa de cierre, el poema en su conjunto constata la denegación de esa poética; o mejor, su constatación de discurso sin destinatario, que de cuerpo soliloquial confirma la claustrofóbica cerrazón de unas quejas ya sin destino posible. Un discurso que al componerse se borra, porque nada de cuanto la voz final anuncia ha sido escuchado por la pastora, cuyos atributos divinales son entrevistados en los comparantes de la propia huida.



## **6. UNA REVERSIÓN DE ROLES PARA LA FELICIDAD PASTORIL EN “EL MARISCAL DE ALCALÁ”**





## 6. Una reversión de roles para la felicidad pastoril en “El Mariscal de Alcalá”

Un carácter de específica originalidad en el cauce de la *pastorela* abierto por la composición de Barahona de Soto lo representa la breve canción atribuida en las mismas *Flores de Espinosa* a “El Mariscal de Alcalá” (Espinosa, 2005: 465-466; Molina Huete, 2003). Se trata de una canción de cinco estancias donde el poeta ha redistribuido los roles comúnmente asignados a la pastora y al enamorado, de forma que el canto-lamento está puesto en boca de la mujer y el efecto — con la reacción inmediata propia del género — provoca la respuesta del enamorado. Una respuesta que se distribuye en dos momentos o movimientos: el primero supone la súbita respuesta física al clamor lamentario de la amada; el segundo, el cumplimiento pleno del amor carnal, en una entrega armoniosa, donde el *osculus* prelude la próxima unión física de los amantes en un *amplexus* que no precisa más que insinuarse. No resulta posible con más economía de medios expresivos ni de movimientos signados en la contrafactura de la *pastorela* cerrar el circuito de significaciones entre la amada que se querella y el amante que, con fórmula invertida a la tradición del género, se entrega con súbito rendimiento a cumplir el deseo de la amada cortejadora<sup>50</sup>. De esta forma, el autor redefine y redescubre los términos nucleares de una poética al invertir la direccionalidad de la solicitud y de la respuesta inmediata que da fin, con el amor cumplido, a la propia querella. Los términos, por tanto, de esta contrafactura a través de los roles invertidos son los cuatro que en una sinopsis mínima del género cabría definir: la situación del peticionario; su discurso que cualifica el estado pasional de necesidad amorosa; la reacción del solicitado, expresada con un movimiento de aproximación inmediata; y el paso de la visión cercana de los amantes del beso que prelude la final entrega.

El poema evita en la primera estancia cualificar con los tópicos *a tempo* — la amanecida, la comparación entre la voz querellante y el sol — porque se mueve con una economía expresiva máxima. Ahora es la música — voz acompañada del llanto — la que cualifica una *querimonia* marcada por el tópico comparante del cisne — representación del estado próximo a la muerte en que la amada solicitante se sitúa: “Como entre verde juncia / batiendo el aire tierno el cisne

---

<sup>50</sup> Véase, al respecto, cuanto se dice en la nota 52. El comienzo de la canción le recuerda a Molina Huete la alusión al cisne con que se inicia la *Heroida* ovidiana de Dido a Eneas (Espinosa, 2005: 465). Acerca del cumplimiento de amor y el desnudo, cabía siempre el recurso de la experiencia onírica, tal y como indicó el clásico estudio de Alatorre (2003), con variados ejemplos, que ha de verse complementado con la reseña tan aguda como erudita de Carreira (2004).

canta, / cuando su muerte anuncia / con pasos de dulcísima garganta, / formando su querella, / así lloraba mi Crisalda bella". La nominación en posesivo marca la fórmula de *pastorela* ya anteriormente cumplida, por lo que el canto de solicitud es, ante todo, un subrayado del recuerdo de una correspondencia erótica ahora en crisis. Pero la voz de la queja extrema la distancia entre el amor correspondido y la situación presente. Si la amada querellante está próxima a la muerte es porque, como predicán las dos estancias de su locución, se ha invertido el estado de armonía, pasando a la soledad desde la correspondencia, a la frialdad frente al fuego vivo. La primera estancia del discurso especifica la *querella* en el sustento mismo del que nace: la adoración de la amada "con tiernos ojos y devotas palmas", sostiene el proceso de aparente cambio al desamor "porque sola me dejas / con sola la razón de formar quejas". En la segunda estancia la voz llorosa apela sensorialmente —mirada y oído— al cambio entre el *fuego* que ella conserva y lo que ahora se significa "con ojos tibios y con alma helada", el carácter cualificador del *ruego*, que no siendo "de labios tibios ni de pecho frío" encuentra una desarmonía en quien escucha —"más frío que la nieve de Granada".

La extremada querella acusatoria provoca un efecto inmediato que subsume en un movimiento súbito al sujeto invertido de la *pastorela*. Pero más que al sentido simplificado de la *querella* —reducible al juego de dos contraposiciones entre correspondencia y olvido, afirmación y negación—, que se muestra con una tipicidad igualmente extremada, es la transmisión del llanto de la pastora lo que provoca el súbito movimiento del amante, en un *in crescendo* de gestos y movimientos: "Desafío a la misma ligereza, / y con vuelo violento / llegué primero que llegase el viento". Desde la agonía del cantar dulce y triste de Crisalda a la reacción del amante, el poeta ha reducido la temporalidad del equívoco. De esta forma, el final armonioso del reencuentro borra con matizado erotismo el juego de la correspondencia, anulando el equívoco: "Crisalda que me vido, / tendiome al viento sus divinos brazos, / y en ellos recogido / cobré mi aliento, y en dichosos lazos / gocé sus labios bellos / a la sombra inmortal de sus cabellos". De esta manera, un tejido de tópicos confirma —y reescribe en miniatura— los formantes de la poética, como si el autor de la canción rubricase la arquitectura esencial de cualquier *pastorela*: iluminando el equívoco, la fórmula positiva demuestra la mecanicidad ancestral de un *topos* para el que ni siquiera importa la distribución exacta de los intervinientes. La dualidad masculino/femenino funciona igualmente provocando una repriminación de la poética reducida a su esqueleto más simple y mecánicamente funcional. Toda una lección en el ámbito de las complejidades articulatorias que hace el efecto reduccionista como refrendo de la anamorfosis presente con el paralelaje de la



tradición. Una lección de miniatura que deja resuelto el esquema metapoético y la tradición de la *pastorela* a sus cuatro movimientos representativos<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> Antes de adentrarme en Góngora, quiero dejar constancia de la honestidad intelectual de Ponce Cárdenas, que asistió a una exposición muy sintética de este ensayo. Inicialmente, estudiando cómo Góngora funde los extremos de una “panorámica abierta, donde los mundos de la caza y de la pesca vienen a configurar los nuevos espacios donde los poetas disponen la casuística amorosa habitual de los galanes y las damas *sans merci*” (Ponce Cárdenas, 2006: 265), anotaba: “El profesor Lara Garrido ha pormenorizado los procesos de escritura mítica que suelen darse en esta suerte de *cornice*, dado que la imagen que subyace a todas estas manifestaciones es la del encuentro amoroso, típico de formas tradicionales como la *pastorella* (recuérdese la particular versión de Barahona de Soto protagonizada por una «pastorcilla temerosa»). Como concreción de tales procesos poéticos, las huidizas figuras femeninas aparecen asociadas a las ninfas de Cintia, como lejanos reflejos de un antecedente remoto, la Camila virgiliana” (Ponce Cárdenas, 2001: 46). En un apartado que rotula “*Eros in volgare*: algunas líneas de la tradición italiana”, se detiene a considerar “la aportación hispánica al caudal de reescrituras sexuales del mundo pastoril” (Ponce Cárdenas, 2006: 266), y tras el análisis de la canción de Figueroa “Ya vuelve el tiempo de oro y sale el día [...]” indica: “De esta pintura delicadamente alusiva había emprendido la descripción del encuentro de los amantes en otra bellísima canción en parte dialogada («Sale la Aurora, de su fértil manto [...]»). Veamos cómo el poeta alcalaíno remataba esta composición con la *sermocinatio* de la bella y la descripción del coito (vv. 49-76). En la formación de la tradición secundaria de la *honesta obscuridad* que llega hasta la canción gongorina, creo que los citados versos ocupan un lugar de excepción. La imagen del *hortus conclusus* aparece aquí combinada con el doble giro afín de tomar la flor y coger el fruto. Los amantes se protegen contra un posible aojamiento y en cierto modo la alusividad se dispara mediante un circunloquio tan sugestivo como «lo que después pasamos». En efecto, resulta más que plausible la posibilidad de que el creador de las *Soledades* hubiera leído con suma atención durante la etapa juvenil el más famoso poema del contino afincado en Viena, y que dicha lectura dejara en él un poso considerable. Pese a que «en los infinitos ringleros de erudición que proporcionan los comentaristas [de la obra de Góngora] rara es la alusión a obras españolas», resulta innegable que el majestuoso poema renacentista había despertado en el racionero durante los años de iniciación un interés inaudito, ya que el recuerdo de los versos 25-28 de la canción de Figueroa («El Sol dando al Aurora / licencia, muestra en la vecina cumbre / del monte, el rayo de su clara lumbre / que el mundo orna y colora») parece gravitar fuertemente sobre el *incipit* de un conocido soneto compuesto en 1582 («Raya dorado sol, orna y colora / del alto monte la lozana cumbre; / sigue con agradable mansedumbre / el rojo paso de la blanca Aurora» [...]). La editora del poema renacentista conecta la «eclosión sensual» de esta canción VIII no con la remota tradición del *Colloquium Daphnidis et puellae*, sino que remite a la concreta «huella *stilnovista*» de un modelo de Guido Cavalcanti: «In un boschetto trova’ pasturella». En otro género de la tradición medieval (la *pastorella*) formaría parte de lo que Zumthor designa como «narración lírica» y ofrece un valioso precedente para los relatos de encuentro erótico en ambiente campestre, ya que ofrecen la narración lírica de un amor consumado. Según la oportuna estimación del doctor Lara Garrido, «enmarcar de manera enaltecedora este encuentro es el objetivo pragmático-retórico de cierto segmento de la poesía pastoril» (Ponce Cárdenas, 2006: 267). Y especifica en la nota 37: “Recupero tanto las palabras exactas como la primicia crítica de lo estudiado minuciosamente por el doctor José Lara Garrido en la deslumbrante conferencia inaugural «La pastora perseguida: de Parabosco a Góngora», pronunciada el 28 de abril de 1999 durante el Foro Anual de Debate «Góngora hoy». La secuencia de palabras-rima de Francisco de Figueroa (*aurora-cumbre-lumbre-colora*) se altera en los cuartetos gongorinos (*colora-cumbre-[mansedumbre]-aurora [Flora]-lumbre-[costumbre]-[dora]*” (Ponce Cárdenas, 2006: 265-267).



