María Asunción SATORRE GRAU

ESTUDIO Y EDICIÓN DE *LA CONSTANTE AMARILIS,* DE CRISTÓBAL SUÁREZ DE FIGUEROA

VOLUMEN I

DIRECTOR: DR. D. FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA

Profesor emérito de la Universidad Complutense de Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filología

Departamento de Filología Española II.

Año 1995

Al recuerdo de mi padre. A mi madre, que durante tanto tiempo hizo sola los quehaceres de la casa. A mis hermanos, en especial a Pepe, Rosa y Javier, por sus observaciones y sugerencias. Y sobre todo a mi maestro don Francisco López Estrada, sin cuya valiosísima ayuda no hubiera podido escribir ni una sola de estas páginas.

SUMARIO

Páginas

PRÓLOGO VI

1. BIOGRAFÍA DE CRISTÓBAL SUÁREZ DE FIGUEROA 1

1.1. Nacimiento y familia de Suárez de Figueroa 2
1.2. Juventud y el primer viaje a Italia 11
1.3. Suárez de Figueroa en España 16
1.4. Amores de Suárez de Figueroa 19
1.5. Suárez de Figueroa al servicio de diversos nobles Sus últimos años en la corte 23
1.6. Carácter atrabiliario de Suárez de Figueroa 32
1.7. Suárez de Figueroa otra vez en Italia 40
NOTAS 44

2. LA OBRA DE CRISTÓBAL SUÁREZ DE FIGUEROA 57

2.1. Estudio general de las obras de Cristóbal Suárez de Figueroa, excepto *La constante Amarilis* 58
2.1.1. Obras originales 61
2.1.2. Obras traducidas 62
2.1.3. La imitación y el plagio 67
2.1.4. Concepción literaria de Suárez de Figueroa 71
a) Poesía épica 76
b) Poesía escénica 77
c) Poesía lírica 85
d) Historia 90
e) Novela 93
Conclusiones 94
2.2. *El pastor fido* 96
2.3. *España defendida* 111
2.4. *Hechos de don García Hurtado de Mendoza* 121
2.5. *Historia y anal relación* 134
2.6. *Plaza universal de todas ciencias y artes* 138
2.7. *El pasajero. Advertencias utilísimas a la vida humana* 148
2.8. *Varias noticias importantes a la humana comunicación* 159
2.9. *Pusilipo. Ratos de conversación en los que dura el paseo* 166
NOTAS 172

3. *LA CONSTANTE AMARILIS* 201

3.1. El género de los libros de pastores hasta Cristóbal Suárez de Figueroa 202
3.2. Aspectos externos relacionados con *La constante Amarilis* 207
3.2.1. *La constante Amarilis* en la vida de Cristóbal Suárez de Figueroa 208

Páginas

3.2.2. Identificación de los personajes de *La constante Amarilis*..... 213
3.2.3. Impresor e imprenta..... 225
3.2.4. Las ediciones de *La constante Amarilis*..... 228
a) Las dos emisiones de 1609..... 228
b) Edición francesa..... 240
c) Edición de Antonio de Sancha..... 246
3.3. Estudio interno de *La constante Amarilis*..... 252
3.3.1. Argumento..... 253
3.3.2. Estructura..... 262
3.3.3. Intención de la poética del libro declarada por el autor en el prólogo "Al letor"..... 271
3.3.4. La onomástica pastoril en *La constante Amarilis*.. 281
3.3.5. Elementos literarios que configuran *La constante Amarilis*..... 293
a) La Naturaleza..... 293
1. El paisaje..... 293
2. El campo y el amor..... 299
3. Las horas del campo..... 302
4. El tiempo..... 305
5. La geografía..... 306
b) Relación jerárquica entre los personajes de *La constante Amarilis*..... 308
c) Los personajes de *La constante Amarilis*..... 310
1. Menandro y Amarilis..... 311
2. Los desamorados..... 313
3. Los viejos..... 317
4. Los personajes secundarios..... 319
5. Los personajes marginales..... 319
6. Danteo y Rosela..... 320
7. Los cortesanos..... 320
d) La sicología amorosa..... 322
1. Los desamorados..... 322
2. Los enamorados..... 327
3. La muerte por amor..... 334
4. El suicidio..... 335
e) La filosofía del amor en *La constante Amarilis* 337
f) Finalidad del amor..... 343
1. La constancia..... 345
g) El tiempo como elemento lírico..... 347
h) La Fortuna y el Hado..... 349
i) La Religión..... 353
1. Oposición campo-ciudad..... 356
2. Divinización de la mujer..... 359
3. Menosprecio de la mujer..... 362
3.3.6. Las fuentes de *La constante Amarilis*..... 364
a) Iacopo Sannazaro, *Arcadia*..... 365
b) Torquato Tasso-Juan de Jáuregui, *Aminta*..... 373
c) Battista Guarini-Suárez de Figueroa, *El pastor fido*..... 391
d) Luis Carrillo de Sotomayor, *Sonetos*..... 397
e) Luigi Tansillo-¿Diego Hurtado de Mendoza?..... 407

Páginas

f) Ovidio, obras amatorias..... 414
1. *Militia amoris*..... 414
2. *Paraclausithyron*..... 416
3. Elegía a la muerte del papagayo..... 419
4. Breves expresiones..... 420
f') Ovidio, *Metamorfosis*..... 423
g) Horacio..... 426
1. *Delectare et prodesse*..... 427
2. *Aurea mediocritas*..... 427
3. *Beatus ille*..... 427
4. Exaltación del ocio..... 428
5. *Carpe diem*..... 429
6. El paso del tiempo..... 430
7. Retorno de los ríos a sus fuentes..... 430
h) Virgilio..... 431
i) Garcilaso de la Vega..... 439
3.3.7. La cultura humanística de Cristóbal Suárez de Figueroa..... 442
a) La mitología y *La constante Amarilis*..... 442
1. Ícaro y Dédalo..... 446
2. Venus y Adonis..... 455
3. Hércules y Ónfale..... 458
4. El rapto de Europa..... 460
5. Progne y Filomena..... 463
b) Las *Sagradas escrituras* en *La constante Amarilis*..... 467
c) La filografía renacentista italiana en *La constante Amarilis*..... 476
d) Ideas sobre la poesía en *La constante Amarilis* 484
3.3.8. *La constante Amarilis* en la tradición literaria.. 496
a) *La constante Amarilis* en la tradición teatral pastoril italiana..... 496
1. *Aminta*, de Tasso-Jáuregui, y *La constante Amarilis*..... 496
2. *El pastor fido*, de Guarini-Suárez de Figueroa, y *La constante Amarilis*..... 501
b) *La constante Amarilis* en la tradición narrativa pastoril..... 502
1. La *Diana*, de Montemayor, y *La constante Amarilis*..... 504
2. La *Diana enamorada*, de Gil Polo, y *La constante Amarilis*..... 510
3. *La Galatea*, de Cervantes, y *La constante Amarilis*..... 513
4. *La Arcadia*, de Lope de Vega, y *La constante Amarilis*..... 520
3.3.9. El epitalamio en *La constante Amarilis*..... 524
3.3.10. Caracterización lingüística de *La constante Amarilis*..... 533

Páginas

a) Formas de elocución presentes en *La constante Amarilis*..... 534
1. El diálogo..... 534
2. El monólogo..... 536
3. La descripción..... 538
b) La narración y los personajes narradores..... 543
c) La técnica retórica de la narración..... 550
d) Plurimembración..... 553
e) Morfosintaxis..... 557
1. Concordancias "ad sensum" y anacolutos..... 558
2. *Lo* y *le* como objeto directo..... 558
f) Otros juegos de artificio..... 561
1. Figuras de posición..... 562
2. Figuras de repetición..... 563
3. Figuras de amplificación..... 566
4. Figuras de omisión..... 567
5. Figuras de apelación..... 568
6. Tropos..... 569
g) El léxico..... 571
3.3.11. La versificación..... 579
3.3.12. La crítica y *La constante Amarilis*..... 585
NOTAS..... 590

4. CONCLUSIONES..... 621

BIBLIOGRAFÍA..... 642
I. Obras de Suárez de Figueroa..... 643
II. Bibliografía general..... 645

ÍNDICE DE LÁMINAS..... 662

PRóLOGO

Este trabajo procede de los asuntos barajados en una conversación con don Francisco López Estrada, cuando le dije que me proponía realizar mi tesis doctoral. De entre los varios asuntos propuestos, uno fue el que se refería a Cristóbal Suárez de Figueroa, curioso escritor de la primera mitad del siglo XVII, caracterizado por su mordacidad, y conocido sobre todo por una obra dialogada de tema misceláneo, titulada *El pasajero*. Pero su propuesta se refería a otra obra del mismo autor, *La constante Amarilis*, un libro de pastores publicado en 1609 en Valencia, que solo mereció una traducción al francés cinco años después de su primera publicación (1614 en Lyon, por Claude Morillon) y una nueva edición en el último cuarto del siglo XVIII (1781 en Madrid, por el editor Antonio de Sancha),

Así, al comentar la obra, el profesor López Estrada me señaló la falta de un estudio completo y actual sobre el libro, así como el hecho de que los estudiosos de la literatura pastoril, cuando citan fragmentos de esta obra, lo suelen hacer por la edición de Sancha, que, aunque es bastante fiel a la princeps, cambia las grafemas y presenta algún error. Por ello, me propuso realizar el estudio y edición moderna de *La constante Amarilis*, y este es el propósito fundamental de la tesis: situal al autor en su época, referirme de modo general a sus obras y concentrar mi atención en su libro de pastores.

Mi intención ha sido poner a disposición de los lectores un texto cuidado de la obra y los comentarios necesarios para su mejor interpretación, junto con la noticia de su curioso autor y la bibliografía pertinente. Con esto he querido cumplir la misión de llenar este hueco en la bibliografía de los libros de pastores en España, que me confió el profesor López Estrada al proponerme y dirigirme esta tesis.

Para llevar a cabo este trabajo, he utilizado los fondos antiguos y modernos de la Biblioteca Nacional de Madrid, cuyo servicio reprográfico me ha facilitado todas las copias microfilmadas de libros antiguos que he necesitado. Asimismo, he utilizado los fondos de las bibliotecas del "Instituto Cervantes" del CSIC, la del Palacio Real de Madrid, las generales de la Facultad de Filología (edificios A y B) de la Universidad Complutense de Madrid, la del Departamento de Italiano de la misma Facultad (edificio A), así como el Archivo Histórico Nacional de Madrid. Quiero dejar constancia de mi agradecimiento a todo el personal bibliotecario, que me ha hecho más fácil la tarea.

La dedicación del profesor López Estrada en mis repetidas consultas ha sido de inestimable valor. En él he encontrado siempre al maestro que, paciente y bondadosamente, ha dirigido mi trabajo. Los aciertos que en él haya son más suyos que míos. Queden los errores de mi cuenta.

1. BIOGRAFÍA DE CRISTÓBAL SUÁREZ DE FIGUEROA

Cristóbal Suárez de Figueroa proporciona la mayor parte de las noticias biográficas que se tienen sobre su persona en sus propias obras, sobre todo en *El pasajero,* diálogo de temas variados entre cuatro contertulios en ruta de Madrid a Barcelona. La crítica coincide en señalar que en el relato autobiográfico del Doctor, uno de los viajeros, Suárez de Figueroa expresa episodios de su propia vida. Si esto es así, tenemos que fiarnos de las palabras del autor, pues, a falta de otros documentos, constituyen la base fundamental para reconstruir su semblanza biográfica. A pesar de los esfuerzos de J.P. Wickersham Crawford, Narciso Alonso Cortés[1] y María Ángeles Arce Menéndez,[2] entre otros,[3] quedan todavía puntos oscuros por aclarar. A los trabajos de estos investigadores nos atendremos fundamentalmente en la relación de la vida del autor de *La constante Amarilis,* mencionando con brevedad los datos más relevantes.

1.1. Nacimiento y familia de Suárez de Figueroa

Por lo que respecta al año de nacimiento, Crawford determina que debió de ser 1571, a partir de las palabras del Doctor en *El pasajero*:

> "Determiné, hallándome en edad de decisiete años, salir de mi casa y tierra, deseoso de pasar a Italia."[4]

También en *Varias noticias importantes a la humana comunicación,* la penúltima de sus obras conocidas, publicada

en 1621, pero terminada en 1620, el autor declara:

> "Treynta y dos años ha que dejada mi tierra peregriné por las extrañas."[5]

Si este dato concuerda con el anterior, su primer viaje fuera de España se realizó en 1588 y su nacimiento tuvo lugar, por lo tanto, diecisiete años antes, es decir, en 1571. Esta hipótesis no ha sido desmentida por ningún investigador posterior.

Sin embargo, un punto más discutido es su lugar de nacimiento. Según se deduce de las obras de Suárez de Figueroa, su patria es Valladolid. Así, en *La constante Amarilis,* el libro de pastores de 1609 objeto de este trabajo, tras el disfraz del pastor Damón, el autor dice:

> "Damón, pastor libre que en las riberas de Pisuerga apacentava ganado..." (p. 7)[6]

y poco más adelante vuelve a insistir:

> "Yo, que me llamo Damón, [...] nací en el antiguo lugar que baña Pisuerga" (p. 9).