## 7. LA FUGA IRREMEDIABLE DE LA NINFA-CORZA EN UNA CANCIÓN JUVENIL DE GÓNGORA





## 7. La fuga irremediable de la ninfa-corza en una canción juvenil de Góngora

No hay elementos decisivos para fechar la escritura de la canción de Barahona de Soto. Desde luego, parece posible que debe colocarse como término *ad quem* el del siguiente poema de la serie de la ninfa-pastora fugitiva: la canción “Corcilla temerosa [...]”, datada indubitablemente por Chacón en 1582<sup>52</sup>. Son tantos los elementos que evocan en esta canción el plan y los desvíos de la *pastorela-marco*, y tan escasos los concomitantes con el poema del autor de *Las lágrimas de Angélica* publicado luego en las *Flores*, que podría asegurarse la intención expresa del poeta cordobés de no recordar, en ningún punto esencial, la obra de su predecesor. En cualquier caso, las inevitables coincidencias marginales adquieren sentido en un proceso de poligénesis, pues no hay líneas constructivas ni formulaciones verbales que pudiesen sostener cualquier tipo de destitución estética de su antecesor. De cualquier manera, “Corcilla temerosa [...]”, que podría ser definida en sí misma como un ejercicio de reconcentrada eficacia, es un poema cuya novedad y complejidad compositivas quedan tan remarcadas como sólidamente reformuladas. El resultado se hace más visible si se efectúa un doble itinerario de lectura que pasa del poema de Barahona de Soto a la grácil canción gongorina, primero, y luego invierte el proceso, comenzando desde esta, y recorriendo los versos del lucentino después. No cabe duda, entonces, ni de la falta de conexión — fuera de la incidental del motivo — ni de la eficacia poderosísima con que el nuevo poema, sin ser este un propósito de su escritura, supera casi

---

<sup>52</sup> Sigo la edición realizada por Micó de Góngora (1990: 51-53) como su edición anotada (1990: 54-58). El esquema de la canción es a b C, a b C, d e e D f F. “Falta el verso de enlace o *chiave* y se añade el envío, que repite la parte final de la sirima dejando suelto el primer verso D f F” (1990: 53). La historia textual de esta canción “es bastante compleja”. Como indica Micó, en Chacón y en la mayoría de los testimonios “consta de cinco estancias y el envío, pero en la *Segunda parte del Romancero general* y en el ms. 3906 de la Biblioteca Nacional se añade una estancia nueva que evita, “según Jammes, una ligera contradicción entre el final de la segunda estrofa, que expresa la alegría del perseguidor, y el comienzo de la tercera, que desarrolla sentimientos menos eufóricos”. Desatiendo otras razones del editor, y sigo su edición ecléctica, aceptando “la estrofa ausente de Chacón, aun sin parecerme tan imprescindible como a Jammes y aun advirtiendo que seguramente fue desechada [desde una versión primigenia] por el propio Góngora”. Creo que así estamos ante el texto en su redacción más próxima a la primitiva de 1582, que es la que interesa para el curso de mi análisis. Sobre la supuesta dedicatoria del poema — Catalina de la Cerda, con el refrendo de la nota de Chacón en la que se afirma que uno de los versos “alude al duque de Alba, galán de la señora doña Catalina”. El editor se muestra cautamente escéptico, lo mismo que con el nombre Clori, con el que otros testimonios “fueron demasiado imaginativos” y que “ha sido el causante de más de una pamema biográfica”, por lo que “importa extremar la cautela”, aunque “no es imposible que Góngora revisase y aprovecharse algunos poemas amorosos de juventud para cumplir con las galantería convencionales exigidas por la vida cortesana” (Góngora, 1990: 51-52).

siempre los elementos reconfiguradores de la pastoral que había conducido Barahona de Soto.

Una constatación evidente atañe a las dimensiones del poema gongorino respecto al que le antecede en la serie, puesto que Góngora reduce la suya a solo seis estancias de doce versos y un envío. Si estuviese en relación directa con la canción de Barahona de Soto, se podría afirmar que Góngora practica una *minutio* que significaría hasta dejar reducido a poco más de la mitad el poema de aquel. Pero lo más notable es que no se trataría de una minoración efectuada por igual sobre todas las partes del poema precedente. Góngora no recrea, sino que inaugura con significativos cambios de registro en el macromodelo de la pastoral para conducir su texto a una original fórmula denegadora del encuentro y disfrute que se hallaba, por ejemplo, en el poema de Parabosco. Góngora segmenta la continuidad, mantenida por Figueroa y Barahona, del esquema-marco, y se constriñe, para elevarlo a tema exclusivo, a la representación de cómo la pastora-ninfa es inútilmente perseguida, fracasando con ella tanto la persecución física como la inefectiva variante de la convicción verbal. Claro es que con la pastora –corcilla– perseguida el autor de las *Soledades* arrastra no solo una similar perspectiva –y hasta coyunturalmente redicción– que sitúa en paralelaje inevitable el discurso apelativo a la ninfa que huye hasta desaparecer, sino que intensifica poderosamente todo lo que la contemplación de la esquiva supone de espectáculo a la mirada. Y es esta, la erogenia visual, el movedor de las secuencias reiteradas por las que discurren los versos gongorinos, variando los encuadres de una persecución imposible, en variaciones de una *opsis* –directa o adivinada– con la que se llega a expresar que el esforzado amante realiza su carrera “no más por alcanzalla que por verla”.

Con literal enfoque, al estudiarla como elemento que inicia Góngora “la evolución de la pastoral”, Jammes explicita la lectura más literalmente correcta realizada hasta ahora de la canción:

No es que sea exactamente venatoria, aunque la imagen inicial de la corcilla temerosa que emprende la huida a través del bosque esté tomada del dominio de la caza: el autor –si es preciso dar a esta poesía un alcance autobiográfico– se presenta persiguiendo a su amante (“la Ninfa mía”) a través de un verde prado; vanamente, porque su ninfa es tan ligera que no puede pensar en darle alcance y debe limitarse a apostrofarla de lejos con palabras muy eruditas<sup>53</sup>. (Jammes, 1987: 348-349)

<sup>53</sup> Para la conexión con el género, resulta imprescindible recordar los versos con que se inicia el acto segundo de *Las firmezas de Isabela*: “Dichosa pastorcilla, / que, del Tajo en la orilla, / por ella más que por su arena rico, / viste sincera y pura, / blancura de blancura, / nieve el pecho y armiños el pellico, / y al viento suelta el oro encordonado / cuando suele vestirse de brocado [...]. / Sus pies la Primavera / calzados, la ribera / de perlas siembra, el monte de esmeraldas. / Síguenle los pastores / de flores, / porque a sus pies les deben sus guirnaldas, / y, siervos

Como cabe recalcar, el estudioso de Góngora ha descubierto —sin tener conciencia de ello— la distancia entre la ideación exclusiva de la ninfa perseguida y el legado expresivo —y semánticamente cultivado— de la *pastorela*, como también lo había hecho con su enunciado central el comentarista García de Salcedo Coronel:

Quéjase en esta canción don Luis de la ingratitud de su dama, y para ponderar el temor y la presteza con que huía dél se vale de la comparación de una corcilla, que, temerosa, huye de cualquiera rumor que siente en la selva. Puso este animal por otro cualquiera de pequeña edad, que entonces es cuando tienen mayor ligereza y domina en ellos esta pasión<sup>54</sup>. (Góngora, 1648: 88-97)

Partiendo de la indicación del comentarista clásico, Ponce Cárdenas (2019b) ha realizado un completísimo análisis de la “imitación ecléctica” que Góngora realiza, una imitación que contamina y enlaza tres modelos y que nomina, con original empaque, “imitación por estratos” —es decir “imitación de imitaciones”, ya que el texto aducido de Ariosto y la *canzone* de Giovanni della Casa imitan, a su vez, el *Carmen* I, 23 de Horacio, que es el modelo indicado por Salcedo Coronel. Horacio sería el punto de arranque que permitió “procesos de hibridación” con otros dos hipotextos que lo reescriben. El *Carmen* horaciano establece la base de la composición como *venatio amoris*, manteniendo el doble uso del símil: la comparación de la muchacha deseada con un cervatillo temeroso y la del locutor poético con una fiera terrible. La imitación de Ariosto (*Furioso*, I, XXXIII), cuando Angélica huye de Rinaldo, explica la comparación con una huida real. Pero Ponce Cárdenas descubre cómo la oda a Cloe dio lugar a una hermosa canción de Giovanni della Casa —la XLVI: “Come fuggir per selva ombrosa et folta / nova cervetta sole” —, cuyo tono cambia el yo lírico horaciano de la seguridad a los parámetros de una *voluptas dolendi* y descubre inequívocamente que el influjo horaciano quedó mediatizado por la *canzone* italiana. Góngora tomó “casi al pie de la letra varias troquelaciones: “se mover

---

coronados, pagan ellos / sus libres pasos a sus ojos bellos” (Góngora, 2000: 47). No obstante, la comunidad exacta es con los términos tópicos de la *pastorela* y se reduce a la sobrenaturalización que produce el pie de la pastorcilla, en una cornucopia floral que provoca la admiración, pero no la huida ni la persecución ideada desde la presencia de ningún enamorado. Jammes se deja arrastrar en su amplia —y tan diferenciada— enumeración de “aristocráticos temas venatorios que nunca dejaron de atraerle” por la ideación posible de una “tercera soledad de las selvas” (Góngora, 1994: 82).

<sup>54</sup> En la *Segunda parte del tomo segundo de las obras de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel* (1648) la canción en la que falta la estancia indicada se encuentra en los folios 86-88 mientras que el comentario se encuentra en los folios 88-97. Micó se limita a indicar que “el tema, los modelos, las imágenes y el tono idealizante son propios del italianismo de ambiente bucólico o venatorio común a otros poemas juveniles”. Sobre el entramado del episodio de Apolo y Dafne relatado por Ovidio (*Metamorfosis*, I, vv. 452-467) menudean los recuerdos “de algunos versos o ideas de Horacio, Petrarca, Ariosto y Torquato Tasso” (Ponce Cárdenas, 2018: 51).

sente” (“cuando sacudir siente”), “por selva ombrosa” (“verde selva umbrosa”) o “momorar fra l’herba onda corrente” (“o murmurar corriente entre la yerba”). Además, la huida de Clori calca la velocidad prodigiosa de la figura femenina, hasta insertar en el poema de 1582 un fragmento de la *stanza* segunda —“lasciando a’venti”: “encomendando al viento”. La presencia del modelo italiano reaparece en la estancia sexta —dependiendo de la quinta y sexta de la *canzone*: desastrados *exempla* clásicos para que se muestre menos esquiva, recurso a la perífrasis mitológica —Dafne y su metamorfosis en laurel, Anaxarate. Un último detalle sería la delectación lasciva referida a la contemplación del pie de la amada, con la misma función visualizadora que aparece en la estancia tercera de Della Casa<sup>55</sup>.

En un segundo estudio, que complementa al anterior, Ponce Cárdenas cierra su exégesis de mano maestra analizando otros aspectos de la imitación gongorina ligados a la huida de Clori. Tendría valor paradigmático la incumplida historia de amor de Apolo y Dafne al comienzo de las *Metamorfosis* (I. vv. 452-567), que ofrenda el modelo tanto para la fuga de la ninfa como para la *sermocinatio* del dios de la poesía. La hermosa esquiva trata de salvar su integridad, pero en realidad espolea al amante, conformando la huida el momento de mayor sensualidad, pues el viento agita su melena y juega con las vestiduras revelando los encantos ocultos del cuerpo. El relato, analizado también a través de los traductores, deja ver como motivantes al viento y a la holgada vestimenta agitada por la brisa, que descubre partes consideradas lascivas del cuerpo femenino. Analiza Ponce Cárdenas, con exactitud encomiable, lo que llama “hibridaciones ovidiano-petrarquistas” —como el cambio de los “inornatos... capillos” por la representación memorable del soneto XC del *Canzoniere* de Petrarca (“Erano i capei d’oro a l’aura sparsi / che’n mille dolci nodi gli avolgea”, en ponderación

<sup>55</sup> Ponce Cárdenas añade —agotando su análisis— “nuevas telas en el mosaico” que parecen menos evidentes —así el hipotexto virgiliano sobre el “soberbio Aquilón” que cristalizaría en el sintagma gongorino “su voladora planta” (Ponce Cárdenas, 2019). El poema de Góngora evocaría el similar paso de la pastoral humanista (Sannazaro, Alamanni) a la más espontánea y libre del “pieno e tardo Rinascimento” (Varchi, Muzio, Rota, Bernardo y Torquato Tasso, Baldi), donde el punto de renovación más transitado es el de un conceptismo descriptivista —como vio ya Taddeo (1971: 39-40). Situable también entre 1580 y 1590, en estos poemas está ausente el canto amebeo y se frecuenta la adopción de metros madrigalescos. Sus temas consolidan, como en Góngora, las *stanze selvaggi* y acordan las efusiones y querellas del enamorado pastor, donde la simplicidad campestre es metáfora de una nueva Arcadia, en la que la pastora o ninfa es tan esquiva como la “timida cerva”. Es frecuente el nombre de Clori —así en los *Sospiri d’Ergasto* del joven Marino— y la acción se representa en una fronda mitologizada, que acoge la facultad esencialmente visiva como elemento naturalizador con el que las flores y plantas llegan a formar parte del delirio amoroso, con delicado y persistente erotismo. La compenetración de la pastora y el mundo natural crean juegos de duplicidades en los que la sensualidad se esconde al mismo tiempo que resalta. El trazado argumental se reduce a una suma de invocaciones reiteradas que se multiplican con los episodios de persecución de la ninfa-pastora —así en el final de la *Ninfa tiberina* de Molza, la sexta de las *Egloghe piscatorie* de Rota o las *Egloghe* del Muzio.



repetida por otros petrarquistas. El comportamiento del “viento delicado” y el giro metafórico que Góngora aporta con el uso de la voz “brújula” actualiza y transforma el pasaje ovidiano, que “por *inmutación*” atrajo el recuerdo del mito de Hipomenes y Atalanta con sus veneradas estrategias metalíricas. Pero la más notable aportación de Ponce Cárdenas (2019a: 151) es establecer que otros elementos corporales podrían venir inducidos por la *canzone* XLVII de Della Casa:

[...] el yo lírico cae rendido ante las tentaciones que Eros le ofrece por medio de cuatro elementos: la mirada intensa de unos bellos ojos, la nevada albura de una blanca mano, el dorado y tentador brillo de una cabellera que fulge como llama bajo un velo y el pie blanquísimo de una mujer joven, que fugazmente intuye gracias al movimiento airoso de una falda. La serie tetramembre que aparece como estímulo sensual podría reformular el mundo ovidiano y al mismo tiempo haber inspirado en parte los cuatro elementos esparcidos en el texto gongorino: “rubias trenzas”, “blanca espalda”, “falda donde [...] muestra la blanca nieve entre los lazos del coturno de oro”, “la serena, suave luz [de] sus luces soberanas” [...]. Los motivos centrales de la descripción sensual al modo ovidiano se mezclaban con los primores de orfebre propios del petrarquismo quinientista<sup>56</sup>.

La genialidad gongorina radica no solo en el complejo y equilibradísimo enlace de los hipotextos —hasta cuatro mayores y dos de perfilación detallista—, cuyo enrejado ha sabido detectar y desenvolver con maestría Ponce Cárdenas, sino que, asimismo, la canción de 1582 presenta calidades y repristinamientos que la separan definitivamente del paradigma de la *pastorela* conformada en el triángulo de Parabosco-Figueroa-Barahona de Soto. Enfrentándonos al poema en una lectura *exenta*, que obviase —o pusiera entre paréntesis— temporalmente cuanto la crítica —en el hilo que traza García de Salcedo Coronel y ha deshilvanado con precisión y maestría Ponce Cárdenas— ha asegurado, sus versos son de una *originalidad* intensificadora y marcan un espacio nuevo en la trayectoria del cuadro conformado desde la clasicidad.

<sup>56</sup> El estudioso evoca también un hipotexto secundario de Torquato Tasso que planteaba el encuentro en el bosque del aguerrido Rinaldo y una bella cazadora, de la aquel queda absorto mirándola. La *enargeia* de la descripción femenina de Tasso incidiría en numerosos detalles, desde la luminosa mirada a la blanquísima frente. Micó reproduce extensos pasajes de Salcedo Coronel, realiza una serie de paralelismos con otros versos de Góngora y explica con cierto detalle la alusión a la “brújula” y a la exculpación que Salcedo hace del uso de “madero” por “árbol”. Véanse también, para las recurrencias y tópicos que Góngora emplea en sus versos de 1582, la magna edición de los *Sonetos* gongorinos realizada por Matas Caballero (Góngora, 2019: 19-28 y 261-302). Otra vía exploratoria es la de la contaminación con la poesía tradicional, como ocurre con las transformaciones de imágenes referidas al viento, los “micropoemas” de erogenia marcada por el cabello o la transformación del “ciervo erótico” en una cierva —o corza— que “a menudo se relaciona con la estrella matutina, Venus”. Véase, en particular, Morales Blouin (1981: 137-168), Lida (1975: 52-79) y Pedrosa (1994-1995).

La estancia primera se abre con el fulcro irradiador del motivo central: la huida —“con ligereza tanta / huyendo va de mí la ninfa mía”. Una huida inmotivada —y en ese sentido cabría contrastarla con la presentación sobrenaturalizante y auroral de la pastora en los poemas de Parabosco o Figueroa— que bifurca la comparación en dos términos. El inicial, ampliamente desarrollado, esconde la novedosa irrupción del símil de la “corcilla” como fórmula presentativa de raro encuadre, frente al normalizado engarce, tras el *definiendum* de la acción, del término ponderador. La extensión de este se suma a un segundo símil corroborativo: el del “murmurar” del agua que corre entre la yerba con la “voladora planta” del viento. De esta forma, la parte no sustantiva del poema ocupa un primer plano desmesurado, concluyendo la estrofa con los dos principios conectivos del verdadero asunto: si la ninfa deja volar “al viento / sus rubias trenzas” es porque huye con el agotador efecto de la persecución del enamorado que le sigue e imprecia —“mi cansado acento”. La dualidad entre persecución y extenuante ruego —que miniaturiza en su discurrir la canción de Barahona— pasa en la segunda estancia a la persecución y al goce sensorial.

Ejecutor activo y término coadyuvante con el enamorado es el viento, que no solo cumple con la función apuntada al final de la primera estrofa —“hace de sus cabellos / mil crespos nudos por la blanca espalda” —, sino que, a modo de cómplice complaciente de la erogenia visual con la que goza el amante —y el goce de “los ojos” —, sirve de contrapunto positivo, denegatorio en parte, de los “tanto enojos” que el perseguidor sufre al tener que perseguirla. Una erogenia subrayada por el *lascivoamente* del término no marcado en el plano sexual —los cabellos anudados que abrigan la espalda— y el contrastivo “no sin decoro” —que se aplica por contrapunto a la falda ligeramente levantada, que deja al descubierto el pie. De esta manera, Góngora encarrila de nuevo sorprendentemente el efecto de la erogenia visual en una construcción de indudable fetichismo —“por brújula, aunque breve, / muestra la blanca nieve / entre los lazos del coturno de oro”.

La tercera estancia es, a mi parecer, netamente gongorina. Y lo es, ante todo, por su funcionalidad cohesiva, al evitar un deslizamiento abrupto entre las que en el manuscrito Chacón son la segunda y la tercera estancia, dado que contraponen, en contradicción irresuelta, el final de la segunda —con la alegría del perseguidor— y el arranque de la estancia inserta, con la aceptación por parte del “ciego y turbado” del imposible alcance de la huidora, que le lleva a formular el abandono de su inicial propósito —“No huyas, ninfa, pues que no te sigo”. En realidad, la tercera estancia de una presumible redacción primitiva hace lógico el escalonamiento en un tercer término que invierte la figuración de la huida-persecución. Espoleado momentáneamente por la visión erógena —“dulce brío” — el enamorado parece cambiar la finalidad de su propósito: ya no aspira a alcanzar a la ninfa como a seguir viendo cuanto esta ha mostrado de su “planta bella”. En este instante, Góngora induce una nueva retroversión contrastante

que, de hecho, equivaldría al momento iniciático de la *pastorela* recreada por Parabosco y Figueroa. La ninfa, comprendiendo la intención del perseguidor — “mi intento viendo” — vuelve la mirada, ahora de “serena, süave luz”, y su “fugitivo paso” la enfrenta a su ahora derrotado perseguidor, incapaz de acercarse — “mi dulce alcance”. Un juego de cercanías momentáneas cuya efectividad — por la iluminación tan próxima de “sus luces soberanas” — queda represada en la repetición mítica del efecto que causaron las manzanas en el nuevo troquel — de Apolo y Dafne a Atalanta e Hipomenes.

Este represamiento de la trayectoria seguida por la ninfa fugitiva vuelve de nuevo a una contrafactura intensiva, que recuerda la que había conseguido el propio Barahona de Soto, en la estancia cuarta. En ella se cambia el registro dinamizador de la persecución con el paso a un ritmo trepidante que transforma la huida y su enfrenamiento pendular de la estrofa anterior. Es una transformación que hace declinar definitivamente toda posibilidad de alcance mediante una inversión que devuelve la carrera pastoril al frenesí de la estancia de inicio, solo que ahora el pastor no podrá seguir “esforzando” su paso, y el “dulce brío” se depone con los términos que cualifican al enamorado sin alternativas (“ciego y turbado”) frente a la acelerada fuga de la ninfa. Ya solo le queda —y aquí cabría insistir en un paralelaje imaginístico con la canción de Barahona— la fórmula de visión intensificadora para un término que comienza a ser el punto de fuga final: la *opsis* pasa de un comparante intensificadoramente ponderativo —la misma velocidad con la que parte la “saeta” cuando sale disparada de un arco mítico— a otra que explicita la desigual situación de la acelerada fugitiva y el exhausto perseguidor —“y viendo que en mí mengua / lo que a ella le sobra / pues nuevas fuerzas cobra”. Un estado que deja como solución posible —con el cambio semántico y expresivo de la carrera a la petición de parada— el abandono de la propia figura del amante perseguidor —“apelo de los pies para la lengua / y en alta voz le digo: / “No huyas, ninfa, pues que no te sigo”.

Reducidas al efecto de convicción de la palabra, las dos siguientes estancias conjugan un discurso que varía su enfoque desde la cualificación de la carrera en sí misma —con la fenomenología de elementos de localización y definición hasta ahora ocultos— y el ejemplario de castigos modelizantes que nutren las metamorfosis de la ingratitud en amor. En la estancia quinta, la reiteración de la parada como solicitud, en un momento estático que combina la *petitio* con la nominación misma de la ninfa —“Enfrena, oh Clori, el vuelo” —, ejercita un circunloquio de variaciones entre el término del día —hasta ahora en la canción se había sutilmente elidido la marca tempo-astral (“pues ves que el rubio Apolo / pone ya fin a su carrera ardiente”)— y el cortés e interesado reproche a la dureza de la huidora. Esta se bifurca de nuevo con sustancial efectividad y economía expresivas: la autocompasiva *deprecatio* —“Ten de ti misma duelo; / deponga un rato / el honesto sudor tu blanca frente” — y la acusación del amator que, remarcando la crueldad del parecer de la ninfa, cualifica ahora por primera vez

su irresistible pasión: “Bastante muestra has dado / de crüel y ligera, / pues en tan gran carrera / tu bellissimo pie nunca ha dejado / estampa en el arena / ni en tu pecho crüel mi grave pena”.

En la estancia sexta, el poema pierde fuerza y efectividad líricas. Sin la perspectiva de contemplación hacia un horizonte de fuga interminable, que intensificaba la expresión del dolor y la pérdida definitivas en la canción de Barahona de Soto, Góngora introduce un discurso de convicción inefectivo montado sobre el recuerdo de las metamorfosis por desamor. En él no falta ni siquiera la irónica *dubitatio* — “si ya la antigüedad no nos engaña” — que atenúa el enunciado de partida — “ejemplos mil al vivo te pondría” — para evitar luego la nominación mítica. Esta se expresa solo a través del resultado transformatorio en materias inertes — “troncos el bosque y piedra la montaña” — en una secuencia reiterativa (“mas sírvate de aviso / en tu curso”). Una secuencia que se singulariza en la metamorfosis de Dafne, alcanzada por Apolo en la huida y persecución matriz de la canción misma. Por eso mismo configura como término ponderativo la propia concreción fugitiva del poema — “a quien ya sabes que el pastor de Anfriso, / con pie menos ligero, / la siguió ninfa y la alcanzó madero”. De este modo, el envío pone término al juego verbal, imponiendo un silencio que, con nueva carga irónica, reajusta el entramado del gran poema cuya contrafactura encuentra para el cierre una escueta e irónica motivación — “Quédate aquí, canción, / y pon silencio / al fugitivo canto, / que razón es parar quien corrió tanto”. De forma magistral Góngora evita que el lector eche de menos, gracias a esta salida de tono, el paso ejemplarizador y la tragicidad implícitas en los tratamientos, de sobretono naturalizante y mágico, de las canciones-*pastorela*<sup>57</sup>.