En su poema épico *España defendida,* de 1612, tras la identidad del mismo personaje, repite:

> "Yo, que Damón -le respondió- me nombro,
> nací en lugar que es por assiento y traça
> del mundo gloria, de belleza assombro,
> de Ceres heredad, de Flora plaça.
> Gozoso arrima el respectado ombro
> Pisuerga a su pared, antes la abraça,
> y por dexalla tal dolor adquiere
> que apenas della parte quando muere."[7]

En este mismo parlamento, Damón se atribuye otros datos que corresponden a la biografía de Suárez de Figueroa, como, por ejemplo, que tradujo *El pastor fido* y que compuso *La constante Amarilis.*[8]

El Doctor insiste de nuevo en *El pasajero* en que nació en Valladolid:

> "Sabréis reconozco por patria la villa que tuvo en España más nombre por su hermosura y capacidad. Baña sus umbrales Pisuerga, que sólo por haberla visto muere contento de allí dos leguas. No hay para qué me detenga en pintaros despacio a Valladolid."[9]

El Doctor reitera esta afirmación un poco más adelante:

> "Con todo, venció el amor de la patria, y puesto en camino para visitarla, llegué a Valladolid a tres años de calificada con título de Corte."[10]

Pero más fiable parece su declaración ante el tribunal de la Inquisición de Nápoles, que instituyó en 1630 un proceso, que mencionaremos más adelante, contra Suárez de Figueroa. En este documento se afirma que nuestro escritor pretendió probar "...ch'egli é nato di padre e madre nobili di Vagliadolid."[11]

Sin embargo, otros testimonios, seguramente menos fiables, lo hacen natural de Badajoz. En el prólogo "Al lector" de don Gabriel Caravajal de Ulloa, en los *Hechos de Don García Hurtado de Mendoza* (1613), dice que su amigo Suárez de Figueroa es "natural de Valladolid". Pero en un ejemplar de esta obra de la Biblioteca Nacional de Madrid, la palabra "natural" está tachada y en su lugar pone "vecino" en letra manuscrita, y sigue escribiendo el corrector en el margen de la misma página: "natural de Badajoz, de la Casa de los Duques de Feria, tío de Don Diego Suárez de Figueroa, también famoso escritor."[12]

Por otra parte, un manuscrito inédito de aproximadamente 1780 sobre la historia pacense, publicado por Antonio Rodríguez Moñino, contiene un capítulo que forma una *Biblioteca de Escritores naturales de Badajoz,* donde aparece comentada la personalidad de Suárez de Figueroa con más atención y extensión que el resto de los escritores. Además

se dice que sus padres fueron don Gerónimo de Figueroa y doña Nicolasa Becerra, y que

> "con razones evidentes nació nuestro escritor don Cristóbal en Badajoz, y a los tres años pasó a Valladolid por el nuevo empleo que la majestad de Carlos II se dignó conceder a su padre don Gerónimo."[13]

Razones cronológicas, sin embargo, hacen desechar tal hipótesis, pues el padre de Suárez de Figueroa debió de morir muy a principios del siglo XVII, y Carlos II reinó entre 1661 y 1700.

Por último, Luis Fernández Guerra y Orbe propone que sea Madrid la ciudad natal del poeta, aunque no indica el documento en que se apoya. Sin embargo, el investigador vacila, pues tras señalar que nació en esta villa,[14] habla del "mordaz vallisoletano".[15]

Otro problema en torno a nuestro escritor es la identidad de su padre y, por lo tanto, el derecho a utilizar los apellidos Suárez de Figueroa. En *El pasajero,* dice el Doctor hablando de sus primeros años:

> "Mi padre, como originario de Galicia, trujo consigo de la Coruña no más que su habilidad; bienes que sólo llevaba en su compañía el filósofo que escapaba de la destruición de su ciudad. Profesaba Jurisprudencia y el grado de causídico en los tribunales de aquella chancillería, donde fue cobrando tan larga opinión, que, si se valiera del rigor con que hoy se ejerce la abogacía, dejara sus hijos poco necesitados de socorro ajeno. Finalmente, era un gallego de bien..."[16]

Según este relato, el padre de Suárez de Figueroa sería un modesto abogado gallego, emigrado a Valladolid, en cuya Chancillería trabajaba.

La investigación más seria, pero también infructuosa, acerca de la identidad del padre del escritor la llevó a cabo Narciso Alonso Cortés, quien buscó en la Chancillería de

Valladolid abogados apellidados Suárez y otros Figueroa. Ninguno convenía con los datos presentados en el relato del Doctor, a excepción de un Juan Alonso Suárez, que Suárez de Figueroa menciona, junto a otros juristas afamados de la época, en una de las adiciones de su traducción del italiano al español de la *Plaza universal de todas ciencias y artes* (1615).[17] A pesar de que los documentos encontrados hacen a este abogado como natural de Viana de Navarra, Alonso Cortés supuso que un escribano poco atento escribió Navarra en lugar de Galicia, y dio como válida la hipótesis.[18]

Nuevos documentos obligaron a Alonso Cortés a reconocer años más tarde que este Juan Alonso Suárez no podía ser el padre de Suárez de Figueroa por razones cronológicas, ya que, según el relato del Doctor, su padre había muerto antes de 1604 y Juan Alonso Suárez fue consejero de la "Colateral" en Nápoles entre 1606 y 1613. Estas circunstancias le llevaron a pensar que, fuera quien fuera el padre del escritor, se llamaba Suárez y no Figueroa, "a no ser que [...] quien llevara el apellido Suárez fuera, no ya el padre, sino la madre, o algún abuelo de Cristóbal."[19]

Nadie hasta el momento ha dado con la pista correcta para descubrir quién fue el progenitor de Suárez de Figueroa. De este enigma deriva otro, también de difícil solución, relacionado con el nombre del escritor en los años anteriores a 1609, en que parece que se llamaba Cristóbal Suárez, y, a partir de esta fecha, su derecho a añadirse el apellido "Figueroa".

Y en este punto nos encontramos con el problema de las dos traducciones de la tragicomedia pastoril *El pastor fido,*

de Battista Guarini, una publicada en Nápoles en 1602, obra de "Christóval Suárez, Dottor en ambos derechos"[20] (reimpresa también en Nápoles en 1622), y otra publicada en Valencia en 1609, de "Christóval Suárez de Figueroa".[21]

Se han escrito muchas páginas tratando de dilucidar si ambos traductores son una misma persona, y, si es así, a qué se debe la diferencia de las firmas. Aunque trataremos de todo este asunto en el capítulo dedicado a *El pastor fido,* diremos aquí que no parecen existir razones concluyentes para pensar que no se trate de un solo y único traductor.

Defendió esta hipótesis Alonso Cortés al considerar las importantes coincidencias que confluían en ambas versiones, como, por ejemplo, que ambos traductores se llamaran Cristóbal Suárez; que fueran doctores en derecho civil y canónico; que ambos se sintieran interesados por la misma obra y se decidieran a traducirla; y que la primera versión se publicara en Nápoles, en 1602, cuando Suárez de Figueroa vivía en aquella ciudad. El hecho de que la segunda traducción esté firmada por "Cristóbal Suárez de Figueroa" y no haga referencia alguna a la versión de 1602, se debería a que el vallisoletano no estaba orgulloso de aquella y despistaba de esa forma la atención de los críticos más exigentes, y porque sólo tras la muerte de su padre, sucedida, quizás, entre 1602 y 1603, añadió a su primer apellido el de "Figueroa".[22]

De hecho, los enemigos del escritor se burlaban de él por añadir el apellido Figueroa a su nombre, porque, según su parecer, mostraba infundadas pretensiones de querer vincularse a la Casa de Feria. Entre ellos, Ruiz de Alarcón

(maltratado en *El pasajero,* como veremos en páginas posteriores) en la comedia *Mudarse por mejorarse,* hace que un marqués ponga en duda el derecho de un escudero, que parece representar a nuestro autor, a llamarse Figueroa:

MARQUÉS. Dígame agora su nombre.
FIGUEROA. Figueroa.
RICARDO. ¡Una miseria!
Es de la casa de Feria.
MARQUÉS. Ese es solo un sobrenombre.
FIGUEROA. No han de ser desvanecidos
los pobres; que es muy cansado
un hombre en humilde estado
hecho un mapa de apellidos.
Aun con solo un nombre veo
que no me dejan vivir,
y hay quien ha dado en decir
que sin razón lo poseo;
mas procuren de mil modos
los malsines murmurar,
que por Dios, que al acostar
estamos desquitos todos.
MARQUÉS. Vos, en fin, ¿sois Figueroa?
FIGUEROA. Por lo menos me lo llamo.[23]

En este sentido hay que advertir que en el libro XI de la *España defendida,* Suárez de Figueroa celebra las figuras de los duques de Feria, don Gómez Suárez de Figueroa y de su hijo don Lorenzo,[24] además de exaltar a tan noble familia a través de la narración del sueño de un soldado en la que este evoca el origen de tan encumbrada Casa: el gallego Bativa, en lucha contra los moros, libera al pueblo del vergonzoso tributo de "las cien doncellas". Tras la victoria, Bativa toma cinco hojas de higuera con las que forma su blasón:

"Y de allí deriuando su apellido,
rico el tronco quedó de nobles ramas."[25]

Es muy probable que el escritor presentara esta historia en su poema épico, aunque forzadamente, con un interés personal, bien por buscar el favor de los mencionados nobles (Arce Menéndez dice que el duque y su hijo fueron protectores de Suárez de Figueroa en su primer viaje a Italia[26]), bien

por mostrar a sus lectores y enemigos que exaltaba a una familia a la que también él pertenecía. Recordemos que con derecho o sin él, Suárez de Figueroa afirmaba ser hijo de padres nobles en la declaración ante el tribunal de la Inquisición de Nápoles.

Un genealogista moderno, Alfonso de Figueroa y Melgar, incluye a Suárez de Figueroa entre "otras ramas" de la Casa de Feria "en Galicia", sin mencionar a sus ascendentes ni aportar tampoco ningún documento que así lo certifique.[27]

Por otra parte, como "Figueroa" lo nombra Cervantes en el *Quijote* (1615), cuando alaba su traducción de *El pastor fido:* "el doctor Cristóbal de Figueroa";[28] y en el *Viaje del Parnaso,* con estas palabras laudatorias:

> "Figueroa es estotro, el doctorado
> que cantó de Amarili la costancia
> en dulce prosa y verso regalado..."[29]

Por su parte, Marina Giovannini, partidaria de la hipótesis de dos traductores distintos de *El pastor fido,* aportó unos documentos que, sin ser definitivos para aclarar la cuestión, ayudan a su esclarecimiento. Mencionaremos aquí solamente:

a) un informe encontrado en el Archivo del Estado de Milán, que "el D. Christóual Suárez fiscal de Marthesana" dirige el 15 de septiembre de 1597 al gobernador de Milán.[30] Efectivamente, Suárez de Figueroa fue fiscal de esta localidad italiana, como veremos más tarde. El nombre, "Cristóbal Suárez" solamente, y la fecha, 1597, apoyarían la sospecha de Alonso Cortés acerca de que el vallisoletano añadió a su nombre el de Figueroa muy a principios del siglo XVII.

b) tres cartas, conservadas en el Archivo del Estado de Mantua, enviadas desde Madrid, el 21 de diciembre de 1608, el 14 de marzo y el 22 de septiembre de 1609, por Suárez de Figueroa a Vincenzo Gonzaga, duque de Mantua, en las que aquel refiere a su protector en aquella época cuestiones casi siempre económicas, relacionadas con la publicación de la traducción que entonces tenía entre manos de *El pastor fido*.[31] En la primera carta, Suárez de Figueroa anuncia el envío del manuscrito y en la tercera dice así:

> "El Pastor Fido ya impreso va con toda umildad a ponerse segunda vez en las manos de V.A."

La hispanista italiana señala que ese "segunda vez" hace referencia, no a una traducción anterior, sino al envío del manuscrito a finales de 1608. Concluye indicando que las cartas, en las que Suárez de Figueroa no habla de la versión de 1602, constituyen un argumento nada desdeñable en favor de la tesis de dos traductores distintos.[32]

Por nuestra parte creemos poco probable la existencia de dos traductores, entre otras razones que expondremos más adelante, a causa de una protesta de Suárez de Figueroa en su obra *Pusilipo,* de 1629, cuando, hablando del amor y de la libertad para elegir pareja, el personaje Florindo aduce el ejemplo de Eva y recita unos versos de *El pastor fido:*

> "La primera muger, que, aun para cosas lícitas, se contentó con vno. Pues como dice el *Fido* (no sé si con alguna felicidad buelto en nuestro romance, por no faltar quien como ignorante y mordaz, sin entenderlo y, lo que es más, apenas auiéndolo visto, a bulto lo condene):
>
> ¿Qué vale la belleza si no es vista?
> Y vista, ¿qué, si no solicitada?
> Y ¿qué solicitada de vno sólo?"[33]

La reflexión que se deduce de aquí es que si sólo era responsable de la versión de 1609, Suárez de Figueroa podía

haberse defendido de la condena que refiere en el fragmento anterior poniendo en solfa la de 1602, obra de un traductor distinto.

De todos los datos vistos hasta este momento, solo parece seguro que Cristóbal Suárez de Figueroa nació en Valladolid, alrededor de 1571, y que su padre fue un modesto abogado gallego emigrado a la ciudad castellana. Parece que en sus años juveniles se hacía llamar Cristóbal Suárez y a principios del siglo XVII firmaba con el nombre de Cristóbal Suárez de Figueroa, por razones todavía desconocidas. De todo esto se infiere el empeño del escritor por ocultar deliberadamente cuestiones relacionadas con su vida.

1.2. Juventud y el primer viaje a Italia

Pocas noticias son las que tenemos de la juventud de Suárez de Figueroa. Atendiendo de nuevo al relato del Doctor en *El pasajero,* su padre dio muestras de cuidar de la educación de sus dos hijos, pues les hizo estudiar, entre otras disciplinas, Gramática. Su hermano, que tenía poca salud, pronto tuvo que dejar los estudios, y Suárez de Figueroa se queja de quedarse solo, "condenado al remo de los libros",[34] pues bajo la dirección de su padre comenzó también el estudio del Derecho.

Y así, criticando la poca constancia e inexperiencia de los jóvenes, Suárez de Figueroa, ya maduro, presenta una curiosa, por lo desafortunada, imagen de sí mismo, al confesar su poca afición al estudio de las leyes y reconocer la envidia que sentía por su hermano:

> "Mientras atendía, con poca gana, por su corto atraimiento, al estudio, antes a la memoria, de las leyes, fue casi del todo impedida mi débil

> inclinación de un nuevo acidente. Reconocí en mi padre muestras de amor más particular para con el otro, procedidas quizá de verle tan achacoso. Aventajábale en las galillas, en los regalos y en otras cosas que en mí despertaban la envidia, que suele ser propia de aquella edad."[35]

En 1588, a causa de los celos hacia su hermano y con solo diecisiete años, pidió permiso a su padre para marchar a Italia, con la excusa de prosperar en la vida por sí mismo. Después de superar las dificultades que ponía su madre, de quien era muy querido, pudo emprender el viaje, no sin antes manifestar a sus progenitores que no volvería mientras ellos vivieran, cosa que efectivamente cumplió, como después veremos.