<sup>57</sup> Bonilla Cerezo ha dedicado un minucioso análisis a “cartografiar la mujer en Góngora como una montería de ciervos, cazadoras y corcillas”. Su *corpus*, de 1582 a 1602, y desembocando en el *Polifemo*, lo conforman la canción de 1582, cinco sonetos, trece romances de 1584 a 1609 y las décimas con estribillo “De un monte en los senos donde [...]”. “Corcilla temerosa [...]” es, junto a las décimas de 1603, “el más depurado de sus poemas cinegéticos”, y aunque no se reduzca al tema cinegético, esta microéglota con un armazón mínimo presenta una dinámica prosopográfica de “metáfora carnal, incluso táctil”, que funda un marcado “erotismo refrigerante”: “El deseo que provoca la corcilla responde a una dinámica de la visión, al erotismo de un cazador, de un hedonista y sobre todo de un *voyeur*. El pie activa los impulsos visivos para saturar el poema de verbos relacionados con la mirada [...]. Considerando los verbos oculares, don Luis ha diseñado un plano secuencia. Incluso se permite el lujo de ‘filmar’ un *congelato* que detiene la carrera durante un segundo para excitar al poeta-cazador [...]. A Clori le sobra dinamismo [...]. Sorteando escollos obliga al cazador a perseguirla verbalmente; el pobre galán no puede competir con ella, tampoco gozarla y menos aun capturarla. La canción presenta ya el juego de doble *cornice* del poema mayor: marco (1-46), versos en estilo directo (46-72) y marco (73-75)”. En suma, Góngora “reformuló el *topos* de la *mujer-esquiva* y utilizó el erotismo de las ciervas como dinamizador de un proceso de subversión entrópica de los códigos neopetrarquistas”. Todas estas citas pueden localizarse en Bonilla (2007: 172-217).

**8. UN JUEGO DE VARIACIONES ERÓGENAS. LA SILVA  
"ACAECIMIENTO AMOROSO" DE JÁUREGUI**





## 8. Un juego de variaciones eróticas. La silva “Acaecimiento amoroso” de Jáuregui

De la canción gongorina de 1582 va a derivar, con original empaque y novedad narrativa, una extensa composición debida a Jáuregui: la silva “Acaecimiento amoroso”, de ciento setenta y cinco versos. Se trata de una silva métrica que combina los endecasílabos y los heptasílabos, y cuya fecha exacta se desconoce, pero que apareció publicada en la edición de 1628<sup>58</sup>. Al asunto ha dedicado un excelente estudio monográfico Matas Caballero, haciendo notar cómo “el más pertinaz detractor del poeta cordobés tampoco quedó al margen del poder de atracción de la poesía gongorina” (Matas Caballero, 1985: 34) y que “Acaecimiento amoroso”

se inspiró en “Corcilla temerosa” [...], las semejanzas entre la canción de Góngora y el poema de Jáuregui no son tan escasas ni aisladas como para pensar que se trata de simples coincidencias o de huellas circunstanciales. Los paralelos afectan al plan general del poema, tema, tradición poética, motivos mitológicos, léxico, es decir, a todos los destacados aspectos que configuran la creación poética [...]. Si Jáuregui en su poema oscila entre las semejanzas y diferencias respecto a la canción gongorina, desde la perspectiva puramente formal del poema se distancia claramente de su modelo y reafirma su creación personal [...]. La *amplificatio* de Jáuregui se ha centrado sobre todo en la ubicación geográfica y temporal del lance amoroso, el mayor número de intervenciones directas del poeta, la detallada des-

---

<sup>58</sup> Sigo la edición de Ferrer de Alba (Jáuregui, 1973: 109-114). Una apretada síntesis de todas sus exhaustivas anotaciones sobre el poema se encontrará en la “Introducción” de Matas Caballero a su edición de Jáuregui (1993: 43-45): “El erotismo — escribe — es otro de los motivos que se aprecia en la poesía amorosa jaureguiana. En uno de sus poemas más logrados, la silva «Acaecimiento amoroso», podemos observar algunos pasajes en los que el poeta se recrea en la descripción de su amada desnudándose y bañándose en las aguas del Betis (9-39). Otro elemento que incide en el tono erótico del poema — además de servir de aviso sobre la inminencia de algún peligro — es la alusión al tópico de la corcilla perseguida (44-52). Esta manifestación de delicada sensualidad y erotismo [...] tiene una funcionalidad que sobrepasa los límites del ensimismamiento físico para expresar la necesaria evolución del amor desde un plano meramente corporal hasta la espera espiritual que, a pesar del mantenido desdén de la amada, es el que finalmente se impone (97-102). Un elemento de inevitable presencia [...] es la naturaleza [a la que], por un lado, convierte en el marco idóneo — paisaje idílico a orillas del Betis que suele reflejar todas las características propias del locus amoenus — en el que se produce el encuentro amoroso o donde el solitario amante manifiesta sus penas o quejas de amor, y por otro humaniza a la naturaleza [...] o bien para hacerla partícipe de sus sentimientos, e incluso cómplice en la consecución de su propósito” (Jáuregui, 1993: 45). Una lectura más detenida que encuadra “Acaecimiento amoroso” en la totalidad de la poesía del autor del *Antídoto*, la realiza el propio Matas Caballero en su *Juan de Jáuregui: Poesía y poética* (1990: 45-55). También para una valoración de la silva véase Romanos (1987: 258).

cripción del cuerpo desnudo de la ninfa, su baño y su posterior carrera, y la retórica valoración de los cabellos de la ninfa como prenda de amor. (Matas Caballero, 1985: 43-46)

La silva “Acaecimiento amoroso” está conformada por la sucesión de dos acontecimientos que se engarzan a través del enamorado contemplativo y bifurcan la erogena centrada en la visualización quieta y en la visualización fugitiva del cuerpo femenino. Solo esta segunda parte correspondería al motivo heredado de la *pastorela* de la persecución amorosa, y es precisamente ahí donde se concentran las huellas de la *lectura* amplificadora y netamente intensiva de la canción de Góngora. Jáuregui conecta con tan estrecha combinación de rasgos la parte inicial del desnudo complaciente contemplado, uno de los desnudos eróticos más conseguidos de la poesía del XVII<sup>59</sup>, con el encuadre subsiguiente de la huida y persecución de la ninfa descubierta a través del elemento activo que nuclea la correspondencia entre los textos de Parabosco o Barahona de Soto y la original creación de la canción gongorina de 1582: la mirada. Es el impulso erótico de la visualidad transgresora el que provoca el desajuste entre la mirada posesiva y absoluta del cuerpo desnudo y la mirada delatora que ya solo podrá ser parcial cuando la ninfa huya alejándose en la espesura para dejar como fetiche y “prenda” la maraña de los rubios cabellos. Nótese el paso de la *visión* silenciosa del inicio –la pura contemplación en el baño del desnudo cuerpo femenino– a la *visión* transgresora desde el momento en que con el ruido la “bella ninfa” inicia su desenfadada y triunfante carrera, explicitando como quiebra y tránsito la transformación de la mirada por el fuego amoroso que prende al enamorado furtivo:

Yo en tan alegre vista embebecido,  
y en los tejidos ramos escondido  
al cielo con el alma agradecía

<sup>59</sup> Como apunta el estudioso, tampoco hay que olvidar que Jáuregui emplea la *silva* “porque el tema tratado se ajustaba perfectamente a ese cauce poético. No olvidemos que, al influjo de la tradición venatoria debemos unir otra veta igualmente importante: la de la tradición de las *selve d’amore*, comenzada por Lorenzo de Medicis con las silvas que llevan este mismo título y que giran en torno al pastor amante y no correspondido que se lamenta de su desdicha en el escenario de la selva [...]”. La mayor extensión del poema jaureguiano, la considerable *amplificatio* a la que somete la canción gongorina, “añade a su poema un sobretono claramente descriptivo y narrativo, [propio de quien] necesitaba crear una perfecta simbiosis entre el marco escabroso y selvático que presidía la acción del poema junto a su solitario final, y el cauce métrico elegido, la silva, puesto que «escribir en silva o en selva es escribir en soledad»” (Matas Caballero, 1985: 44-45). Egido ya indicó cómo en “Acaecimiento amoroso” “hay tonalidades sensuales y coloristas, salpicadas de cultismos en el recreo topográfico del soto ameno a orillas del Betis. La delectación surge en el recuerdo de la visión de la ninfa desnuda entre las aguas. «La soledad siguiendo», tras el eco de la canción II de Garcilaso («luego a las puras ondas con presteza / la vi correr, do el cuerpo delicado sintió del agua de repente el velo / y suspendió su brío, / viéndose en la carrera salteado / con líquidos aljófares del río»), la persecución de la ninfa que huye como corcilla descubierta y liebre perseguida por el can tiene todos los ecos de la fábula de Ovidio” (Egido, 1990: 60-61).



mi desigual ventura  
 y el recatado labio no movía.  
 ¡Ay si mis ojos con igual cordura  
 celar pudieran sus ocultas llamas,  
 y no que, ansiosos de mirar cercano  
 aquel hermoso bulto soberano,  
 se divirtieron a mover las ramas;  
 y apenas el rüído  
 hirió a la bella ninfa el pronto oído  
 cuando su aguda vista y rostro honesto  
 la descubrió mi hurto manifiesto<sup>60</sup>.

En el plan general del poema de Jáuregui se produce un cambio radical respecto a la tradición venatoria que Góngora había cursado para innovar la huida de la ninfa-pastora. A aquel le corresponde, pues, la reinención del género, dotando de un arranque lógico y atrayente el inicial curso poemático que el autor de las Soledades había ideado como sorpresivamente abrupto, al iniciar la similitud con el arranque alusivo a la "corcilla" y al agua murmuradora. Ahora nada hace pensar en un marco tradicional, porque toda la primera parte de su poema corresponde a una forma de encuadre obtenida mediante la reinención del locus paradisiacus, el boschetto donde en la pura libertad la ninfa baña su cuerpo desnudo<sup>61</sup>. Espacio del eros adolescente —"donde el ocioso juvenil concurso, / la soledad siguiendo y lo remoto / logra de amor los hurtos recatados" —, el universo de las *selve d'amore* se ofrece inicialmente como espacio de entrega libre del cuerpo a la naturaleza que encubre la carnalidad con "la espesura". Se trata de "un alegre soto / que el Betis baña, y de su fértil curso / cobran verdor los sauces acopados": una sauceda donde se siente "emboscada"

<sup>60</sup> Como señala atinadamente Matas Caballero (1985: 34-35), "el principal paralelismo que podemos observar en los dos poemas es la coincidencia del tema y argumento: el fracaso amoroso del poeta que, pretendiendo conseguir a la ninfa, corre tras ella para darle alcance e incluso la apostrofa de lejos con bellas palabras para que detenga su carrera; al final el poeta fracasa en su intento quedándose solo y abatido". Por ello nota también (1985: 38) que "en la silva la sensualidad se pone de manifiesto cuando el amante contempla ocultamente cómo se desnuda, camina y corre por el agua y, finalmente, se reclina en ella". No estoy del todo de acuerdo con su entendimiento de que "en la selva de Jáuregui la escena es mucho más estática; será el agua el elemento que ponga de manifiesto la voluptuosidad de la ninfa, quien se nos muestra totalmente desnuda, pero sin que el poeta se detenga de forma precisa en ninguna parte de su cuerpo —salvo la alusión a los *tiernos miembros*. Lo cierto es que el mayor realismo del poema jaureguiano no ofrece, sin embargo, una sensación de mayor sensualidad".

<sup>61</sup> Lo cual no obvia, como notaré más adelante, la sorpresiva incitación provocada por Góngora al iniciar con el símil de la corcilla el relato de la persecución, presentado por él *in medias res*. "Frente al poema gongorino —subraya Matas Caballero (1985: 36)— al introducir Jáuregui el término de la comparación al principio del paisaje («Y como») su capacidad lírica queda un tanto reducida. Sin embargo, tal vez sea algo mayor el dramatismo de la silva al aludir en el paisaje concreto de la corcilla al hecho de que esta consigue burlar a su perseguidor, mientras que en la canción el motivo solo se aduce para ponderar la velocidad de la ninfa, capaz de desafiar al viento".

la ninfa, esto es, a salvo, con su permanente salvaguarda, frente al asalto de los admiradores enamorados —“de recelo ajena”.

Pero, en la delineación misma del espacio virginal, Jáuregui introduce la coincidencia con el lugar apartado propio para el dolorido sentir del amante desdeñado —“aquí prestar alivio a mis cuidados / pensé yo, triste, un día”. Un encaje fortuito de cronotópica relevancia, que da entrada a la formulación escópica y libre del cuerpo desnudado de la ninfa —“ya el cinto desceñido / sus miembros despojaban del vestido, / dejole, al fin, compuesto en el arena, / manifestando al cielo / de su desnuda forma la belleza” —, multiplica el deseo mismo del lector por asistir complacido al desnudo integral que la silva acoge<sup>62</sup>. Con marcada isocronía de acciones y gestos, el texto va marcando el proceso deleitoso de una *opsis* inopinada. Primero, el contacto del cuerpo con la frialdad del agua deteniendo su rápido movimiento con las salpicaduras y el curso helado mismo de la corriente —“luego a las puras ondas con presteza / la vi correr, do el cuerpo delicado / sintió del agua de repente el yelo / y suspendió su brío / viéndose en la carrera salteado / con líquidos aljófares del río”. La representación erótica sigue un *in crescendo* admirativo por el que el amante —y claro es, Jáuregui también está pensando en el lector— puede visualizar el contorneo y el movimiento del cuerpo femenino encubierto por las aguas. Una visión pura de la ninfa nadadora y juguetona, sin restricciones ni formas de atenuación, que nos evoca la franqueza verbal —aunque allí del eros consumado— de un Parabosco —“mas reclinose al fin sabrosamente / cubriendo de los húmedos cristales / toda su forma, de la planta al cuello. / Tal vez la hermosa frente / sola mostraba de su rostro bello; / tal con ligeros saltos, paseaba / la orilla y en sus frescos arenales / sus tiernos miembros, liberal, mostraba”.

A la placidez contemplativa del desnudo femenino, con sus juegos natatorios y su motivación espaciada en los “ligeros saltos” por la orilla, Jáuregui funde el motivo de la persecución amorosa. A la novedad misma del baño contemplado

---

<sup>62</sup> En cierto sentido, la poética de Jáuregui revierte la forma en que Góngora replicó en su *Ángelica y Medoro* a la indecisión ariostesca con su magistral forma de erigirse en el *miglior plettro*: “Exorcizado junto a la perspectiva *courtois* el viejo código de la *militia amoris* tiró por la borda o hizo cantera de refinadas burlas tanto a la lealtad convencional como al culto a la virginidad. Al tiempo, abrió definitivamente el campo del impulso natural, del cumplimiento del deseo como una fuerza palingenésica, indomable y hermosa. Su definitivo *incanto d’amore* creará por ello las normas de un nuevo decoro, trenzando con la piedad y el amor todos los deleites imaginables en un espacio venusiano. En esto su romance de 1602 viene a ser una auténtica exaltación del Eros, un trasunto verbal artísticamente reducido de lo que pueden considerarse sus bocetos: las *poesie* pictóricas del Seicento” (Lara Garrido, 2009: 93-95). En otro estudio sobre el poema hice notar cómo “en el espacio marcadamente breve de su *Romance* supo filtrar, esencializar y acendrar la experiencia formal del *Furioso*. Perfeccionaba, así, concentrando en la ósmosis reductora del *epos* al *epilio*, de la octava al cuartete, los instrumentos de cohesividad en el relato y la movilidad versátil del punto focal narrativo y descriptivo. Nudo esencial de un proceso, el *Romance de Ángelica y Medoro* es también sólido germen irradiante capaz de expandirse y multiplicarse casi exponencialmente en el *Polifemo* y las *Soledades*” (Lara Garrido, 2011: 471).

y disfrutado por el *voyeur* – “hurto manifiesto” – va a enlazar el motivo tradicional, con expresivos recalcamientos de cómo Góngora había recompuesto la persecución pastoral, solo que ahora Jáuregui conduce un relato de multiplicada sensualidad: la “bella ninfa” atravesará desnuda, tal como podía huir del *boschetto* en que se estaba bañando, “el bosque” prieto en que quedarán prendidas “las hebras rubias marañadas”. La reinención de las *selve* posibilita, por tanto, el autor del “Acaecimiento amoroso” una perspectiva repristinada – por nunca concebida – de la persecución amorosa. No solo extrema el móvil deseante de la tradición, sino que extiende y dilata el curso mismo de la huida. Desde un punto de inicio, donde la proximidad entre los actores del drama pastoral innova también el arranque de la huida – “tal su ligero curso amedrentado / siguió mi amada ninfa al mismo instante / que me miró delante” –, hasta un dilatadísimo entrelazamiento de recomienzos, donde, asimismo, quedará vencido el enamorado perseguidor, y que solo concluye con el anochecer perifrástico en que abandona el lugar el pastor vencido – “Y viendo oscurecerse el occidente, / ya cuando el mar de Iberia, presuroso, / trastorna el sol la fatigada frente, / desamparé yo, triste, el bosque umbroso” –. Todo el discurrir poemático, en su complejidad paisajista y pansexual, no ha servido para cambiar la situación desesperanzadora del *je amant*, incommovible en su tristeza (versos 8 y 175)<sup>63</sup>.

Comienza en este segundo movimiento la incidencia de la canción de 1582, aunque a mi entender Jáuregui lo que persigue es establecer una distancia insalvable con el esquematismo expresivo del poema de Góngora. Por eso invierte el sorpresivo arranque con el símil de “Corcilla temerosa [...]” que Góngora introducía abruptamente, rompiendo con el discurrir narrativo de la huida y persecución, para construir una *gradatio* descriptiva que las subsuma en un proceso escalonado<sup>64</sup>, que comienza en la parada inicial – cuando la pastora aparece como la “corcilla” desprendida de la canción gongorina simplemente “descuidada” – y conduce con calculados movimientos a la parada final. Se trata, por

<sup>63</sup> Véase, para todo ello, el esencial conjunto reunido por Labrador Herraiz y Di Franco bajo el título “Adiós a Petrarca. Textos eróticos de fray Melchor de la Serna. Antología” (2011: 19-122). En particular, Quintero (2011: 177-189) analiza a fondo el poema “Descripción de una dama que se estaba bañando”, donde “se dramatiza e intensifica una escena ocular casi arquetípica; un hombre escondido que goza de la visión prohibida de una mujer desnuda”. Recuerda “una de las versiones poéticas más famosas del mito de Acteón [la *canzone* XXIII de Petrarca] [...]”. Esta versión del mito dramatiza no solo la mirada, sino también el deseo y el miedo simultáneo con relación a la dama”. Pero contra lo que ocurrirá en la canción de Jáuregui, “la presencia de Laura queda reducida a una serie de alusiones cortas, a ciertos atributos físicos [...] y a ciertos objetos fetiche que simultáneamente anuncian su presencia y su inaccesibilidad”.

<sup>64</sup> Con la intervención de elementos pictóricos que evidencian de qué forma y hasta qué grado Jáuregui está inserto en una poética que echa mano de fórmulas y matices descriptivos marcados por la *pittoricità*. No obstante, queda, naturalmente, lejos de una lírica de la pintura como la que, a propósito del autor de los *Sueños*, ha desvelado en dos excelentes estudios Sáez (2015a y 2015b).

tanto, de construir una fórmula que evite la indeterminación de la ninfa-pastora y la fuga en su término visualizado tan solo de la canción persecutoria — así en el horizonte lejano donde sigue mágicamente la corcilla elevando el prodigio de su carrera — para hacer de la huida un simbólico engarce o cadena simbolizadora del poder femenino y el inmovible dolor masculino. En la trayectoria de la huida el enamorado modificará su propia estrategia discursiva sin conseguir cambio alguno de la “bella ingrata”, pasando de representar “al cazador burlado”, por la rapidez con que reacciona aquella al contemplarlo junto a sí, a una “carrera” donde el perseguidor procede de modos diversos “a moderar su destino” con un argumentario de rendido amor, que se irá alejando cada vez más hasta definitivamente perderse — “ella, esforzando el corazón medroso / penetra el bosque, y a lo más fragoso / y oculto el curso aplica”<sup>65</sup>. Pero aunque el amante corte abruptamente su carrera — “porque menos el dolor sintiera, / sin la seguir me derribé en el suelo” — y pese a que va creciendo la distancia que los separa, la huidora sigue su frenético impulso — “Mas no porque mi voz la asegurese, / y lejos bien distante me quedase, / un punto quiso detener sus plantas” — hasta un final de pérdida definitiva — “De mi burlada vista al fin se aleja, / los árboles la esconden”.

En este calculado clímax de variaciones, el inicio fuerte corresponde justamente al intencionado *rifacimento* del comienzo de la canción de 1582 — “Y como la corcilla descuidada / mientras las hojas tiernas y menudas / despunta de la hierba rociada, / que, al más leve rumor, el cuello enhiesta, / y vuelve las agudas / orejas y la frente pavorosa / a la vecina selva o la floresta, / do con alada planta voladora / se embosca [...]”<sup>66</sup>. De nada le vale al enamorado estar “delante” de la ninfa amada, y aunque reaccione a la súbita espantada desde su presencia próxima, arrojándose “tras ella”, sus argumentos para la parada no surtirán efecto alguno, como así lo predicaba la tradición desde el pautado del

<sup>65</sup> Ponce Cárdenas (2009: 332), en el apartado que dedica al símil cinegético, indica cómo, desde Ovidio, la fortuna de símiles cinegéticos “que sirven para acotar de modo coherente la violencia de los varones que acosan a sus presas indefensas por tierra”, estuvo ligada a poetas del canon de Ferrara, con Ariosto a la cabeza. Recuerda el eco de la *caccia di amore* en el *Furioso* cuando se evoca el encuentro entre la huida Angélica y Rinaldo (canto I, 7) y concluye que “la identificación arquetípica del galán enamorado con un depredador y la esquivo amada con la correspondiente y huidiza presa llegó a convertirse, de hecho, en un lugar común que irrumpiría con relativa frecuencia en algunos textos poéticos hispánicos del Siglo de Oro que no pertenecen al género de la epopeya. Baste recordar cómo la silva titulada «Acaecimiento amoroso» de Juan de Jáuregui, publicada en 1618 entre las *Rimas*, ofrece una bella recreación del símil desde el punto de vista del locutor masculino que persigue a la amada (vv. 113-127)” (Ponce Cárdenas, 2009: 332-338).

<sup>66</sup> El pasaje “ocupa una extensión simular en ambos casos. Pero las coincidencias no terminan solo aquí, pues puede verse cómo nuestro autor emplea un léxico que había aparecido en el poema gongorino: *corcilla, selva, planta voladora, yerba*. Aunque también introduce ligeros cambios quizás con intención de distanciarse y distinguirse del modelo: “corcilla temerosa” / “corcilla descuidada”; “ligera” / “alada voladora”; “verde selva umbrosa” / “vecina selva”; “voladora planta” / “planta voladora”; “viento” / “rumor” (Matas Caballero, 1985: 35- 36).

*stilnovismo* — "Detente, aguarda agora, / del enemigo es justo que se huya, / no del amante que la gloria suya / ha puesto en adorar tu imagen bella"). Ni siquiera la conmiseración que provoca, como en Barahona, la destrucción de los pies fugitivos — "Más hay que en vano pido / te duelas en mi daño, pues tampoco / sientes el tuyo, ninfa, en la carrera; / mira que ofende el áspero camino / tus blandos pies" —, puesto que el *boschetto* es limítrofe a "las broncas peñas", que consiguen refrenar la carrera irrefrenable. La "voz enternecida" del enamorado, cada vez más lejana, termina confundida con el eco — "Eco mis voces con afán replica" — y la ninfa, furiosamente espoleada, se interna en la parte más cerrada del enramado follaje boscoso. Pero el avance de la dama *en cabello* — Jáuregui extrema los componentes tópicos: "Lleva mi ninfa al viento derramados / de modo sus cabellos y tendidos, / que en torno al bello rostro parecían / los rayos puros de Titán dorados" — va a inducir una tercera parte que Jáuregui agrega a la canción tipo — recuérdese en Barahona cómo se *esparcían* "sin arte". Ahora los cabellos se enredan en la trama arbórea de un espécimen que especifica tanto la condición bravía del bosque como la ribereña espesura que "el Betis baña" — "los sauces acopados": "He aquí mientras sin orden se esparcían / las hebras de oro por el aura helada / de un sauce humilde en los hojosos brazos / se marañaron los hermosos lazos". Y el último recurso de convicción de la voz que quiere asegurar su integridad desde la lejanía — "Mas no [...] / un punto quiso detener sus plantas, / antes, cargando la cabeza y cuello / hacia delante con ahínco y fuerza / deja perdidas de sus hebras cuantas / le pudo arrebatarse la rica trama" — da paso al amante fetichista de la tradición clásica — con resonancias garcilasistas —, pero renovadamente troquelado<sup>67</sup>.