En este primer viaje fue a Barcelona, donde en una galera tomó rumbo a "Civitavieja"[36] y luego a Génova y Milán. Ya aposentado en Italia y viendo que el dinero se le acababa, se decidió por el estudio, con preferencia a la vida militar. Veremos en el siguiente texto de *El pasajero* que, lejos de idealismos que probablemente consideraba absurdos, el autor muestra una notable franqueza y sencillez al confesar que era la falta de dinero el motivo que le apremiaba a elegir su futuro camino entre dos posibilidades:

> "Apresuraba el menoscabo del dinero mi tarda y ambigua resolución, por cuya falta traté de continuar mis estudios en Bolonia o Pavía. Hubo poco menester para conseguir honroso grado en Italia quien llevaba ya en el cuerpo cuatro apretados cursos de su universidad. Ya, pues, doctor, fui tan notablemente favorecido de la complesión natural, que, en poco más de deciocho años, me hallé dueño de crecido bigote y pendiente barba."[37]

Es este un texto desconcertante por cuanto el autor parece querer desdibujar su propia biografía, primero con la inexactitud del lugar en donde cursó sus estudios

universitarios, "Bolonia o Pavía" (curioso titubeo en una autobiografía), y después con la edad, "poco más de deciocho años", con la que, dice, alcanzó el doctorado.

En cuanto a la universidad, Crawford se inclina por Pavía, donde Suárez de Figueroa estudiaría derecho civil y canónico durante el curso 1588-89, y después recibiría su doctorado,[38] mientras que Alonso Cortés cree que estudió en Valladolid,[39] aunque ninguno de estos dos investigadores encontró evidencias palpables, como las matriculas universitarias. Pero Marina Giovannini descubrió en el registro del archivo del Estado de Pavía un documento con el siguiente texto:

> "1594 die Jovis decima septima novembris in tertiis doctoratus in utroque iure magnifici domini Christofori Suarez hispani."[40]

Bien pudiera ser este Cristóbal Suárez nuestro autor, que no se apellidaba todavía Figueroa y que en 1594 se doctoró cuando tenía veintitrés años y no dieciocho. Pero no existe tampoco certeza alguna que permita identificar, sin ninguna duda, a este Cristóbal Suárez con Cristóbal Suárez de Figueroa.

Pero si Suárez de Figueroa dejó su casa en 1588 y, atendiendo al anterior fragmento del relato del Doctor, consideramos que estuvo viviendo en Italia, probablemente desocupado hasta que vio que el dinero se le acababa, resulta poco convincente que entrara en la universidad de Pavía en el curso de 1588 a 1589, como supone Crawford. Si el documento hallado por M. Giovannini corresponde a nuestro Suárez de Figueroa, este se matricularía alrededor de 1590, cronología que no concuerda con la ofrecida por el escritor ni con la

sustentada por Crawford. Parece, pues, que el vallisoletano pretende confundir al lector con aspectos autobiográficos inventados y no achacables a falta de memoria.

Por último, Alfonso de Figueroa y Melgar afirma que Suárez de Figueroa

> "en 1594 se graduó como doctor en Leyes y cánones por la Universidad de Salamanca",[41]

sin aducir la fuentes de donde obtiene estos datos. Verdaderamente resultaría muy interesante averiguar por qué este genealogista fecha el doctorado del escritor en 1594, en contra de la teoría de Crawford y antes de conocer los hallazgos de M. Giovannini. En cuanto a la ciudad en donde cursó sus estudios, Figueroa y Melgar añade:

> "Según cuenta el mismo Suárez de Figueroa a los diecisiete años se escapó de su casa para ir a Salamanca y posteriormente a Italia para tentar su suerte."[42]

Nada en cuanto a Salamanca aparece referido en *El pasajero* ni en ninguna otra obra conocida de nuestro autor.

Después de doctorarse, Suárez de Figueroa se trasladó a Milán, donde obtuvo del Gobernador de la ciudad, seguramente don Juan Hernández de Velasco,[43] el puesto de auditor de las tropas españolas en Piamonte contra Francia. Por un diálogo de *El pasajero* entre el Doctor y un viejo posadero, antiguo soldado, se supone que, antes de disolverse el ejército, Suárez de Figueroa estuvo, por lo menos, en el último asedio al castillo de Cavour, que acabó con la toma de la plaza por los españoles en mayo de 1595.[44] Después volvió a Milán y en 1597 estaba desempeñando el oficio de abogado fiscal en la provincia de Martesana, al noroeste de Milán, según se

desprende de una carta que Suárez de Figueroa dirigió al Gobernador de Milán, en la que se queja de los abusos de una familia local contra el pueblo y contra su persona y en la que muestra la rectitud de su carácter.[45]

Parece que los acontecimientos se presentan muy precipitados: en septiembre de 1594 consigue el doctorado y en mayo de 1595 acaba una guerra en la que él se encuentra inmerso. Solo podemos decir, a falta de documentos fiables, que puede haber sucedido así.

Para conocer los cargos que ejerció por aquellos años es muy valiosa una carta que Felipe III dirigió al Archiduque Alberto,[46] en la que, además del puesto mencionado anteriormente, se nombran otros que desempeñó después, como el de "contrascritor" de Blados, cerca de Milán. También en esta carta se alude a los puestos de juez de Teramo y comisario de la Colateral que desempeñó en Nápoles, lugar en el que debió de instalarse en 1600 o poco antes, según dice en *Varias noticias,* donde da cuenta de un viaje que realizó desde Nápoles a las costas de Berbería:

> "Las galeras de Nápoles, andando en corso junto con quatro de Malta, aferraron vna punta de Beruería, llamado cabo de Bonaandrea, hallándome yo embarcado en la Capitana, el año de seyscientos."[47]

Por entonces debió de encontrar a don Jerónimo de Silva, quien lo ayudó a introducirse en la sociedad napolitana, bajo la protección del duque de Mantua, a quien aquel servía.[48]

En su obra *España defendida,* disfrazado del pastor Damón, hace referencia a este período de su vida, cuando desempeñaba estos cargos judiciales:

> "Y si bien soy pastor, como lo aduierte
> la montera, el pellico y el ganado,
> gozando en otro tiempo de otra suerte
> con más pompa viuí, con más cuydado.
> Mantuue en obediencia al flaco, al fuerte.
> Bastón (no como aora este cayado
> torcido) tuue tan derecho y noble,
> que vara en no doblar fue siempre roble."[49]

En Nápoles tuvo noticia de la muerte de su familia:

> "Fuese al cielo, en primer lugar, mi hermano; siguióle mi madre, a quien quiso también mi padre hacer compañía en aquella ocasión, como viviendo se la había hecho. Mucho antes había recibido dellos amorosas cartas en que me pedían y rogaban viniese a consolar su vejez con verlos; mas llevábase el viento las razones."[50]

Este texto nos presenta a un Suárez de Figueroa que pudiera parecer poco considerado con sus padres; no obstante, en su descargo él mismo añade que no volvía a su patria, no por la obstinación que pudiera haber mostrado en su primer empeño, sino por saber que no encontraría en España el acomodo del que gozaba en Italia. Pero emprendió el retorno a Valladolid en 1604, después de haber cumplido su palabra de "no volver en sus días [de sus padres] a España."[51]

La actividad literaria de Suárez de Figueroa en este período es escasa, como corresponde a quien estaba ocupado en sus trabajos de Derecho. Su primera obra conocida hasta el momento parece ser la primera traducción de *El pastor fído,* de Battista Guarini, publicada en Nápoles en 1602, en la que su autor firma con el nombre "Christóval Suárez", como ya hemos mencionado.

1.3. Suárez de Figueroa en España

Las únicas noticias que tenemos del regreso de Suárez de Figueroa a España las ofrece él mismo en *El pasajero.* La alegría que sintió al avistar de lejos Valladolid se

transformó en desencanto al advertir que la ciudad que él había abandonado y esperaba encontrar ya no existía, pues todo había cambiado tanto:

> "Alegróme sumamente su vista, considerada desde lejos; pero acercándome más a su bullicio, de tal manera la desconocí, que me juzgué más estraño en ella que pudiera en Etiopía."

Pensaba suavizar la desilusión primera al recibir la herencia de sus padres, pero en lugar de bienes encontró abundancia de deudas:

> "¡Pues la herencia podía templar este sentimiento: deudas y más deudas; todo necesidad, todo miseria y todo penuria!"

Sus esfuerzos para conseguir trabajo se malograron y, dado su carácter altivo, decidió no pedir más favores:

> "Moríame considerando la estrañeza del proceder, la dificultad de las audiencias, la molestia de esperar, y, sobre todo, la dudosa suerte y cierta dilación en conseguir lo que se pretendiese. Así, no tuve jamás ánimo ni para decir en mi abono una palabra, ni para dar un papel en razón de mi aumento",[52]

y más adelante presenta en una semblanza de sí mismo los dos rasgos que afectarán en su personalidad de forma decisiva a lo largo de su vida, la soberbia y la pobreza:

> "Poseo las dos circunstancias que casi siempre suelen andar unidas: soberbio y pobre. De mi boca no ha de salir adulación. Sumisiones, hágalas el mismo demonio. Desengaño fácilmente; soy enemigo de chismes y de conversar con los de quien me divide natural contrapatía."[53]

También en *Varias noticias importantes a la humana comunicación,* hablando de la ingratitud, en un descuido emocional confiesa una serie de resentimientos personales que dan razón de su rígido carácter, y se nos muestra un Suárez de Figueroa solo, incomprendido, fracasado y (esto es lo sorprendente en él) suplicante de algún favor:

> "Treynta y dos años ha que dexada mi propia tierra peregriné por las estrañas, y en todas me fue necessario lidiar contra fuertes trabajos para sustentar a su despecho la vida. No me inclinó a sumissiones la entereza de mi condición, por lo que sólo en los mayores tranzes me valió el amparo del cielo. Iamás experimenté propicio el fauor humano, fuesse o por mi rígida condición o por mi escasa fortuna. Y aunque por este camino me hallé libre de reconocer particulares obligaciones, no puedo negar renunciaría de buena gana potencias y sentidos en quien por algún modo fuesse mi bienhechor. De aquí nace el menosprecio de riquezas y ricos, pues serlo sin comunicación será bueno solo para comodidad de los possessores, y assí ellos solos se honren y estimen."[54]

Esta dolorida confesión dio pie para que Joaquín de Entrambasaguas, tantas veces detractor de Suárez de Figueroa, escribiese:

> "Conociendo la dureza de carácter y la inmutabilidad psicológica del desdichado Doctor, no puede por menos de conmover este lamento desesperado de su alma cuando contemplaba el fracaso de su vida con la transparencia de lo irremediable."[55]

El poco dinero que el escritor había ganado en Italia se iba agotando, y sin encontrar otra solución decidió emprender una peregrinación a Santiago de Compostela, por agosto de 1604, que no llegó a cumplir, porque en Cuéllar fue encarcelado a causa de una acusación infundada de que había matado a un hombre en Valladolid. Se vio libre de la cárcel gracias al hijo del duque de Alburquerque, quien consiguió al instante la libertad del preso y después lo invitó a su casa. Suárez de Figueroa desistió de seguir el viaje por el consejo del duque, don Diego de la Cueva, que consideraba peligroso trayecto tan largo para un hombre solo, y decidió al poco volver a Valladolid.[56]

De nuevo en la capital, se vio envuelto en un grave incidente, por marzo de 1605, pues en un altercado hirió

gravemente a un hombre. Aconsejado por un pariente fraile, decidió ausentarse de Valladolid por miedo a la justicia. Disfrazado de sacerdote, Suárez de Figueroa, que no conocía Andalucía, emprendió un viaje que lo llevó primero a Baeza y luego a Úbeda y Jaén, donde pasó los meses de abril y mayo.[57]

1.4. Amores de Suárez de Figueroa

Pasó el verano en Granada, donde hizo muchos amigos y se enamoró por primera vez, si es que nos fiamos de las palabras del Doctor en *El pasajero,* pues también en este punto carecemos de documentos fiables:

> "Una tarde, bien cerca de donde Genil y Dauro traban perpetua amistad y alianza, vi un serafín que con su hermosura y asistencia hacía cielo resplandeciente un coche, en que paseaba. Hasta entonces había yo vivido sin sujeción y conservándome libre en lides amorosas, escarmentando en heridas de otros [...], mas en aquella ocasión comencé a sentir un no entendido afecto, que me llenaba de confuso dolor y alegría."[58]

Por un pajecillo supo que la dama pertenecía a una familia noble y rica, y pronto vio su amor correspondido, a pesar de que sus padres deseaban casarla con otro; pero una grave enfermedad acabó de forma inesperada con la vida de su amada. El amante se vio sumido en el mayor desconsuelo, hasta el punto de que sus amigos temieron por su vida. Con la ayuda de un sacerdote consiguió restablecerse y decidió abandonar la ciudad que tanto gozo le había causado.