Desaparecida la ninfa, ya la mirada queda revertida y el pastor, desde su nueva inmovilidad — "descuida el pie ligero, y sin cansarse / contempla solo en la difícil vía, / y el rastro que dejó entre los breñales [...]" — inicia un final reto: el de la *consecratio* de los restos apresados en las ramas del sauce — "ramo venturoso" —: los cabellos que ahora se cargan de sentido funéreo y de emocionado perfil — "¡Oh dulces lazos, muestra conocida / de la aspereza de mi bella

<sup>67</sup> Matas Caballero (1985: 40-43) ha analizado "el paralelismo" de la carrera en "Corcilla temerosa [...]" y en "Acaecimiento amoroso": "En los dos poemas la huida de la ninfa y la persecución del enamorado poeta es el lance que concentra y enmarca todo cuanto acaece y es contado por los poetas. Igualmente, la carrera se convierte en uno de los elementos clave que acerca los textos a la poesía venatoria: en el poema de Jáuregui ese carácter cinegético se va aumentando porque el poeta, al motivo de la corcilla perseguida por el cazador, añade otra alusión relacionada directamente con el tema de la caza: el de la liebre perseguida por el can [...]. Los rasgos que caracterizan la desenfadada huida de la ninfa resultan bastante parecidos en ambos textos; incluso el léxico que emplea nuestro autor para aludir a la carrera apenas se diferencia de Góngora («temerosa», «ligereza tanta»: «ligero curso amedrentado»; «huyendo va de mí la ninfa mía»: «del enemigo es justo que se huya, / no del amante»; «encomendado al viento / sus rubias trenzas, mi cansado acento»: «lleva mi ninfa al viento derramados / de modo sus cabellos y tendidos»; «su fugitivo paso»: «el fugitivo curso»)".

ingrata! / Oh falso bien, que, regalando, mata, / y aparente lisonja de la vida, / do contra mí dejó al rigor ajeno / en vaso de oro su mortal veneno". "Prenda" que será "guardada", como en la pastoral sannazariana, "en el estrecho seno", y que dará lugar a un renovador intercambio de bienaventuranzas, que Jáuregui redimensiona haciendo que el enamorado dé sus gracias al árbol, cargando de intencional cambio su sustancialista y emotiva complementariedad. Si de él ha recibido el cabello enmarañado de la ninfa —"Y, tú frondosa rama / que te compadeciste / de verme ardiendo en amorosa llama [...], / perdona si en tan breve te despojas / del oro puro que te adorna y viste" —, su solicitud por tal "beneficio" no es menor: que su vida vegetativa se convierta, por la bienaventuranza deseada, en un milagroso portento —"Beneficio presente al cielo pido / que iguale con su altura / la fértil copa que tus hojas brota / y extienda las raíces / en el terreno centro a la remota / y a la mayor hondura, / y que las arboledas autorices / por luengos siglos con igual verdura". Solo entonces el rito bucolista se hace presente, en el acto de acoger en la indefinida tristura del amante, el recuerdo de las "dulces prendas" con que se cierra la parte activa de la silva —"Dije, y las rubias hebras marañadas / desenlacé, cobarde y temeroso, / y al pecho venturoso / las ofrecí por prendas regaladas". De la visión plena del desnudo femenino a los restos fetichistas de sus cabellos, el poema de Jáuregui traza una fórmula que contrafactura, vía Virgilio-Sannazaro-Garcilaso, el trasunto corporal inalcanzable de la otra tradición copelada por Góngora, cuajando las variaciones eróticas de la fuga bajo el motor del deseo insatisfecho que troquelaron Barahona de Soto o Góngora<sup>68</sup>.

<sup>68</sup> Incluso desde el punto de vista formal, copelando el engarce de Góngora "con la tradición de la silva métrica que hemos visto florecer en los focos andaluces", como ya analizó con singular pericia Egido (1990: 34-58). En este proceso de indagación entre múltiples hilos me ha guiado el clásico e insuperado estudio de Corti (1954: 350-351), el cual concluía con la expresiva imagen de que "il rapporto fra *Pastorale* e *Arcadia* ci sembra duplice, sia nel tempo, sia nella direzione degli influssi, a guisa di una palla che batte e rimbalza", del maduro Jennaro al jovencísimo Sannazaro, pero también en dirección contraria, que revierte luego al último Sannazaro. De gran interés teórico es el avance de Galán Sánchez (2007). Y, ligado a "la expansión del epitalamio en Europa", con la "recuperación y difusión de los modelos latinos" desde la "difusión en lengua latina de la retórica epidíctica", la exhaustiva "caracterización del epitalamio neolatino", que realiza Serrano Cueto (2019: 167-335). Pero, sobre todo, resalta la matizadísima teorización establecida por Ponce Cárdenas en la primera parte de *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)* (2016: 17-140). Recomendando, en especial, las reflexiones de hondo calado presentes en "Escollones de la *imitatio*: la poligénesis y los abismos de la crítica" (Ponce Cárdenas, 2016: 137-140). Cerrando su reflexión, una cita omnicomprendensiva: "Como trataremos de mostrar en la segunda parte de este ensayo a partir del estudio detallado de varios poemas de Cervantes, Quevedo y Góngora [...], la *imitatio* humanística es, sobre todo, comercio e intercambio intelectual, interrogación y producción infinita de pensamientos sobre el ser humano y el mundo, además de una fuente de comportamiento y autoconciencia" (Ponce Cárdenas, 2016: 140).

## BIBLIOGRAFÍA







## Bibliografía

- ACEBRÓN RUIZ, Julián (1996) "El Orco: monstruo, ciego, enamorado. Anotaciones al canto III de *Las lágrimas de Angélica*", *Studia aurea: Actas del III Congreso Internacional de la AISO*, coord. Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Pamplona, Universidad de Navarra/GRISO, pp. 225-236.
- ACUCELLA, Cristina (2013) "L'immagine onirica come «feticcio» dell'Eros. Uno sguardo sulla lirica del Rinascimento, tra Italia e Spagna", *Between*, III, 5, pp. 1-25.
- ALADRO FONT, Jorge, Alicia de COLOMBI-MONGUIÓ (2010) "Antecedentes e influencias literarias en la obra lírica de Lope en torno a la Magdalena", *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*, ed. Julián Olivares, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 99-134.
- ALATORRE, Antonio (1993) "La fábula burlesca de Cristo y la Magdalena de Miguel de Barrios", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41.2, pp. 401-438.
- (2003) *El sueño erótico en la poesía de los Siglos de Oro*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica.
- ALBONICO, Simone (2005) "Sulla struttura dei *Canzonieri* del Cinquecento", *I canzonieri di Lucrezia, Atti del Convegno Internazionale sulle raccolte poetiche iberique dei secoli XV-XVII*, ed. Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi, Ferrara, Unipress, pp. 363-387.
- ALONSO MIGUEL, Álvaro (2002) *La poesía italianista*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- (2018) "Las encrucijadas de la imitación", *Cancionero de Francesco Petrarca*, ed. Antonio Prieto, Madrid, Fundación Universitaria Española, pp. 125-146.
- ANÓNIMO (1986) *Cancionero de Ripoll*, trad. y ed. José Luis Moralejo, Barcelona, Bosch.
- ARÉN JANEIRO, Isidoro (2008) "Soñar en el Siglo de Oro, ¿Sueño cruel o falsa ilusión?", *eHumanista*, 11, pp. 261-302.
- ASENSIO, Eugenio (1970) *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos.
- AA. VV. (1784) *Raccolte di poesie di diversi autori antichi e moderni*, A Pe-King, Regnante Kien-Long.
- BALDACCI, Luigi (1973) *Lirici del Cinquecento*, Milano, Longanesi.

- BARAHONA DE SOTO, Luis (1981) *Las lágrimas de Angélica*, ed. José Lara Garrido, Madrid, Cátedra.
- BÉHAR, Roland (2012) "Garcilaso de la Vega y la sugestión de la imagen", *Criticón*, 114, pp. 9-31.
- (2015) "La eternizada fuga de la ninfa: de Garcilaso a Warburg", *Calíope*, 20, pp. 19-38.
- (2017) "Galatea o la idea de la belleza garcilasiana", *La Égloga renacentista en el Reino de Nápoles*, dir. Eugenia Fosalba, *Bulletin Hispanique*, 119, pp. 591-619.
- BELTRÁN, Vicente (1984) "O vento lh'as levava, Don Denis y la tradición lírica peninsular", *Bulletin Hispanique*, 86, pp. 5-25.
- (1987) *La canción tradicional de la Edad de Oro*, Barcelona, Planeta.
- BETTARINI, Rosanna (1992) *Lacrime e inchiostro nel "Canzoniere" di Petrarca*, Bologna, Clueb.
- BLANCO, Mercedes (2012) "Poesía y pintura en el Siglo de Oro", *Criticón*, 114, pp. 101- 157.
- BOIARDO, Matteo Maria (2004) *Le poesie volgari e latine di Matteo Maria Boiardo*, ed. Angelo Solerti, Bologna, Romagnoli dell'Acqua.
- BONILLA, Rafael (2007) "Sus rubias trenzas, mi cansado acento: ciervas, cazadoras y corcillas en la poesía de Góngora", *Góngora hoy IX. "Ángel fieramente humano". Góngora y la mujer*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, pp. 157-263.
- BORSA, Paolo (2017) "Identità sociale e generi letterari", *Reti Medievali*, 18.1, pp. 271-303.
- BRANCATO, Dario (2017) "Una égloga con verso sciolto, secondo il costume moderno. Il *Dafni* de Varchi e l'*Alcon* di Castiglione", *La Rivista*, 5, pp. 23-57.
- BURUCÚA, José E. (2003) *Historia, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica.
- BUSSI, Francesco (1961) *Umanità e arte di Girolamo Parabosco, madrigalista, organista e poligrafo*, Piacenza, Edizioni del Liceo Musicale.
- CABANES JÍMÉNEZ, Pilar (2005) "El deseo femenino a la luz de algunas composiciones literarias medievales", *Lemir*, 9, pp. 1-10.
- CACCIA, Giovanni Agostino (2010) *Rime (1546)*, ed. Benedict Buono, Milano, Lampi di Stampa.

- CALASSO, Roberto (2005) *La follia che viene delle ninfe*, Milano, Adelphi.
- CARREIRA, Antonio (2004) "Al margen de *El sueño erótico en la poesía de los Siglos de Oro*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 52, 2, pp. 465-488.
- CASTRO LING, Cynthia Concepción (1998) "La dama y el pastor and the Ballads of the *Cancionero General*. The Portrayal and the Experienced Woman", "*Cancionero*" *Studies. In Honour of Ian Macpherson*, Londres, Tamesis Book, pp. 133-146.
- CAVALCANTI, Guido (1986) *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, ed. Domenico De Robertis, Turín, Einaudi.
- (2016) *Rime*, ed. Roberto Rean y Giorgio Inglese, Roma, Carocci.
- CEPRAGE, Dan Octavian (2004) "La metrica della *pastorella*: precisazioni su *In un boschetto* di Guido Cavalcanti", *Metrica e poesia*, ed. A. Daniele, Padova, Esedra, pp. 13-28.
- CERVANTES, Miguel de (1999) *La Galatea*, ed. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Cátedra.
- CHIAMPI, Irlemar (2000) *Barroco y modernidad*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica.
- CORDERO DE CIRIA, Enrique (2012) "Con la ocasión de ponerlos desnudos y castos: lascivia y castidad en la pintura del Siglo de Oro", "*Sacar de la sombra lumbre*": *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, ed. José Riello, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- CORTI, Maria (1954) "Le tre redazioni della «Pastorale» di P. J. De Jennaro con un *excursus* sulle tre redazioni dell'Arcadia", *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 131, pp. 305-351.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (2002) "La tradición clásica en la poesía de Luis Barahona de Soto", "*De saber poético y verso peregrino*": *La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, ed. José Lara Garrido, *Analecta Malacitana*, anejo XLIII, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 87-104.
- D'AGOSTINO, Maria (2017) "La *Égloga Nice* de Juan de la Vega", *La Égloga renacentista en el Reino de Nápoles*, dir. Eugenia Fosalba, *Bulletin Hispanique*, 119, pp. 639- 672.
- DANZI, Massimo (2018) "Tra Virgilio e Petrarca: Primi elementi per una grammatica dell'égloga volgare", *Interdisciplinarietà del petrarquismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania*, ed. Maiko Favaro y Bernhard Huss, Florencia, Leo S. Olschki Editore, pp. 199-219.

- DELICADO PUERTO, Gemma (2011) *Santas y meretrices: Herederas de la Magdalena en la literatura de los Siglos de Oro y la escena inglesa*, Kassel, Reichenberger.
- DEVOTO, Daniel (1960) "El mal cazador", *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, vol. I, Madrid, Gredos, pp. 481-491.
- DE ROBERTIS, Domenico (2001) *Del primo all'ultimo Dante*, Florencia, Le Lettere.
- D'HEURE, Jean-Marie (1981) "Per lo studio sistematico della *pastorella* romanza. Un'esemplificazione problematica estratta da un lavoro in corso: il caso de la *pastorella* galego-portoghese a confronto delle altre *pastorelle* romanze", *XIV Congreso Internazionale di Lingüística e Filologie Romanze*, Nápoles, Universidad de Nápoles, pp. 585-590.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2002) *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, París, Gallimard.
- EAGLETON, Terry (2016) *Cómo leer literatura*, Barcelona, Península.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José I. (2019) *Fiebre de luz y río de corceles. Poesía y erotismo áureo*, Barcelona, Olañeta.
- DRONKE, Peter (1995) *La lírica en la Edad Media*, Barcelona, Ariel.
- EGIDO, Aurora (1990) "La silva en la poesía andaluza del Barroco", *Silva de Andalucía (Estudios sobre la poesía barroca)*, Málaga, Diputación Provincial, pp. 60-61.
- ESPINOSA, Pedro (2005) *Flores de poetas ilustres de España*, ed. Belén Molina Huete, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- FARAL, Edmond (1925) "La *pastourelle*", *Romania*, XLIX, pp. 264-285.
- FENZI, Enrico (1999) *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Genova, Il Melangolo.
- (2015) "Conflicto di idee e implicazioni polemiche tra Dante e Cavalcanti", *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Milano, Ledizioni, pp. 9-70.
- FIGUEROA, Francisco de (1989) *Poesía*, ed. Mercedes López Suárez, Madrid, Cátedra.
- FERRONI, Giovanni (2012) *Dulce lusus: Lirica pastorale e libri di poesia nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- FOSALBA, Eugenia (2017) "Ecos de la perspectiva minturniana en la concepción de las églogas de Garcilaso", *La Égloga renacentista en el Reino de Nápoles*, dir. Eugenia Fosalba, *Bulletin Hispanique*, 119, pp. 555-572.

- FRACASTORO, Girolamo (1787) *Canzonieri del secolo XVI*, Venezia, Presso A. Zatta e Figli.
- FRANCHI, Claudio (2006) *Trobei pastora. Studio sulle pastorelle occitane*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- FRECCERO, John (1975) "The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics", *Diacritics*, 1, pp. 34-40.
- GALÁN SÁNCHEZ, Pedro Juan (2007) "La poética de la imitación en la poesía neolatina del Renacimiento. Distinción entre fuentes, clichés y paralelos", *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 20, pp. 139-61.
- GALLEGRO ZARZOSA, Alicia (2012) "María Magdalena y su tratamiento erótico: la Magdalena de Lope", *AnMal Electrónica*, 32, pp. 421-450 [En línea: [http://www.anmal.uma.es/numero32/Magdalena\\_Lope.htm](http://www.anmal.uma.es/numero32/Magdalena_Lope.htm). Fecha de consulta: 15/07/2020].
- GARAVELLI, Enrico (1995) "Il I Idillio di Teocrito tradotto da Annibal Caro", *Aevum. Rassegna di Scienze Storiche, Linguistiche e Filologiche*, LXIX, pp. 525-591.
- GARCÍA, Michel (2005) "La noción de género en el corpus cancioneril: el caso de la serrana", *I "Canzonieri" di Lucrezia Borgia*, Padua, Unipress Libreria, pp. 25-41.
- GARGANO, Antonio (2017) "El género bucólico en Nápoles: de la *Arcadia* de Sannazaro a la *Égloga segunda* de Garcilaso", *La Égloga renacentista en el Reino de Nápoles*, dir. Eugenia Fosalba, *Bulletin Hispanique*, 119, pp. 573-590.
- (2019) "Amigo de las cosas nuevas. Controversias literarias y orígenes de la moderna poesía española", *Controversias y Poesía. De Garcilaso a Góngora*, ed. Mercedes Blanco y Juan Montero, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 16-30.
- GARROTE BERNAL, Gaspar (2002) "Barahona de Soto en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa", "*De saber poético y verso peregrino*": *La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, ed. José Lara Garrido, *Analecta Malacitana*, anejo XLIII, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 47-68.
- GENTILL, Sonia (2005) *L'uomo aristotelico: Alle origini della letteratura italiana*, Roma, Carocci.
- GIUNTA, Claudio (1998) *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizelli*, Bologna, il Mulino.
- GÓNGORA, Luis de (1648) *Segunda parte del tomo segundo de las obras de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera.

- GÓNGORA, Luis de (1990) *Canciones y otros poemas de arte mayor*, ed. José María Micó, Madrid, Espasa Calpe.
- (1994) *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia.
- (2000) *Obras completas*, vol. II, ed. Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- (2019) *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ, Nora, Germán PROSPER, María del Rosario KABA, eds. (2019) *El Siglo de Oro Español. Crítica, reescritura, debates*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, María (2001) *El texto en el texto. Lectura de géneros literarios*, Málaga, Universidad de Málaga.
- HUOT, Sylvia Jean (2000) “Intergeneric Play: The *Pastourelle* in Thirteenth-century French Motets”, *Medieval Lyric: Genres, in Historical Context*, ed. William Doremus Paden, Urbana, University of Illinois Press, pp. 297-312.
- JAMMES, Robert (1987) *Estudios sobre la obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia.
- JÁUREGUI, Juan de (1973) *Obras I. Rimas*, ed. Inmaculada Ferrer de Alba, Madrid, Espasa Calpe.
- (1993) *Poesía*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José (1979) *Entre Renacimiento y Barroco. Cuatro escritos inéditos*, Granada, Universidad de Granada.
- KIRCHMAYR, Raoul (2012) “L’enigma della ninfa, da Warburg a Freud. Un ipotesi in due sequenze”, *Engramma*, 100, s.p. [En línea: [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=1136](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1136). Fecha de consulta: 10/08/2020].
- LABRADOR HERRAIZ, José J., Ralph A. DI FRANCO (2011) “Adiós a Petrarca. Textos eróticos de fray Melchor de la Serna. Antología”, *La poesía erótica de fray Melchor de la Serna (Un clásico para un nuevo canon)*, ed. José Lara Garrido, *Analecta Malacitana*, anejo LXXVII, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 19-122.
- LARA ALBEROLA, Eva (2016) “Del *Orlando Furioso* a *Las lágrimas de Angélica*: la mujer del Orco como mágica heredera de Canidia y Ericto”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 34, pp. 181-213.
- LARA GARRIDO, José (1994) *La poesía de Luis Barahona de Soto (Lírica y épica del Manierismo)*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga.

- LARA GARRIDO, José (1999) *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Málaga, Universidad de Málaga.
- (2005) “Uno y todos los mapas: la poesía del siglo XVI en su cartografiado”, *Antonio Prieto en su texto total*, vol. II, ed. Gaspar Garrote Bernal, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 595-724.
- (2009) “Prolegómenos para una relectura desde el *Furioso* del *Romance de Angélica y Medoro* de Góngora”, *La tela de Ariosto. El “Furioso” en España. Traducción y recepción*, ed. Paolo Tanganelli, *Analecta Malacitana*, anejo LXXI, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 51-99.
- (2011) “Con fray Melchor de la Serna, o de recepciones y cánones”, *La poesía erótica de fray Melchor de la Serna (Un clásico para un nuevo canon)*, ed. José Lara Garrido, *Analecta Malacitana*, anejo LXXVII, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 9-13.
- (2011) “Patrón paraestrófico y organización narrativa. La incidencia formal del *Furioso* en el *Romance de Angélica y Medoro de Góngora*”, *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanista offerti a Giovanni Caravaggi*, ed. Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi y Paolo Pintacuda, Pavia, Ibis, pp. 457-471.
- LIDA, María Rosa (1975) *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel.
- LONGHI, Silvio (1990) *Orlando insonniato: il sogno e la poesia cavalleresca*, Milano, Franco Angeli.
- LÓPEZ SUÁREZ, Mercedes (1985) “Presencia cavalcantiana en dos sonetos de Francisco de Figueroa”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 20, pp. 86-104.
- (2002) “Los madrigales de Barahona de Soto”, “*De saber poético y verso peregrino*”: *La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, ed. José Lara Garrido, *Analecta Malacitana*, anejo XLIII, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 119-133.
- (2017) “La égloga en vulgar o el bucolismo en su trayectoria de Siena a Nápoles”, *La égloga renacentista en el reino de Nápoles*, dir. Eugenia Fosalba, *Bulletin Hispanique*, 119.2, pp. 517-536.
- LORENZO, Javier (2007) *Nuevos casos, nuevas artes. Intertextualidad, autorrepresentación e ideología en la obra de Juan Boscán*, Nueva York, Peter Lang.
- MAHIQUES CLIMENT, Joan (2007) “Algunas huellas del *Triumphus Cupidinis* y el *De amore* en la poesía hispánica de los siglos XVI Y XVII”, *Revista de Poética Medieval*, 18, pp. 179-196.
- MALATO, Enrico (1997) *Dante e Guido*, Roma, Salerno Editrice.