Un episodio muy semejante a este es referido por Rosardo, personaje ya anciano que dialoga sobre diversas cuestiones con otros tres interlocutores más jóvenes que él, en el *Pusilipo,* obra publicada doce años después de

El pasajero. Rosanio (que presenta rasgos propios de su autor) se muestra menos atormentado por la pena de la muerte de la amada. No en balde pasan los años, y el dolor desesperado del Doctor en *El pasajero* se transforma, doce años más tarde, en una tristeza conformada.[59]

Una segunda experiencia amorosa, igualmente fallida, refiere el Doctor en *El pasajero*. Conversando con sus compañeros de viaje sobre de la conveniencia o no del matrimonio, cuenta su aventura sentimental con una viuda, cuya madre se mostró adversa al notar la escasez económica del pretendiente, que entonces abandonó sus anhelos amorosos. Madre e hija, al advertir la renuncia del ya frío Doctor, acudieron a los tribunales, pero ya nada pudieron hacer para recuperarlo.[60] John Dowling sitúa este episodio amoroso entre los años 1606 y 1618, después del que protagonizó el Doctor con la dama granadina, anteriormente mencionada.[61]

Joaquín de Entrambasaguas publicó una larga sátira de Lope de Vega contra varios de sus enemigos, que contiene bastantes versos referidos a Suárez de Figueroa,[62] en los que el Fénix le hace burla por desconocer el latín y las leyes, le acusa de estar loco y calvo,[63] de ser judío, maldiciente, envidioso y hereje, de no tener amigos, de ser mal traductor del italiano, de no tener éxito en la venta de sus libros, de las elevadas pretensiones de querer adueñarse del ilustre apellido Figueroa, etc., y también de estar casado con una mujer infiel y aficionada a la bebida. Verdaderamente, este último aspecto de la sátira hubiera carecido de sentido con un Suárez de Figueroa soltero, por lo que Entrambasaguas considera indudable que estaba casado. Sin embargo, no se han

encontrado datos que así lo atestigüen, como documentos notariales, ni Suárez de Figueroa dice nada al respecto. Por el contrario, en el *Pusílipo,* Rosardo confiesa tras referir su desgraciada historia de amor:

> "Después acá ha sido de celibado *(sic)* mi vital curso, pues, perdido aquel indezible bien, sólo me podía prometer males insufribles, ya que a las espaldas de aquel suelen venir estos como sombras."[64]

No obstante, si estimamos las palabras del Doctor como propias de Suárez de Figueroa, este defendía teóricamente el matrimonio hasta el punto de intentar acomodar su vida a esa situación en la práctica en dos ocasiones, que, sin embargo, resultaron frustradas:

> "No ha quedado por mí, amigo Isidro: soy de los a quien con más facilidad prende amor en sus redes. Flaco estremamente, sin consideración, sin resistencia. Esta pervertida inclinación, no interpolada con algún retraimiento, con algún acto de virtud, tal vez dio lugar a la razón para que, condoliéndose de mi mejor parte, intentase el remedio que propone San Pablo a quien se abrasare, que es casarse, siendo esto mejor que aquello."[65]

En cualquier caso, se casara o no, Suárez de Figueroa está dentro de la corriente moralizadora del Siglo de Oro que recomienda la vida conyugal bendecida por Dios, deleitable pero honesta. Las citas en defensa del matrimonio se suceden en sus obras. Aparte de *La constante Amarilis,* que estudiaremos en su momento, dice en *El pasajero:*

> "La unión matrimonial era dignísima de ser abrazada, puesto que el hombre cuerdo, todos los ratos que le sobraren de sus forzosas ocupaciones debe emplearlos en agradar, entretener y divertir de penosos cuidados a la que se le dio por la mitad del alma, por amiga, por compañera."[66]

Un poco más adelante añade en alusión a la condición servil de la esposa:

> "El matrimonio es saludable, es bonísisimo"[67] y "si se encuentra mujer obediente, oficiosa, modesta, es cuanta felicidad se puede desear y hallar en el mundo",

aunque también presenta la opinión contraria al matrimonio, en función del talante áspero de la mujer:

> "Mas si, por otra parte, sale altanera, desenfrenada, insensata, ignorante, supeditada de cólera, desnuda de razón, convencida de antojos, ¿habrá infierno tan duro de sufrir como ella? [...] Por este camino es el matrimonio pesadísima cruz, yugo insufrible, dolor inexplicable y un centro de cuantas angustias se pueden imaginar."[68]

Como se puede observar, Suárez de Figueroa presenta las actitudes extremas de la mujer en la unión matrimonial y, claro está, se decanta por la mujer supeditada al marido, que se hallaba ya en la tradición literaria antigua y medieval.[69]

En *Varias noticias importantes a la humana comunicación,* Suárez de Figueroa sigue hablando favorablemente del matrimonio:

> "Vno de los mayores bienes, antes vna de las mayores felicidades que en el mundo se puede hallar es, sin duda, el matrimonio, bien y deuidamente obseruado. Nada se opone a su quietud quando temen a Dios marido y muger y se guardan fidelidad el vno al otro."[70]

Y también en el *Pusilipo:*

> "Matrimonio santo y bueno, de origen tan antiguo y noble, que tuuo a Dios pur *(sic)* autor. Apenas este Señor poderoso crio el primer hombre, quando le dio la muger como su conueniente socorro. Por tanto, mejor está que el médico más en su ciencia admirable, no con simples ni compuestos, sino con suaue dulçura y atractiua belleza restaura el perdido vigor y buelue tranquilos los más turbulentos ánimos, restituyendo las fuerças más descaecidas a su gallardía natural y primer temperamento."[71]

1.5. Suárez de Figueroa al servicio de diversos nobles. Sus últimos años en la corte

Suárez de Figueroa prosiguió su viaje y visitó Córdoba y Sevilla, y a fines de 1605 o principios de 1606 conoció en el Puerto de Santamaría al poeta Luis Carrillo y Sotomayor, al que le unió una gran amistad. Tras un mes en aquella tierra, emprendieron juntos el regreso a Madrid, pues don Luis recibió una llamada de sus padres, y Suárez de Figueroa supo que el herido que había dejado en Valladolid había sanado.[72]

Nuestro escritor no se sintió a gusto en Madrid, que se había convertido de nuevo y definitivamente en la corte de los Austrias. Tenía un carácter áspero y censuraba hasta tal punto la sociedad de su tiempo que hizo muchos enemigos, de modo que se refugió en sí mismo para protegerse del peligro exterior, como confiesa en *El pasajero,* donde afirma que encontró la felicidad en una vida cercana a la pobreza:

> "Prométoos pasé el tiempo que asistí en la corte una vida llena de alegría y contento. Su báculo era una olla; su habitación, una salilla, con el socorro de una alcoba. Su más costosa colgadura, de blanquísimo yeso, interpolados en él algunos cuadros y baratijas, que servían de ornato en todas estaciones. Llegada la primavera, no era menester descolgar tapices, ni pasado el otoño volverlos a colgar. Propias calidades de semejante albergue eran ser fresco de verano y templado de invierno [...]. Su perspectiva era pequeña y ruin; mas por de dentro, agradable sobremanera. Allí no era constreñido de penuria para valerme de adulación. Contentábame con poco y sobrábame mucho. Y si acaso no se hubiera de dar en la otra vida cuenta del talento mal gastado en esta, jamás quisiera ver en mi persona mayor aumento."[73]

Como se puede comprobar, Suárez de Figueroa era un senequista que recomienda una vida austera, alejada de los placeres mundanos. En este mismo sentido se pronuncia el Maestro en *El pasajero,* haciendo depender la felicidad de

la modestia:

> "con la felicidad del alto Júpiter, dize Séneca, puede igualarse la del que vive con sólo pan y agua [...]. Mejor y más presto se cultiva un limitado jardín que un extendido campo."[74]

Por eso, el hombre no debe buscar la felicidad en las riquezas materiales, sino dentro de sí mismo, con una vida ordenada. Así lo dice en *Pusilipo,* mediante el tópico de lo efímero de la rosa:

> "Fue rosa pomposa y bella, nacida por la mañana; y a la tarde, marchita y desojada *(sic)* en la raýz de su tronco. En fin, las buenas costumbres valen más que los mayores tesoros."[75]

Y es que los hombres pierden la vida buscando falsas grandezas, sin darse cuenta de que no hay

> "cosa tan cierta como la caýda y declinación de las cosas que llegaron a suma alteza",

y de que la causa más evidente de la decadencia es la vida regalada y ostensible de riquezas:

> "Esta verdad se experimenta bien en los desórdenes deste siglo, donde los más ricos son los más estragados, siendo causa de todo inconueniente la demasía de galas, el excesso de regalos."[76]

Por lo tanto recomienda el estudio y la virtud, en contra de la opinión más extendida, que considera ridículo un comportamiento semejante.

Tras su regreso a Madrid desde el Puerto de Santa María, el Doctor, en *El pasajero,* confiesa sus acuciantes ansias de marchar al extranjero, donde estaba seguro de encontrar lo que España no le brindaba, fortuna y protección:

> "No se apartaba de mi imaginación el continuo cuidado de ausentarme, por buscar en patrias estranjeras alas que, como otras veces, me sirviesen generosamente de sombra y escudo."[77]

En efecto, parece que a principios de 1606 Suárez de Figueroa debió de albergar esperanzas de incorporarse al

servicio de la corona en Flandes, en puestos relacionados con su profesión jurídica, según la recomendación que Felipe III hizo de él al Archiduque Alberto, en una carta anteriormente mencionada.[78] Parece que la petición no prosperó, pues no se tiene noticia de que el escritor se trasladara a aquellas tierras.

La situación económica de Suárez de Figueroa entre los años 1608 y 1609 fue probablemente bastante precaria, a juzgar por la demanda de ayuda económica a varios mecenas, entre ellos a Vincenzo I Gonzaga, duque de Mantua, su protector desde que Suárez de Figueroa se instalara en Nápoles en los primeros años del siglo XVII, como hemos mencionado antes. Efectivamente, en la primera de tres cartas dirigidas al duque, fechada el 21 de diciembre de 1608, el escritor, además de notificar a su mecenas el envío del manuscrito de *El pastor fido,* le pide dinero para los gastos de impresión. También, a petición del embajador del duque en Madrid, se pone a su disposición para traducir la relación de las bodas de los hijos del duque, que por no haber sido todavía hallada se supone que nunca se llevó a cabo. En la segunda carta, del 14 de marzo de 1609, Suárez de Figueroa agradece al duque la ayuda recibida, pues por medio de Celerio Bonati le había hecho llegar 50 escudos para la impresión de la tragicomedia pastoril y 100 reales como adelanto de la traducción de las fiestas. Confía, asimismo, en que don Juan Octavio Gonzaga haga un informe favorable acerca de estos dos trabajos ante el duque. Por último, en la tercera carta, del 22 de septiembre de 1609, Suárez de Figueroa notifica al de Mantua el envío de *El pastor fido* ya

impreso. Le menciona que la traducción ha recibido el aplauso general y le pide más dinero, ya que los 50 escudos solo han sufragado la tercera parte de los gastos de impresión. No se menciona, sin embargo, nada de la traducción de la relación de las fiestas.[79]

Por estas mismas fechas aparece en Valencia la publicación de *La constante Amarilis* (1609), dedicada en una de sus emisiones a "don Vincenzo Guerrero, gentilhombre la cámara del duque de Mantua y su caballerizo mayor",[80] y también *El pastor fido* (1609), dedicada al mismo duque de Mantua.

Parece ser que Suárez de Figueroa buscó también, aunque sin éxito, el favor de otros protectores. En un episodio del *alivio* octavo de *El pasajero,* en el que el Doctor se queja de la indiferencia de los mecenas, dice que, "estando en la corte", dirigió el primero de sus libros "al mayor duque y privado que vieron monarquías",[81] pero la condición humilde de su obra le impidió presentarse ante el deseado mecenas, con lo que el favor se malogró.

Crawford y López Bascuñana afirman que Suárez de Figueroa se refiere a don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, duque de Lerma, a quien el escritor dedicó la primera edición de *Hechos de Don García Hurtado de Mendoza* (1613).[82] Pero si hacemos caso de las palabras del Doctor, esta obra no fue la primera de su autor, sino la cuarta, detrás de la desconocida *Espejo de juventud,* de *El pastor fido* (1602 y 1609) y *La constante Amarilis* (1609). En efecto, pudiera tratarse del duque de Lerma, a quien Suárez de Figueroa dedicara *Espejo de juventud,* pero mientras no se encuentre

esta obra cualquier consideración a este respecto no será más que una simple conjetura.

Suárez de Figueroa procuró también encontrar el favor de don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos, nombrado hacía poco virrey de Nápoles, cuando le dedicó su segundo libro conocido, *La constante Amarilis* (en una emisión distinta de la mencionada antes, hasta hace poco tiempo desconocida de la edición valenciana de 1609[83]), según sigue la narración del Doctor en *El pasajero,* en donde cuenta que se trasladó a Barcelona, seguramente en 1609 (el conde recibió el nombramiento en 1608, aunque se trasladó a Nápoles en 1610), con la intención de ser recibido por el de Lemos. El escritor tuvo que volver a Madrid sin conseguir audiencia a causa de los impedimentos de "un eclesiástico", posiblemente Bartolomé Leonardo de Argensola, que estaba al servicio del conde de Lemos desde 1608, y de un médico todavía no identificado.[84] Parece ser que, agraviado por lo sucedido, Suárez de Figueroa cambió la dedicatoria de *La constante Amarilis* y dirigió el libro a don Vincencio Guerrero, caballero del duque de Mantua.

Con probable acierto, Otis H. Green ve en las quejas del Doctor por no haber sido recibido por el de Lemos la posibilidad de que Suárez de Figueroa albergara la esperanza de formar parte del séquito de escritores que acompañaron al conde hasta su destino italiano:

> "Hallé tan sitiado al Conde de ingeniosos, que le juzgué inaccesible; como si no tuviese por costumbre el sol dar luz a muchos. Desahuciado, pues, deste homicida familiar [el médico mencionado anteriormente] (cuya intención, sin duda, no fue buena, por haber considerado estrecha provincia la que es tan dilatada, para entrar a parte de las mercedes del señor que la había de gobernar), di vuelta desde Barcelona a Madrid, sin hablar ni ver

> el rostro del que había sido principal motivo de aquel viaje."[85]

En efecto, la provincia "tan dilatada" parece Nápoles, adonde Suárez de Figueroa habría soñado volver para participar del reparto de "las mercedes" del conde de Lemos. Sin embargo, nuestro escritor, como también Cervantes, Lope, Góngora, Mesa y otros, vio sus ilusiones frustradas.[86]

Por último, agraviado con la vida cortesana, aceptó entrar al servicio de don Juan Andrés Hurtado de Mendoza, que iba a ser en breve quinto marqués de Cañete y que vivía en Barajas, pequeña villa de la provincia de Cuenca. Las circunstancias del tercer matrimonio de don Juan Andrés habían sido la excusa para que Suárez de Figueroa, a instancias del nuevo marqués de Cañete, escribiera *La constante Amarilis*. También en 1609 publicó la segunda traducción de *El pastor fido*.

No tenemos más noticias del escritor hasta 1612, en que publicó en Madrid el poema épico *España defendida*. Probablemente en esa época estaba apartado del servicio del rey, según las palabras de Gabriel Caravajal de Ulloa en el "Prólogo" de los *Hechos a Don García Hurtado de Mendoza*, obra acabada en 1612, el mismo año de la publicación de la primera edición de la *España defendida:*

> "El principal motivo que ha tenido para ocuparse en tan luzidos trabajos [la escritura de sus obras] [es] el auer pausa, por falta de medios humanos, en el seruicio del Rey."

Al parecer, Suárez de Figueroa seguía al servicio del marqués de Cañete, a quien dedicó su poema épico. También en 1612 escribió el prólogo a la obra de Albanio Remírez de la Trapera, *La Cruz*,[87] y un soneto que figuró en la *Liga*

deshecha por la expulsión de los moriscos de los reinos de España, de Juan Méndez de Vasconcelos.[88]

N. Alonso Cortés afirma que por este tiempo Suárez de Figueroa formaba parte de la *Academia Selvaje* de Madrid, fundada por Francisco de Silva y Mendoza.[89] No se tiene evidencia de ello, aunque en algunos pasajes de sus obras, el escritor opina favorablemente acerca de las juntas académicas, como en *La constante Amarilis,* que veremos más adelante, o en la *Plaza universal,* en donde recomienda la creación de academias al estilo de las italianas:

> "Siendo tan conocida la agudeza de los ingenios españoles, felicíssimos en todas facultades, sólo podré dezir en razón deste discurso les sería importantíssimo, para cultiuarse y perficionarse del todo, valerse deste género de juntas o academias, al modo de Italia, donde concurriendo sujetos insignes, no solo en letras humanas, sino también en varias ciencias, pudiesse qualquiera dar lo que tuuiesse y recibir lo que le faltasse, siendo dicípulo en vna professión el que en otra fuesse maestro..."[90]

En 1613, Suárez de Figueroa publicó, también en Madrid, los *Hechos de Don García Hurtado de Mendoza,* biografía que el hijo del marqués de Cañete encargó a Suárez de Figueroa para reivindicar el importantísimo papel que su padre había desempeñado en la conquista de Arauco, pues, a su juicio, Alonso de Ercilla deslucía notablemente su figura en el poema más conocido que sobre este tema se había escrito.

En 1614 apareció la *Historia y anal relación de las cosas que hizieron los Padres de la Compañía de Jesús en las partes de Oriente y otras, en la propagación del Santo Evangelio, los años pasados de 607 y 608,*[91] traducción del libro portugués del padre Fernão Guerreiro.

De nuevo los problemas económicos debieron de preocupar

a Suárez de Figueroa, según se desprende de una petición de ayuda al reino para imprimir un libro, que le fue denegada en un primer momento, en la sesión de las Cortes celebrada en Madrid, el 1 de julio de 1615. Por la fecha, puede tratarse de la *Plaza universal de todas ciencias y artes,* impresa ese mismo año en Madrid, última traducción conocida de Suárez de Figueroa que hizo sobre la obra del italiano Tomasso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo.* A pesar de haber sido desestimada inicialmente su demanda, la intervención de los procuradores don Lorenzo Ramírez y don Fernando Vallejo hizo que, tras reconsiderar el asunto, por fin se le concediera una cantidad que no aparece estipulada.[92]

No se sabe en qué momento Suárez de Figueroa dejó la protección del marqués de Cañete, pero algunos sucesos permiten suponer que la ruptura tuvo lugar entre los años 1616 y 1617. En 1616 apareció una segunda edición de los *Hechos de Don García Hurtado de Mendoza* que, a diferencia de la de 1613, dirigida en la portada al duque de Lerma, estaba dedicada a don Juan Andrés Hurtado de Mendoza, de modo que todavía debía de haber una relación amistosa entre ellos. Sin embargo, en 1617 aparece *El pasajero,* dedicada a la República de Lucca, en donde Suárez de Figueroa critica, en general, a los mecenas parsimoniosos, aunque cabe imaginar que el ataque iba dirigido, en particular, a Hurtado de Mendoza:

> "Ahora juzga el más dadivoso cumple y satisface con cualquier corta miseria, y esa, dada por una vez, al que con su capacidad deja por muchos siglos dilatada su memoria, comunicando al nombre (parte mortal, que tan presto fenece y se olvida) el glorioso título de inmortalidad."[93]

Efectivamente, un poco más adelante, el Doctor se queja de haber recibido "poco dinero" por un libro pastoril, sin duda, *La constante Amarilis,* encargado y mal pagado, al parecer, por el mencionado noble.

Las censuras a los mecenas se suceden en sus obras posteriores, aunque ya habían aparecido en alguna anterior, como en la *Plaza universal,* en donde Suárez de Figueroa muestra una faceta de su carácter ciertamente resentida:

> "Estos [los mecenas], por la mayor parte, son los peores del mundo, por ser los más ricos dél, los más ignorantes de todas ciencias y los que solo ponen cuidado en manifestar su dissolución con juegos, crápulas y sensualidades [...]. Nace de aquí la poca estimación que hazen de lo que se les dirige, supuesto no tiene lugar la virtud donde reyna el vicio [...]. Quanto al premio, es cosa vergonçosa ver su escaseza, porque si dan es poco, y esso con molestas dilaciones y en libranças casi inciertas."[94]

También en 1615 se imprime una relación de las fiestas celebradas en honor de las dobles bodas entre el príncipe Felipe (futuro Felipe IV) e Isabel de Borbón, y entre la infanta Ana Mauricia y Luis XII. Es muy probable que nuestro autor sea el responsable del texto, realizado durante su estancia en Madrid. El título de la relación es el siguiente: *Relación de la onrosíssima iornada qve la Magestad del Rey don Felipe, nuestro Señor, a hecho aora con nuestro Príncipe y la Reyna de Francia, sus hijos, para efetuar sus reales bodas: y de la grandeza, pompa y aparato de los Príncipes y Señores de la Corte, que yuan acompañando a sus Magestades. Es relación la más cierta que a salido de la Corte. Ordenada por el Dotor Christóual de Figueroa, residente en ella. Este año 1615.*[95]

Aunque Suárez de Figueroa criticó en *El pasajero* los

concursos literarios, tan frecuentes en el siglo XVII,[96] participó en el de Toledo de 1616, junto con Góngora, Antonio de Mendoza, Juan de Jáuregui, Cristóbal de Mesa y Pedro Torres Rámila, entre otros, para festejar la inauguración de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario[97] de la Catedral Primada, con un romance cuyo tema era:

> "la aparición milagrosa de Santa Leocadia, desde las alabanças de San Ilefonso al cuchillo de Recesuinto, con que el Santo la cortó parte del velo que trahía en la cabeça."[98]

A partir de este momento, la literatura de Suárez de Figueroa cobra un carácter nuevo. Ya no hará más obras de encargo ni más traducciones, como hasta entonces. Las que siguen son más personales y en ellas el autor muestra una actitud crítica y reformista ante la sociedad de su tiempo.

1.6. Carácter atrabiliario de Suárez de Figueroa

En 1617 publicó *El pasajero,* su obra más conocida y estudiada. En ella nos presenta un panorama muy amplio de la vida y costumbres españolas en los comienzos del siglo XVII.

La reconstrucción de la biografía del escritor se hace más difícil a partir de este punto, pues no se han encontrado apenas documentos que nos informen de su vida, aunque se pueden conjeturar algunos datos a partir de noticias dispersas, tomadas de sus obras posteriores o de otros escritores contemporáneos.

Suárez de Figueroa, que en cierto modo hacía gala de su mal carácter,[99] se sirvió de *El pasajero* para atacar a ciertos escritores coetáneos. Es muy probable que sus lectores contemporáneos reconocieran fácilmente la identidad del personaje criticado; sin embargo, hoy resulta un tanto

aventurado asegurar de qué escritor se trata, porque Suárez de Figueroa no declara su nombre, sino que presenta sus defectos. Por ejemplo, parece claro que lanzó sus dardos contra Juan Ruiz de Alarcón, a quien acusó de adueñarse del apellido Mendoza sin derecho a ello y de tratar de ennoblecerse al anteponer a su nombre un "don" indebidamente apropiado,[100] y parece referirse al mismo escritor cuando critica duramente las vanas pretensiones del "más vil corcovado" a que lo llamaran gentilhombre.[101] Debe de referirse a Quevedo cuando alude a "cierto antojicojo".[102] Resultan evidentes los ataques a Lope de Vega especialmente en el *alivio* tercero, cuando critica las reformas que el Fénix introdujo en el teatro nacional. También desaprueba a Pedro de Espinosa al juzgar su obra *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España,* de la que dice el Doctor:

> "Habíaseme olvidado ese librillo. Juzguéle por lo que leí, que fue poco, mies en parva: paja y grano. Muchas cosas por madurar, pocas valientes."[103]

Cuando critica burlonamente a quien gastó una cantidad desorbitada de dinero esperando la recompensa, parece aludir a Juan de Arguijo, quien empleó una fortuna en el agasajo de la esposa del duque de Lerma a cambio de nada.[104]

Pero los ataques que más han llamado la atención de la crítica moderna son los que parecen dirigidos contra Cervantes. Por ejemplo, en las siguientes palabras:

> "No falta quien ha historiado sucesos suyos, dando a su corta calidad maravillosos realces y a su imaginada discreción inauditas alabanzas",[105]

Fernández Navarrete advierte una alusión a Cervantes, por el hecho de que este insertó referencias autobiográficas en sus

novelas de cautivos,[106] aunque Entrambasaguas cree que se refieren a Lope de Vega por los mismos motivos.[107]

Cuando Suárez de Figueroa habla del teatro, Crawford considera que alude despectivamente a las ocho comedias de Cervantes, publicadas en 1615:

> "Muchos, por falta de valedor, no hacen sino componer y echar comedias al suelo del arca, con el ansia que suele el avaro recoger y acumular doblones. Por esta causa se hallan infinitos con muchas gruesas represadas, esperando se representarán, cuando menos, en el teatro de Josafat, donde por ningún caso les faltarán oyentes."[108]

Cuando el vallisoletano rie sarcásticamente de los viejos que practican, como si fueran jóvenes, el arte de componer versos:

> "ciertos niños de a setenta años [...] vencidos de ancianidad, dados toda la vida a coplear, y, lo que es peor, a coplear perversamente",[109]

Crawford cree posible que se refiera a Cervantes, porque este había escrito su *Viaje del Parnaso* a los 67 años y al año siguiente publicaría las *Ocho comedias y ocho entremeses*.[110]

Crawford encuentra otra alusión al autor del *Quijote* cuando ridiculiza a quienes importunan hasta la muerte, como Cervantes, que escribió la dedicatoria del *Persiles* a don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos, cuatro días antes de morir:

> "Dura en no pocos esta flaqueza hasta la muerte, haciendo prólogos y dedicatorias al punto de espirar."[111]

Crawford cree posible que los ataques de Suárez de Figueroa a Cervantes se debieron a la envidia que aquel sintió de ver que su compañero de letras disfrutaba del favor del conde de Lemos, cuando él nunca lo pudo conseguir.[112] Recordemos que Suárez de Figueroa se trasladó a Barcelona para

ofrecer al conde *La constante Amarilis,* con la dedicatoria correspondiente, pero tuvo que volver a Madrid sin conseguir audiencia.

N. Alonso Cortés añade otro párrafo de *El pasajero* que, a su juicio, es una nueva alusión burlesca a Cervantes, a causa de su fracaso en los escenarios:

> "Ingenio hemos conocido que al cabo de cuarenta años de versificador cómico vino a quedar empeorado, errando arreo afrentosamente, no sola una, sino diez comedias."[113]

Estos pasajes bien pudieran apuntar a Cervantes, y si así fuera, Suárez de Figueroa demostraría, en primer lugar, muy poco agradecimiento hacia quien lo había alabado al tratar de la traducción de *El pastor fido* y en una breve mención de *La constante Amarilis,* como hemos comentado en las páginas iniciales de este capítulo; y en segundo lugar, una enorme dureza de espíritu por atacar a quien ya había muerto.