- MARASSO, Arturo (1955) *Estudios de literatura castellana*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- MARINI, Massimo (2017) “Formas y temas eróticos en dos poemas del ms. Corsini 970: el «Romance de la viuda triste» y el soneto «Elvira Nicolás estaba un día»”, *En la concha de Venus amarrado. Erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, ed. Patricia Marín Cepeda, Madrid, Visor Libros, pp. 175-199.
- MATAS CABALLERO, Juan (1990) *Juan de Jáuregui: Poesía y poética*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- (1985) “Jáuregui, lector de Góngora: Entre la censura y la imitación poética”, *Revista de Literatura*, vol. LVII, 113, pp. 31-47.
- MECARELLI, Paola (2015) *Il teatro polifonico: Storia della scrittura drammatica nel madrigale italiano del Cinquecento*, Arona, Editore XY.IT.
- MICÓ, José María (2015) *Para entender a Góngora*, Barcelona, Acantilado.
- MOLINA HUETE, Belén (2003) *La trama del ramillete. Construcción y sentido de “Las flores de poetas ilustres” de Pedro Espinosa*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- (2011) “Un canto nunca aprehendido. La mutación de valores en fray Melchor de la Serna”, *La poesía erótica de fray Melchor de la Serna (Un clásico para un nuevo canon)*, ed. José Lara Garrido, *Analecta Malacitana*, anejo LXXVII, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 261-293.
- MORALEJO, José Luis (1973) “El Cancionero erótico de Ripoll en el marco de la lírica mediolatina”, *Prohemio*, IV, 1-2, pp. 107-141.
- MORALES BLOUIN, Eglá (1981) *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, Porrúa Turanzas.
- MOROÑA, Mabel (1998) *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, Ciudad de México, UNAM.
- MORROS, Bienvenido (2000) “Concepto y simbolismo en la poesía del *Cancionero General*”, *Revista de Literatura Medieval*, XII, pp. 193-246.
- MOTTA, Uberto (2018) *Interdisciplinerità del petrarchismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania*, Firenze, Leo S. Olschki Editore.
- MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves (2017) “El sueño y el llanto: caminos de la bucólica entre Italia y España (De Sannazaro y Garcilaso a Cervantes)”, *La Égloga renacentista en el Reino de Nápoles*, dir. Eugenia Fosalba, *Bulletin Hispanique*, 119, pp. 673- 690.
- NAVARRETE, Ignacio (2006) “La poesía erótica y la imaginación visual”, en *Venus veneranda: Tradiciones eróticas en la literatura española*, ed. José I. Díez



- Fernández y Adrienne L. Martín, Madrid, Editorial Complutense, pp. 73-87.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1947) *Temas del Barroco (De poesía y pintura)*, Granada, Universidad de Granada.
- PALMA, Flavia (2016) "Between Mimesis and Diegesis in Sixteenth Century Italy: The Case of Girolamo Parabosco", *Skené*, 2.2, pp. 87-106.
- PANUZIO, Saverio (1993) "Dalle *cantigas* d'amor galego-portuguese alla lirica castigliana. Convergenze e innovazioni", *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, XXXV, pp. 540-555.
- PARABOSCO, Girolamo (1518) *Rime di M. Girolamo Parabosco. In Vinegia appresso Gabriel Giolito di Ferrari*.
- PEDROSA, José Manuel (1994-1995) "Flor de canciones tradicionales inéditas de los Siglos de Oro: el *Cancionero* de Jerónimo de Barrionuevo (BNM. Ms. 3736) y otros manuscritos madrileños", *Revista de Filología Románica*, 11-12, pp. 309-325.
- PENZENSTADLER, Franz (1981) "*Strana armonia d'amore. Amore e música nel madrigale secentesco*", *Interdisciplinerità del petrarchismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania*, ed. Uberto Motta, Firenze, Leo S. Olschki Editore, pp. 223-239.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad (2014) *Los espacios poéticos de la tradición. Géneros y modelos en el Siglo de Oro*, *Analecta Malacitana*, anejo CXIII, Málaga, Universidad de Málaga.
- PETRARCA, Francesco (2018) *Cancionero*, ed. Antonio Prieto, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- PIERI, Marzia (1994) "La pastorale. I. La egloga volgare di fine Quattrocento", "II. L'Arcadia del Sannazaro", "III. I generi pastorali", in Franco Brioschi, Costanzo di Girolamo, dirs., *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol II, Milano, Bollati Boringhieri, pp. 273-292.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2001) *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- (2006) "*Evaporar contempla un fuego helado*". *Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, *Analecta Malacitana*, anejo LXIV, Málaga, Universidad de Málaga.
- (2009) *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga.
- (2010) "Eros nupcial: Imágenes de la sensualidad en la poesía epitalámica europea", *eHumanista*, 15, pp. 176-208.

- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2016) *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*, París, Editions Hispaniques.
- (2018) “*Chi vuol veder quantunque pò Natura: Funciones panegíricas en un diseño retórico del petrarquismo*”, *Cancionero*, Francesco Petrarca, Madrid, Fundación Universitaria Española. pp. 15-68.
- (2019a) “*Clori fugiens: Aspectos de la imitación de Ovidio en una canción juvenil de Góngora*”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 39.1, pp. 129-156.
- (2019b) “*De Horacio a Góngora: Imitación ecléctica en una canción de 1582*”, *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 32, pp. 161-182.
- (2019c) “*Nymphae sub signo: enargeia y sensualidad*”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 39.1, pp. 153-154.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús y Alain BÈGUE, coords. (2010) *La fabula mitológica en España, Lectura y signo* 5.
- PORTÚS PÉREZ, Javier (1999) *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Madrid, Nerea.
- (2002) *La sala reservada y el desnudo en el Museo del Prado (Catálogo de exposición)*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- PRIETO, Antonio (1984-1987) *La poesía española del siglo XVI*, vols. I-II, Madrid: Cátedra.
- ROSES LOZANO, Joaquín (2001) “*Retórica y naturaleza en la Égloga cuarta de Barahona de Soto*”, *Luis Barahona de Soto y su época*, ed. A. Cruz Casado, Lucena, Ayuntamiento de Lucena, pp. 308-326.
- QUINTERO, María Cristina (1994) “*Aspectos del discurso erótico en la poesía del dieciséis*”, *Encuentros y desencuentros de culturas: Desde la Edad Media al siglo XVIII*, Irvine, AISO, pp. 235-244.
- (2011) “*La musa maculada de fray Melchor de la Serna*”, *La poesía erótica de fray Melchor de la Serna (Un clásico para un nuevo canon)*, ed. José Lara Garrido, *Analecta Malacitana*, anejo LXXVII, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 177-189.
- RICKETTS, Peter T. (2011-2012) “*La pastorela medieval francesa y su posterioridad*”, *Archivum*, LXI-LXII, pp. 339-376.
- RIQUER, Martín de (1968) *La leyenda del Graal y temas épicos medievales*, Madrid, Prensa Española.
- (1975) *Los trovadores. Historia literaria y textos*, vol. I, Barcelona, Planeta.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1903) *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.

- ROMANOS, Melchora (1987) "La poesía de Juan de Jáuregui en el fiel de la balanza", *Edad de Oro*, VI, pp. 253-265.
- ROUSSET, Jean (1972) *Circe y el pavo real. La literatura francesa del Barroco*, Barcelona, Seix Barral.
- SÁEZ, Adrián J. (2015a) "Aretino y Quevedo: Perfiles de la poesía pictórica", *Calíope*, 20.2, pp. 119-149.
- (2015b) "Quevedo y Armenini: Lecturas pictóricas de un poeta", *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 4, pp. 1-24.
- (2017) "El perdón de la Magdalena: Erotismo y pintura en un soneto de Quevedo", *En la concha de Venus amarrado. Erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, ed. Patricia Marín Cepeda, Madrid, Visor Libros, pp. 107-120.
- SANTAGATA, Marco (1979a) *Dal sonetto al "Canzoniere": Ricerche sulla preistoria e sulla costruzione di un genere*, Padua, Liviana Editrice.
- (1979b) *La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore.
- (2000) *Amate e amanti: Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna, Il Molino.
- (2002) *I frammenti dell'anima. Storia e racconto del "Canzoniere" di Petrarca*, Milano, Rizzoli.
- (2005) "Acedia, *aegritudo*, depresión: Modernidad de un poeta medieval", *El "Canzoniere" di Petrarca en Europa: Ediciones, comentarios, traducciones y proyección*, *Cuadernos de Filología Italiana*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 17-25.
- (2018) *Dante, la comedia de una vida*, Madrid, Cátedra.
- SCHATZMANN WILLVONSENDER, Martin (2003) "Consideraciones acerca del erotismo en la investigación y la poesía del siglo XVI", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21, pp. 281-300.
- (2006) "Erotismo moderno en la poesía antigua. Ejemplos de los cancioneros castellanos del siglo XVI", *Revista de Filología Románica*, 23, pp. 185-203.
- SERRANO CUETO, Antonio (2019) *El epitalamio neolatino. Poesía nupcial y matrimonio en Europa (siglos XV-XVI)*, Alcañiz/Lisboa, Instituto de Estudios Humanísticos/Centro de Estudios Clásicos.
- SPETIA, Lucilla (2010) "Alle origini della *pastorella*, un genere popolare", *Studi Mediolatini e Volgari*, LXI, pp. 167-216.

- STIMILLI, Davide, dir. (2004) *Warburg e la dialettica dell'immagine, aut aut*, 321-322.
- TADDEO, Edoardo (1971) *Studi sul Marino*, Firenze, Edizioni Remo Sandron.
- TANTURLI, Giuliano (1993) "Guido Cavalcanti contro Dante", *La tradizione del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, Milano/Napoli, Ricciardi, pp. 3-13.
- TATEO, Francesco (1967) *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Bari, Laterza.
- TOSCANO, Tobia R. (2006) "Il petrarchismo napoletano e il Siglo de Oro", *Il petrarchismo. Un modelo de poesia per l'Europa*, ed. en Loredana Chines, Roma, Bulzoni.
- (2017) "Le egloghe latine di Giano Anisio, «amico» napoletano di Garcilaso de la Vega", *La Égloga renacentista en el Reino de Nápoles*, dir. Eugenia Fosalba, *Bulletin Hispanique*, 119, pp. 495-516.
- VACCARI, Debora (2017) "El onírico vuelo erótico de una mariposa en la canción anónima «Durmiendo una mañana con contento»", *En la concha de Venus amarrado. Erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, ed. Patricia Marín Cepeda, Madrid, Visor Libros, pp. 202-216.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1937) *Historia de la literatura española*, vol. II, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- (1968) *Historia de la literatura española*, vol. II, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- VALLEJO GONZÁLEZ, María (2012) "Las figuras de Eva y María en la obra de Quevedo", *La Perinola*, 16, pp. 123-152.
- WARBURG, Aby (2010a) *Werke in einen Band*, Berlín, Suhrkamp Verlag AG.
- (2010b) *Botticelli*, Milano, Mondadori.
- (2010c) *Sandro Botticelli: "Nacimiento de Venus" y "Primavera"*, Madrid, Casimiro.
- ZINK, Michel (1972) *La pastourelle. Poésie et folklore au moyen âge*, París, Bordas.
- ZUMTHOR, Paul (1972) *Essai de poétique médiévale*, París, Didier.



*La ninfa-pastora y sus variaciones  
de género y encuadre. Una baraja erógena  
desde la pastorela a Jáuregui,*  
de JOSÉ LARA GARRIDO,  
**número 7**  
de la colección de estudios y textos  
de iberística



se terminó de disponer el 24 de  
noviembre de 2020, día de  
**San Colmano de Cloyne,**  
que fue bardo antes  
de ser santo.





## Anejos de Artífara 7

### LA NINFA-PASTORA Y SUS VARIACIONES DE GÉNERO Y ENCUADRE UNA BARAJA ERÓGENA DESDE LA *PASTORELA* A JÁUREGUI

Un recorrido literario tras una pastora-ninfa, a veces amorosa y a veces huidiza, desde Cavalcanti a Juan de Jáuregui, pasando por Parabosco, Figueroa, Barahona de Soto o Góngora; trayectoria en la que, dada la multiplicada hibridación y las variadas formas que adquiere la pastoral, en una diacronía de difícilísimo y controvertido debate sobre prelações y derivaciones, resulta más útil y de mayor rendimiento el proceder que atiende a la variabilidad exponencial de una poética. O lo que es igual: entrelazar la lectura de los textos a manera de *documenta* para ver hasta qué punto se eslabonan en una cadena de significado y representación, tematológica y simbólica.

**José Lara Garrido** es catedrático de Literatura española de la Universidad de Málaga. Director de la revista *Analecta Malacitana* (que cuenta con un centenar de anejos), ha sido investigador principal de diversos grupos de carácter internacional. Como comisario científico dispuso, junto a José Ángel Valente, un conjunto de encuentros y publicaciones en el marco del IV Centenario de San Juan de la Cruz. Asimismo, ha sido director de la "Biblioteca de los Clásicos" de la Real Academia Española (donde apareció la edición facsímil del manuscrito Chacón de Góngora) y de la colección "Clásicos andaluces" de la Fundación José Manuel Lara. Especialista en Literatura española del Siglo de Oro, ha publicado más de una veintena de monografías, ediciones y colectáneas que versan sobre la épica culta, la novela griega en España o la trayectoria del gongorismo, además de un centenar de artículos y ensayos sobre autores tan relevantes como Francisco de Aldana, Luis Barahona de Soto, San Juan de la Cruz, Cervantes, Góngora o Quevedo. De forma complementaria, ha cuidado con extensas introducciones y anotaciones buena parte de la obra crítica de su maestro Emilio Orozco Díaz.