Solo en la *Plaza universal* hay una referencia desfavorable inequívoca a Cervantes, en el *discurso* dedicado a los alcahuetes, en el que sitúa las "nouelas de [...] Ceruantes" entre otras que menoscaban la honestidad de las mujeres decentes. Pero al mismo tiempo, en otro *discurso* sobre los comediantes y autores de comedias, Suárez de Figueroa incluye a Cervantes entre los hombres célebres que ilustraron la poesía.[114]

No obstante, resulta muy aventurado afirmar tajantemente que los textos de *El pasajero* se refieren, sin duda ninguna, al autor del *Quijote.* Sin embargo, la crítica moderna así lo ha creído, y por este motivo ha acusado a Suárez de Figueroa de maldiciente y rencoroso. Por ejemplo, Joaquín de

Entrambasaguas lo tacha de

> "envidioso de todo lo ajeno, cuyo extraordinario orgullo no admitía competencia que le sobrepujase; hombre insufrible, a pesar de su singular talento, por la perversidad de su alma";[115]

Antonio Vilanova lo llama

> "espíritu atrabiliario y mordaz, resentido por la inutilidad de su talento literario y por su inadaptación al ambiente intelectual de la España de su época";[116]

pero probablemente haya sido Marcelino Menéndez y Pelayo quien con más dureza haya arremetido contra Suárez de Figueroa, al tildarlo de

> "público maldiciente, envidioso universal de los aplausos ajenos, tipo de misántropo y excéntrico [...]. Tal hombre era una monstruosidad moral de aquellas que ni el ingenio redime."[117]

El mismo Suárez de Figueroa supo de su fama de maldiciente, como confiesa en *El pasajero:*

> "Notábanme de maldiciente universal, de oyente desabrido, de juez apasionado, de crítico ignorante, honrándome, sin esto, con los títulos de silvestre, de montaraz, de cimarrón."[118]

Su rígida concepción del deber educativo le lleva a ser excesivamente estricto, aun a costa de ganarse la animadversión de los demás. De estas acusaciones se defiende cuando declara dolorídamente que sólo le mueve a criticar con dureza las obras de los demás su "buena intención",[119] porque solo se aprende de las censuras serias:

> "nunca yo comunicara las obras del ingenio sino con adversarios, con mal contentadizos, ya que (según Plutarco) así como los amigos con adulación y blandas palabras nos dañan y trastornan, así, por opuesto, los enemigos con su enojo y rigor nos corrigen y enderezan."[120]

John Dowling cree que el carácter irascible, malhumorado y envidioso de Suárez de Figueroa fue consecuencia de la falta de cariño que de niño acusó en su padre, que mostraba

preferencia por su enfermizo hijo menor.[121]

En defensa del autor, aunque no hasta el punto de hacerle inocente de toda culpa, Emilietta Panizza cree que Suárez de Figueroa pretendió durante toda su vida hacer patentes sus opiniones literarias, que se encontraban dentro del clasicismo más puro, de modo que cualquier novedad era, para él, motivo de ataque. De ahí que el teatro de Lope se convirtiera en la diana de sus dardos. No obstante, las agresiones contra Cervantes son, según la hispanista italiana, del todo injustificables. Sigue Panizza diciendo que "*El pasajero* tenía que ser el blanco de prueba donde hacer gala de su capacidad crítica", y así, Suárez de Figueroa "se transforma en uno de los más importantes teorizadores literarios del siglo XVII."[122]

Pero no hay que ver solamente críticas negativas en *El pasajero*. Por el contrario, Suárez de Figueroa dedica un sentido homenaje a su amigo Luis Carrillo y Sotomayor, fallecido en 1610, del que son muestra estas palabras:

> "No me obliga la afición a detenerme en sus alabanzas, por saber con certeza fue su valor tenido por único en opinión de todos. Así, no me dividirá de su amor, mientras viviere, accidente humano; antes, si tanto se concediere a mis escritos, en ellos ensalzaré incesablemente sus singulares dotes, para que en todo tiempo los estime y venere la posteridad, y se celebren de siglo en siglo."[123]

Y también hay una breve e indirecta alusión a Cervantes y a Lope de Vega que puede considerarse favorable, cuando propone *La Galatea* y *La Arcadia* como modelos de la narración pastoril.[124]

Hemos visto que Suárez de Figueroa conoció en Madrid a muchos hombres de letras, y entre ellos a Pedro Torres

Rámila, profesor de Latín en la Universidad de Alcalá, al que le unió una estrecha amistad. Rámila, que defendía la opinión de los preceptistas aristotélicos, debió de sacar a la luz, seguramente alrededor de 1617, un ataque mordaz contra Lope de Vega, que tituló *Spongia,* en el que censuraba con especial énfasis el poema épico *Jerusalén conquistada* y la comedia nueva, creados por el Fénix. No se ha encontrado ningún ejemplar de esta sátira, pero sí ha quedado la réplica, imprimida en Francia, o en España con pie de imprenta francesa, redactada en latín por un ferviente defensor de Lope, llamado Julio Columbario, probable seudónimo de Francisco López de Aguilar, titulada *Expostulatio Spongiae,*[125] de 1618, por lo que se puede, en cierto modo, reconstruir el sentido de la *Spongia.* Parece que Suárez de Figueroa no participó directamente en la redacción de esta última obra, pero sí que animó a Rámila en los ataques contra Lope, dado que es uno de los literatos más zaheridos en la réplica.[126] Teniendo en cuenta esta batalla literaria, no deja de tener gracia el hecho de que fuera precisamente Lope quien firmara la aprobación del Consejo Real para el poema épico de Suárez de Figueroa *España defendida,* en la edición de 1612, que volvió a repetirse idéntica en la de 1644, en términos elogiosos para la obra y para el autor.[127]

Sin embargo, Lope publicó en 1621 un poema mitológico titulado *La Filomena,* cuya segunda parte es una sátira contra Torres Rámila y sus compañeros de letras. En la dedicatoria a doña Leonor Pimentel, dice:

> "es argumento de la segunda parte desta fábula la contienda del *Tordo* y *Filomena,* que afligido y envidioso de verla cantar suave y doctamente, se le opuso en desafío."[128]

El tordo representa a Torres Rámila, y la filomena al mismo Lope, que en el imaginado torneo literario defiende las obras denostadas por aquel y sale, por supuesto, vencedor. El tordo va acompañado de una abubilla, que parece representar a Suárez de Figueroa,[129] "a quien en esta contienda -dice José María Cossío- se hizo purgar cuanta mala intención derrochara constantemente en sus escritos, haciéndole oír toda clase de censuras y dicterios."[130]

El carácter mordaz de Suárez de Figueroa fue escarnecido por otros escritores de su tiempo, como Salas Barbadillo que, en una fábula satírica titulada *La peregrinación sabia,* publicada en 1635, presenta un perro-poeta llamado *Fisgarroa,* nombre "compuesto de sus dos depravadas costumbres: fisgar y roer."[131]

En 1621 Suárez de Figueroa publicó, en Madrid, *Varias noticias importantes a la humana comunicación,* con las que pretendía corregir las costumbres relajadas y viciosas de su época. En el "Prólogo" dice que sus obras anteriores han recibido la aceptación del público, gracias a la cual ha podido vivir en Madrid.

Nada se sabe con seguridad de la vida del autor alrededor de estos años, solo que estaba dedicado a su tarea literaria, tal como él mismo declara en el extenso prólogo de la obra recién mencionada:

> "Assí, mientras su Magestad no me empleare en la continuación de su seruicio, será forçoso no intermitir este linage de ocupación, porque el talento no viua en ocio ni corra el tiempo sin fruto."

De este texto se desprende el hecho probable de que la profesión de abogado fuera para Suárez de Figueroa un medio

de vida, que la literatura, su verdadera afición, no le podía proporcionar.

Es de resaltar que hiciera imprimir en la portada de *Varias noticias importantes...,* tras su nombre de autor, los cargos que ejerció en Italia durante su primera estancia, claro está, pues la segunda todavía no se había producido:

> "Fiscal, Iuez, Gouernador, Comissario contra vandoleros y Auditor de gente de guerra que fue por su Magestad."

Por esos años debió de ocupar algún cargo público, pues además de la carta de recomendación que Felipe III escribió al Archiduque Alberto en abril de 1606, en la que leemos que Suárez de Figueroa había servido satisfactoriamente durante dieciséis años en distintos puestos de responsabilidad, sobre todo en Italia, existe otra escrita por él, fechada en agosto de 1624, donde dice:

> "Veynte y siete años ha que siruo al rey en diferentes cargos con certificaciones de Virreyes de mi buen proceder..."[132]

1.7. Suárez de Figueroa otra vez en Italia

No se sabe en qué fecha exacta Suárez de Figueroa marchó de nuevo a Italia, pero hay un dato que permite suponer que más o menos a finales de 1622 debió de emprender el viaje. Se trata de un documento firmado por el doctor Francisco Pérez Roy, que en octubre de 1622 fue encargado por la Universidad de Alcalá de recoger informaciones acerca del caso que enfrentó a Lope con Torres Rámila. Uno de los interrogados había de ser Suárez de Figueroa, pero no pudo ser localizado, y Pérez Roy escribe:

> "Ice diligencia para buscar al doctor Figueroa, testigo zitado i uine a topar con su casa ques o era en la calle de Juanelo en una casa pequeña

> linde de la casa del capitán Rafael Romena í aziendo ligencia *(sic)* en toda la vezindad supe i fui informado de los de la uezindad cómo se auía ido a Nápoles con el señor duque de Alba, i que de zierto no estaua en esta corte i esto mesmo supe de un gran corresponsal y amigo suyo que se llama Curbes, estranjero, librero ques enfrente de San Felipe donde uiue."[133]

Y efectivamente, el 22 de febrero de 1623, don Antonio Álvarez de Toledo, Duque de Alba, nuevo virrey de Nápoles, nombró a Suárez de Figueroa auditor de Lecce, en la provincia de Apulia,[134] pero en agosto el mismo año este recibió la cesantía y vio que su plaza la ocupaba otro funcionario.[135] En un principio pensó que el virrey le reservaba un puesto de mayor importancia, pero pronto se desengañó: el duque de Alba estaba ofendido con él. Suárez de Figueroa cuenta su versión de estos acontecimientos en la carta que, en su disculpa, dirigió al virrey en agosto de 1624: él y su compañero Antonio Ricciardo fueron destituidos de sus puestos por cumplir con severidad su oficio, pues

> "en seis meses, en dos cadenas se embiaron cien ombres a galera; se ahorcaron cinco y condenaron a muerte otros; siendo assí que auía más de quatro años que allí no se auia executado este género de justicia."

Su celo en el cumplimiento del trabajo debió de molestar al Presidente del Tribunal de Justicia de Nápoles, Aníbal Macedonio, que, repuesto de una larga enfermedad,

> "tuuo a sumo disgusto sin surpasse nadie el renombre de rígido en administrar justicia."

Muy irritado, Suárez de Figueroa quiso abandonar Italia y volver a España, pero todavía debía de estar en Italia en 1624, pues allí escribió la carta a la que hacemos referencia.[136]

En diciembre de 1627, Suárez de Figueroa ejerce de

auditor en la Audiencia Real de Catanzaro, en la provincia de Calabria, puesto que desempeñó menos de un año, porque en noviembre de 1628 fue relevado del cargo.[137] Los sucesos que ocasionaron su segunda destitución, estudiados detalladamente por Crawford,[138] consistieron en que Suárez de Figueroa contravino la voluntad del Obispo de Nicotera cuando cumplía órdenes del Duque de Alba, liberando a un recaudador de impuestos que el eclesiástico había apresado. Nuestro autor fue excomulgado y varias veces requerido por la Inquisición, hasta que en 1630 fue detenido y obligado a declarar ante un tribunal.[139] Entre tanto, se le concedió el Judicato de Capua, que le fue denegado cinco días más tarde.[140] Probablemente pasó más de un año en prisión, a pesar de tener el apoyo del virrey. No se sabe exactamente cuándo se le liberó, pero en enero de 1633 fue nombrado fiscal de la Audiencia de Trani.[141]

A pesar de los disgustos que le trajo el desempeño de sus cargos, Suárez de Figueroa continuó su labor literaria y en 1629 dedicó al recién nombrado virrey de Nápoles, don Fernando Afán de Ribera, duque de Alcalá, quien también defendió su causa ante la Inquisición, su última obra conocida, titulada *Pusilipo. Ratos de conversación en los que dura el paseo.*

Las dos últimas noticias que tenemos del escritor son, por una parte, la aprobación que suscribió a *Los Pastores del Betis,* de Gonzalo de Saavedra,[142] en octubre de 1633, en Trani, donde desempeñaba el cargo de abogado fiscal de la Audiencia, como hemos dicho antes; por otra parte, y del mismo año, tenemos un *Discurso sobre la predicación del señor*

Don Fr. Diego López de Andrada, Arzobispo de Otrento. Escrito cuando vivía, incluido en los *Tratados de la Puríssima Concepción de la Virgen Señora Nuestra,* obra de Fray Jerónimo de Andrada,[143] en Nápoles.

Por último, en 1644 se reimprimió, en Nápoles, su poema épico *España defendida,* "por su autor reconocido", de modo que es posible que Suárez de Figueroa viviera todavía en esta fecha.[144] Se ignora la fecha de su muerte.

NOTAS

[Para la mención de revistas literarias en las notas y en la bibliografía, nos guiamos por la relación de siglas y abreviaturas de José SIMóN DíAZ, *Manual de bibliografía de la literatura española,* (Madrid: Gredos, 1980)]

1. J.P. Wickersham CRAWFORD, *The life and works of Christóbal Suárez de Figueroa,* (Philadelphia: University of Pensylvania, 1907). Esta edición contiene un apéndice con documentos relativos a la vida de Suárez de Figueroa. Generalmente citaremos por la traducción española de Narciso Alonso Cortés, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa,* (Valladolíd: Imprenta del Colegio de Santiago, 1911).

2. María Ángeles ARCE MENéNDEZ, *Cristóbal Suárez de Figueroa: nuevas perspectivas de su actividad literaria,* (Madrid: Universidad Complutense, 1983).

3. Se ocupan también de la vida y obras del escritor Carlota CUESTA GALLARDO, *Estado actual de la crítica sobre Cristóbal Suárez de Figueroa,* Tesis de licenciatura inédita presentada en la Universidad Complutense de Madrid, 1984; Francisco RODRíGUEZ MARíN, Robert SELDEN ROSE, Justo GARCíA MORALES, M. Isabel LóPEZ BASCUÑANA, en sus respectivas introducciones a *El pasajero* (véanse las notas 238 a 241 del capítulo 2 de este trabajo).

4. J.P.W. CRAWFORD, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa,* ob. cit., p. 3. La cita está en El pasajero, ed. de M. Isabel López Bascuñana, (Barcelona: PPU, 1988), p. 439. Todas las citas de *El pasajero* se realizarán siempre por esta edición, que presenta la grafía modernizada.

5. *Varias noticias importantes a la humana comunicación,* (Madrid: Tomás Iunti, 1621), f. 213r. Las citas tomadas de esta y de las demás obras de Suárez de Figueroa, a excepción de *El pasajero,* presentan la ortografía original de las ediciones señaladas.

6. Citamos siempre por la presente edición de *La constante Amarilis.* Debido a la cantidad de citas del libro que recogemos en este estudio, indicamos al final de cada una de ellas la página correspondiente al texto.

7. *España defendida,* (Madrid: Juan de la Cuesta, 1612), f. 36v. Las citas de *España defendida* se realizarán siempre por esta edición, a no ser que se indique lo contrario.

8. Idem., f. 39r.

9. *El pasajero,* ed. cit., p. 437.

10. Idem., p. 442.

11. J.P.W. CRAWFORD, *The life and works of Christóbal Suárez de Figueroa,* ob. cit. inglesa, documento XXVI "Contra Christophorum figheroam carceratum Neapoli", p. 143. Parte de este documento fue publicado también por Hugo A. RENNERT, "Some documents in the life of Christoval Suarez de Figueroa", *MLM,* 7 (1892), p. 205.

12. *Hechos de Don García Hurtado de Mendoza, cuarto marqués de Cañete,* (Madrid: Imprenta real, 1613). (Las citas de esta obra se realizarán siempre por esta edición). El ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid lleva la signatura R-15892. Dato tomado de J.P.W. CRAWFORD, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa,* ob. cit., p. 5, y Antonio RODRíGUEZ MOÑINO, "Biobibliografía inédita de Cristóbal Suárez de Figueroa (¿1571-1644?)", *RCEE,* 3 (1929), pp. 270-271.

13. A. RODRíGUEZ MOÑINO, "Biobibliografía inédita de Cristóbal Suárez de Figueroa (¿1571-1644?)", art. cit., p. 280.

14. Luis FERNÁNDEZ GUERRA Y ORBE, *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza,* (Madrid: M. Rivadeneyra, 1871), p. 248: "Había nacido en Madrid, y se firmaba Dr. Cristóbal Suárez de Figueroa."

15. Idem., p. 250.

16. *El pasajero,* ed. cit., p. 438.

17. *Plaza uniuersal de todas ciencias y artes,* (Madrid: Luis Sánchez, 1615), fol. 57v: "Particularmente España ha gozado y goza de muchos valientes causídicos, como entre otros, de vn Pedro Barbosa, Assensio López, Lorenço Polo, Arébalo Sedeño, Iuan Alonso Suárez, Luis de Molina, Gilimón de la Mota, Gonçalo de Berrio...". Las citas de la *Plaza universal* se realizarán siempre por esta edición.

18. N. ALONSO CORTéS, "Sobre Cristóbal Suárez de Figueroa", *Miscelánea vallisoletana,* 4ª serie (1926), pp. 41-47.

19. N. ALONSO CORTéS, "Sobre Cristóbal Suárez de Figueroa", *Miscelánea vallisoletana,* 8ª serie, 1º tomo (1955), p. 520. Otras noticias sobre Juan Alonso Suárez pueden encontrarse en Jean-Marc PELORSON, *Les "letrados" juristes castillans sous Philippe III,* (Université de Poitiers, 1980), p. 395, nota 5.

20. *El pastor fido,* (Nápoles: Tarquinio Longo, 1602).

21. *EL pastor fido,* (Valencia: Pedro Patricio Mey, 1609).

22. J.P.W. CRAWFORD, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa,* ob. cit., p. 26, nota 1 del traductor.

23. Juan RUIZ DE ALARCóN, *Mudarse por mejorarse,* BAE, 20, Madrid, 1946, p. 111. La noticia está tomada de L. FERNÁNDEZ GUERRA Y ORBE, *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza,* ob. cit., p. 266.

24. *España defendida,* ed. cit., ff. 194r-195r.

25. Idem., f. 193v. La leyenda, de origen medieval (aparece ya en Berceo. Véase Brian DUTTON, *La "Vida de San Millán de la Cogolla" de Gonzalo de Berceo,* London: Tamesis, 1967, pp. 217-220, estr. 366-374) fue también motivo de dos comedias de Lope de Vega: *Las doncellas de Simancas,* BAE, 195, Madrid, 1966, pp. 395-431, según Morley imposible de fechar, y *Las famosas asturianas,* BAE, 41, Madrid, 1857, pp. 465-482, fechada por Morley entre 1610 y 1612.

26. Mª A. ARCE MENÉNDEZ, *Cristóbal Suárez de Figueroa: nuevas perspectivas de su actividad literaria,* ob. cit., p. 41.

27. Alfonso de FIGUEROA Y MELGAR, *Estudio histórico sobre algunas familias españolas,* (Madrid: Dawson and Fray, 1965), I, pp. 305-307.

28. Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha,* II, cap. 62.

29. M. de CERVANTES, *Viaje del Parnaso,* (Madrid: Castalia, 1973), p. 75, vv. 235-237.

30. Marina GIOVANNINI, "Alcuni documenti su Cristóbal Suárez de Figueroa", *ACF,* 8 (1969), pp. 116-118.

31. Idem., pp. 118-119.

32. Idem., pp. 115-116.

33. *Pusilipo. Ratos de conversación en los que dura el paseo,* (Nápoles: Lazaro Scoriggio, 1629), p. 254. Suárez de Figueroa toma estos versos de la versión valenciana de *El pastor fido,* (ed. cit., p. 26), con una leve variación en el segundo verso, que en esta dice: "Y vista, ¿qué, si no es solicitada?". En la traducción napolitana (ed. cit., p. 33), los versos habían aparecido así: "La belleza ¿qué vale si no es vista? / Y ¿qué vista, si no es solicitada? / Y ¿qué solicitada de vno sólo?".

34. *El pasajero,* ed. cit., p. 438.

35. Idem., pp.. 438-439.

36. Idem., p. 439.

37. Idem., pp. 440-441.

38. J.P.W. CRAWFORD, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa,* ob. cit., pp. 8-10.

39. Idem., p. 8, nota 1 de N. Alonso Cortés.

40. Marina GIOVANNINI, "Alcuni documenti su Cristóbal Suárez de Figueroa", art. cit., p. 115.

41. A. de FIGUEROA Y MELGAR, *Estudio histórico sobre algunas familias españolas,* ob. cit., I, p. 305.

42. Idem., pp. 306-307.

43. J.P.W. CRAWFORD, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa,* ob. cit., p. 10; I. LóPEZ BASCUÑANA, en su ed. cit. de *El pasajero,* p. 10, nota 8, y p. 441, nota 96, cree que Suárez de Figueroa pidió el cargo, no a don Juan Hernández de Velasco, duque de Frías, sino a don Pedro Enríquez de Acevedo, conde de Fuentes de Valdepero, que desempeñó el cargo de gobernador y capitán general del Milanesado desde 1600 a 1610. La investigadora se basa en Jean-Marc PELORSON, *Les "letrados" juristes castillans sous Philippe III,* ob. cit., p. 399, nota 10, quien niega el aserto de Crawford acerca de que en 1591 Suárez de Figueroa pudiera recibir del duque de Frías el puesto de auditor de guerra, porque este noble ejerció el cargo de gobernador en dos períodos distintos: de diciembre de 1592 a septiembre de 1600 (con una interrupción entre marzo y nov. de 1593) y de diciembre de 1610 a mayo de 1612. No niega Pelorson que don Juan Hernández de Velasco fuera el gobernador de que habla Suárez de Figueroa, sino la fecha, que no pudo ser 1591, sino después de 1592. I. LóPEZ BASCUÑANA, "En torno a los problemas textuales de la edición crítica de *El pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa", *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell,* (Univ. Granada, 1989), p. 230, rectifica su primera opinión, manteniendo íntegra la de Crawford: el duque de Frías, don Juan Fernández de Velasco, otorgó a Suárez de Figueroa el cargo de auditor de las tropas españolas en el Piamonte en 1591.

44. *El pasajero,* ed. cit., p. 477 y ss.

45. M. GIOVANNINI, "Alcuni documenti su Cristóbal Suárez de Figueroa", art. cit., pp. 116-118.

46. Esta carta, de 8 de abril de 1606, fue publicada por primera vez en el prólogo de *Hechos de Don García Hurtado de Mendoza,* ed. cit. Puede leerse también en J.P.W. CRAWFORD, *The life and works of Christóbal Suárez de Figueroa,* ed. cit., documento I, p. 99.

47. *Varias noticias importantes a la humana comunicación,* ob. cit., fol. 38v.

48. M. GIOVANNINI, "Alcuni documenti su Cristóbal Suárez de Figueroa", art. cit., p. 118, según carta fechada el 21 de diciembre de 1608.

49. *España defendida,* ed. cit., f. 36v.

50. *El pasajero,* ob. cit., p. 442.

51. Idem., p. 439. Felipe III fijó su residencia en Valladolid en 1601, de modo que la fecha del regreso de Suárez de Figueroa se desprende de sus palabras en *El pasajero,* ed. cit., p. 442: "Llegué a Valladolid a tres años de calificada con título de Corte."

52. Idem., p. 442.

53. Idem., p. 546.

54. *Varias noticias importantes a la humana comunicación,* ob. cit., ff. 213r-213v.

55. Joaquín de ENTAMBASAGUAS, *Estudios sobre Lope de Vega,* (Madrid: CSIC, 1946) I, p. 252, nota 64.

56. J.P.W. CRAWFORD, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa,* ob. cit., p. 14.

57. *El pasajero,* ed. cit., p. 460; J.P.W. CRAWFORD, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa,* ob. cit., p. 16.

58. *El pasajero,* ed. cit., pp. 513-514.

59. *Pusilipo. Ratos de Conversación, en los que dura el paseo,* (Nápoles: Lazaro Scoriggio, 1629), pp. 114 y 120.

60. *El pasajero,* ed. cit., pp. 324-327.

61. John DOWLING, "Un envidioso del siglo XVII: Cristóbal Suárez de Figueroa", *Clav,* 22 (1953), p. 13.

62. La sátira lopesca iba dirigida contra los autores de la *Spongia,* otra sátira, no conservada, que Torres Rámila y otros escritores, acuciados por Suárez de Figueroa, tal como supone Entrambasaguas, escribieron contra el Fénix. Véase J.de ENTRAMBASAGUAS, *Estudios sobre Lope de Vega,* ob. cit., I, pp. 379-391; II, pp. 365-393.

63. Parece que, efectivamente, Suárez de Figueroa era calvo, pues en *El pasajero,* ed. cit., p. 376, el interlocutor llamado don Luis pregunta si entre los defectos de un desventurado marido se encuentra el de la calvicie, a lo que replica el Doctor, ofendido: "La calva pudiera boarcé escusar, sor don Luis, y más siendo tan fácil ya el disimular la falta de cabello, supliéndole con el arte el agravio de naturaleza." Don Luis se disculpa: "Perdonadme, y pues generalmente no es bien recibido el serlo, decid, ¿por qué no os acomodáis a poner en ejecución lo que otros? Cabelleras hay admirables, que, a no saberse la lisura de su dueño, engañara a cualquiera su disimulo."

64. *Pusilipo. Ratos de conversación en los que dura el paseo,* ob. cit., p. 120

65. *El pasajero,* ed. cit., p. 324.

66. Idem., p. 317. Véase la defensa del amor deleitable y honesto en León HEBREO, *Diálogos de amor,* (Barcelona: PPU, 1986), pp. 115-116.

67. Idem., p. 322.

68. Idem., pp. 323-324.

69. Para este tema, véase Íñigo SÁNCHEZ LLAMA, "La lente deformante: La visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro", *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro,* (Salamanca, 1993), II, especialmente pp. 941-943, con bibliografía reciente.

70. *Varias noticias importantes a la humana comunicación,* ob. cit., fol. 198v.

71. *Pusilipo. Ratos de conversación en los que dura el paseo,* ob. cit., pp. 180-181.

72. *El pasajero,* ed. cit., p. 545.

73. Idem., p. 600.

74. Idem., pp. 65-66

75. *Pusilipo. Ratos de conversación en los que dura el paseo,* ob. cit., p. 70.

76. *Varias noticias importantes a la humana comunicación,* ob. cit., fol. 74r.

77. *El pasajero,* ed. cit., p. 545.

78. Véase nota 51. María Á. ARCE MENÉNDEZ, Cristóbal Suárez de *Figueroa: nuevas perspectivas de su actividad literaria,* ob. cit., pp. 14-15, señala que la fecha de esta carta, 1606, no encaja fácilmente en la cronología biográfica del escritor, pues en ella Andrés de Prada, escribano real, dice que Suárez de Figueroa "ha diez y seys años que me sirue [al monarca] en cargos de administración de justicia y gouierno." Es decir, que en 1590 el escritor tendría que haber iniciado su actividad al servicio del rey, cuando parece que empezó a solicitar cargos después de 1594, fecha en que es posible que se doctorara, como hemos visto antes.

79. M. GIOVANNINI, "Alcuni documenti su Cristóbal Suárez de Figueroa", art. cit., pp. 118-119.

80. Véase pp. 228-240 de este estudio sobre las emisiones de *La constante Amarilis.*

81. *El pasajero,* ed. cit., p. 547.

82. J.P.W. CRAWFORD, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa,* ob. cit., p. 51; *El pasajero,* ed. cit., p. 547, nota 62.

83. Véase pp. 228-240 de este estudio sobre las emisiones de *La constante Amarilis.*

84. *El pasajero,* ed. cit., pp. 548-549. Sobre Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, véase la introducción de José Manuel Blecua a sus *Rimas,* (Madrid: Espasa-Calpe, 1974), I, p. XII.

85. *El pasajero,* ed. cit., pp. 548-549.

86. Acerca de la elección de los escritores que formaron parte del séquito del conde de Lemos en Nápoles, véase Otis H. GREEN, "The literary court of the Lemos at Naples, 1610-1616", *HR,* 1 (1933), pp. 290-308; del mismo autor, *Vida y obra de Lupercio Leonardo de Argensola,* (Zaragoza: Inst. Fernando el Católico, 1946), pp. 87-89; También J. PELORSON, *Les letrados juristes castillans sous Philippe III,* ob. cit., p. 412.

87. Albanio REMíREZ DE LA TRAPERA, *La Cruz,* (Madrid: Juan de la Cuesta, 1612).

88. Juan MÉNDEZ DE VASCONCELOS, *Liga deshecha por la expulsión de los moriscos de los reinos de España,* (Madrid: Alonso Martín, 1612).

89. N. ALONSO CORTÉS, *Noticias de una corte literaria,* (Madrid: Imprenta de la Nueva Pincia, 1906), p. 133. Sobre las academias, véase José SÁNCHEZ, *Academias literarias en el Siglo de Oro español,* (Madrid: Gredos, 1961); para una bibliografía reciente sobre este asunto, véase Julia BARELLA, "Bibliografía: Academias literarias", *Edad de Oro,* 7 (1988), pp. 189-195.

90. *Plaza universal de todas ciencias y artes,* ob. cit., f. 63v. Suárez de Figueroa también criticaba negativamente las academias literarias, como en el párrafo que sigue al fragmento señalado, a causa del olvido de los objetivos principales: "los años passados algunos ingenios de Madrid [descubrieron] semejantes impulsos, juntándose con este intento en algunas casas de señores, mas no consiguieron el fin. Fue la causa quiçá, porque oluidados de lo principal, frequentauan solamente los versos aplicados a diferentes assumptos. Nacieron de las censuras, fiscalías y emulaciones no pocas vozes y diferencias, passando tan adelante las presunciones, arrogancias y arrojamientos, que por instantes no solo ocasionaron menosprecios y demasías, sino también peligrosos enojos y pendencias, siendo causa que cessassen tales juntas con toda breuedad" (ff. 63v-64r). Emilio COTARELO Y MORI, "La fundación de la Academia Española y su primer director don Juan Manuel F. Pacheco, marqués de Villena", *BRAE,* 1 (1914), p. 12, dice que Suárez Figueroa se refiere a la clausura de la Academia creada por el conde de Saldaña, don Diego Gómez de Sandoval, fundada en 1611. El desorden tras abandonarla Lope provocó que se cerrara.

91. (Madrid: Imprenta real, 1614).

92. Estos datos se recogen en las *Actas de las Cortes de Castilla, (Cortes celebradas en Madrid desde el día 9 de febrero de 1615 hasta 1º de julio del mismo año, que se disolvieron),* (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1907), t. 28, p. 527.

93. *El pasajero,* ed. cit., p. 200.

94. *Plaza universal de todas ciencias y artes,* ed. cit., f. 128r. Suárez de Figueroa siguió expresándose en términos parecidos en obras posteriores, como en *Varias noticias importantes a la humana comunicación,* ob. cit., f. 237v: "el colmo de su mayor excelencia [de los mejores ingenios] pende, sin duda, de la sombra y remuneración de los príncipes [...]. ¡Quán descuydada y remissa se descubre mi patria en semejante amparo!" Y también en *Pusilipo,* ob. cit., pp. 32-33: "Raras veces las fatigas de las personas eruditas son reconocidas y premiadas. Apenas mira vn señor el libro que le dedican, saluo si por inclinación y estudio no le viene el ser docto. Assí que se padece gran penuria de mezenates y se ha padecido en todos tiempos, quedando los mejores ingenios sepultados en su pobreza, sumergidos en su necessidad y offendidos de la auaricia de los príncipes, que aurían podido ayudarlos y promouerlos."

95. Véase Bartolomé José GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos,* [Madrid: Impta. M. Rivadeneyra, 1866], ed. facsímil, (Madrid: Gredos, 1968), II, col. 1070.

96. Dice el Maestro en *El pasajero,* ed. cit., pp. 236-237: "Manifiéstase mejor esto [el hacer los poetas alarde de sus poesías] en las justas literarias, donde apenas tiene el mar tantas arenas cuantos poetas se descubren. En una que los días pasados se publicó en loor de San Antonio de Padua concurrieron cinco mil papeles de varia poesía. De suerte que, habiéndose adornado dos claustros y el cuerpo de la iglesia con los más cultos al parecer, sobraron con qué llenar los de otros cien monasterios." Para una bibliografía reciente sobre el tema, véase Juan DELGADO, "Bibliografía sobre justas poéticas", *Edad de Oro,* 7 (1988), pp. 197-207.

97. En el mes de octubre de 1616, en Toledo se celebró la inauguración solemne del santuario. Las fiestas duraron dieciséis días. Pedro de ESPINOSA recogió el certamen poético en un libro titulado *Descripción de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario,* (Madrid: Luis Sánchez, 1617), en el que figura un romance de Suárez de Figueroa (ff. 76r a 77v). La primera reimpresión del romance se debe a J. de ENTRAMBASAGUAS, *Estudios sobre Lope de Vega,* ob. cit., I, pp. 274-277.

98. P. de ESPINOSA, *Descripción de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario,* ob. cit., fol. 1v. En cuanto a la leyenda que refiere el romance, véase J. de

ENTRAMBASAGUAS, *Estudios sobre Lope de Vega,* ob. cit., I, p. 274, nota 87.

99. Decía su "alter ego" en *El pasajero,* ed. cit., pp. 351-352: "no puedo disimular mi natural maldiciente."

100. Idem., pp. 139-140. Recordemos que el mismo Ruiz de Alarcón acusaba igualmente a Suárez de Figueroa por hacer uso indebido del último apellido. E. COTARELO publicó la partida matrimonial de los padres del poeta mejicano, Pedro Ruiz de Alarcón y Leonor de Mendoza, vecinos de las minas de Tasco, en "Los padres de Ruiz de Alarcón", *BRAE,* 2 (1915), pp. 525-526.

101. Idem., p. 571. En la página 337 de esta misma obra, el Doctor opina muy desfavorablemente de las tierras americanas: "Las Indias, para mí, no sé qué se tienen de malo, que hasta su nombre aborrezco [...]. Pues los hombres (queden siempre reservados los buenos), ¡qué redundantes, qué abundosos de palabras, qué estrechos de ánimo, qué inciertos de crédito y fe [...]. ¿Es posible no haya producido en más de un siglo aquella tierra algún sujeto heroico en armas, insigne en letras, o singular por cualquier camino?." No hay constancia de que en este párrafo Suárez de Figueroa se refiera, quizá entre otros, al mejicano Ruiz de Alarcón, pero tampoco cabe desechar la posibilidad. En cualquier caso, censura durísimamente unas tierras que sólo conocía de oídas, pues no se tiene noticia de que nunca las visitara.

102. Idem., p. 569.

103. *El pasajero,* ed. cit., p. 191. La obra de P. de ESPINOSA fue publicada en Valladolid, 1605.

104. Idem., p. 628 y nota 20. Así relata Francisco de ARIÑO este acontecimiento en *Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604,* ed. Antonio María Fabié, SBA (1973), pp. 571-572: "Entró la Marquesa en Sevilla en 13 de Octubre (1599). Vino por el Ajarafe y en Tablantes [...] la hospedó D. Juan de Arguijo, un caballero de Sevilla y Veintiquatro della, y le dio a ella y a su comitiva colación de doblones, y en esto y otras ostentaciones y prodigalidades en esta ocasión y otras que tubo gastó los veinte mil ducados de renta que tenía y quedó muy pobre y arruinado toda su vida."

105. *El pasajero,* ed. cit., p. 180.

106. Martín FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra,* (Madrid: Imprenta Real, 1819), pp. 135-136.

107. J. de ENTRAMBASAGUAS, *Estudios sobre Lope de Vega,* ob. cit., I, pp. 195-196.

108. *El pasajero,* ed. cit., p. 232-233; J.P.W. CRAWFORD, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa,* ob. cit., pp. 70-71.

109. *El pasajero,* ed. cit., p. 237.

110. J.P.W. CRAWFORD, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa,* ob. cit., pp. 71-72.

111. *El pasajero,* ed. cit., p. 213. J.P.W. CRAWFORD, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa,* ob. cit., p. 70.

112. J.P.W. CRAWFORD, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa,* ob. cit., pp. 68-69.

113. *El pasajero,* ed. cit., p. 211. J.P.W. CRAWFORD, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa,* ob. cit., p. 71, nota 2 del traductor.

114. La primera referencia está en *Plaza universal de todas ciencias y artes,* ob. cit., f. 276v: "Vn alcahuete relata las ingeniosas cartas de Fílides a Demofonte, de Hero a Leandro, las dulces respuestas, las ofertas suaues; no calla la fábula de Olimpia, la de Genebra, la de Isabela; halla las nouelas del Bocacio, de Cintio o Ceruantes; recita las locuras de Roldán, los amores de Reynaldo, los desdenes de Angélica, la afición de Rugero y Bradamante, combatiendo con estos dislates lasciuos la virtud de las mugeres casadas, la castidad de las donzellas y la preciosa honestidad de las viudas, que bien a menudo vienen a quedar violadas con tales razonamientos." La segunda referencia está en f. 323v: "Entre modernos italianos, vn Torquato Tasso, Iuan Batista Guarini [...]. Entre españoles, vn Lope de Rueda, vn Belarde, vnico en el lenguaje antiguo, vn famoso Lope de Vega, Tárraga, Aguilar, Miguel Sánchez, Miguel de Ceruantes, Mira de Mescua, Luis Vélez, Gaspar de Auila y otros."

115. J. de ENTRAMBASAGUAS, *Estudios sobre Lope de Vega,* ob. cit., I, p. 187.

116. Antonio VILANOVA, en *Historia general de las Literaturas Hispánicas,* dirigida por Guillermo Díaz-Plaja, (Barcelona: 1953), III, p. 672.

117. Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España,* II, en *Obras completas,* (Santander: Aldus, 1947), p. 286.

118. *El pasajero,* ed. cit., p. 255.

119. Idem., p. 155.

120. Idem., pp. 350-351.

121. J. DOWLING, "Un envidioso del Siglo XVII: Cristóbal Suárez de Figueroa", art. cit., p. 14.

122. Emilietta PANIZZA, *El Pasajero, de C. Suárez de Figueroa (1617),* (Centrostampa: Università degli Studi di Padova, Facoltà di Magisterio, 1983), p. 30.

123. *El pasajero,* ed. cit., p. 544. Las relaciones literarias que hubo entre ambos escritores serán objeto de estudio en la parte dedicada a *La constante Amarilis.*

124. Idem., pp. 202-203. De nuevo, J. de ENTRAMBASAGUAS, *Estudios sobre Lope de Vega,* ob cit., I, p. 195, nota 147, interpreta este hecho como señal de la "dobrez *(sic)* y disimulo del doctor Figueroa."

125. Julio COLUMBARIO, *Expostulatio Spongiae A Petro Tvrriano Ramila nuper evulgatae,* (Tricassio: Petro Chevillot, 1618). Véase M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España,* II, en *Obras completas,* ob. cit., pp. 304-307. J. de ENTRAMBASAGUAS, *Estudios sobre Lope de Vega,* ob. cit., I, p. 349 y ss., advierte que Lope respondió personalmente a los ataques de la *Spongia* de manera inmediata con dos sátiras, escritas en Toledo, y ayudado por sus amigos Baltasar Elisio de Medinilla, Tomás Tamayo de Vargas y, quizá también, por Francisco López de Aguilar, y que circularon de forma manuscrita. Algunos versos de la segunda sátira, dedicados a atacar a Suárez de Figueroa ya han sido mencionados más arriba.

126. J. de ENTRAMBASAGUAS, *Estudios sobre Lope de Vega,* ob. cit., I, p. 550 y ss.

127. Afirma Lope en la "Aprobación" a la *España defendida,* ob. cit.: "Es lección agradable, en estilo grandemente fauorecido de la naturaleza y del arte. Muestra erudición copiosa y desseo de la honra de nuestra nación...". Sin embargo, en los versos satíricos recogidos por J. de ENTRAMBASAGUAS, *Estudios sobre Lope de Vega,* ob. cit., II, pp. 384-387, vv. 380-383, Lope ataca a Suárez de Figueroa burlándose de esta obra:

> "Dasle a Cañete *versos* por comida.
> ¿A qué librero engañas la inocencia
> con aquella 'Españaza Defendida'?"

128. LOPE DE VEGA, *La Filomena,* en *Obras poéticas,* ed. José Manuel Blecua, (Barcelona: Planeta, 1969), I, p. 619.

129. Idem., p. 619. Suárez de Figueroa aparece citado de nuevo con el nombre de *abubilla* en el verso 191 de este mismo poema.

130. José María de COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España,* (Madrid: Espasa-Calpe, 1952), p. 328.

131. Jerónimo de SALAS BARBADILLO, *La peregrinación sabia,* (Madrid: Espasa-Calpe, 1924), pp. 54-55. En el prólogo a esta obra, Francisco de Asís de Icaza opina que es esta una alusión evidente a Suárez de Figueroa (p. XLII, nota 1).

132. Esta carta, fechada en agosto de 1624, fue publicada por H. A. RENNERT, "Some documents in the life of Christoval Suarez de Figueroa", art. cit., p. 203.

133. Cita tomada de J. de ENTRAMBASAGUAS, *Estudios sobre Lope de Vega,* ob. cit., II, pp. 125-129.

134. J.P.W. CRAWFORD, *The life and works of Christóbal Suárez de Figueroa,* ed. cit., documento II, p. 100

135. Idem., documento III, p. 100.

136. Esta carta autógrafa, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, con la signatura Ms. I, 68, pp. 369-371b, fue publicada por H. A. RENNERT, "Some documents in the life of Christóval Suárez de Figueroa", art. cit., pp. 200-203.

137. J.P.W. CRAWFORD, *The life and works of Christóbal Suárez de Figueroa,* ed. cit., documento V, p. 100

138. J.P.W. CRAWFORD, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa,* ob. cit., pp. 86-95. Estos acontecimientos se encuentran recogidos por Miguel SALVÁ en la *Colección de documentos inéditos para la historia de España,* (Madrid: imp. de la viuda de Calero, 1853), t. 23. (Reimpresión Kraus reprint. LTD. Vaduz, 1866).

139. J.P.W. CRAWFORD, *The life and works of Christóbal Suárez de Figueroa,* ed. cit., documentos VI al XXXVII, pp. 101-155.

140. Idem., documentos VIII-IX, p. 106.

141. Idem., documento XXXVIII, p. 155. Sobre todos estos acontecimientos biográficos, puede verse también el artículo de H. A. RENNERT, "*The constant Amarilis* of Figueroa", en *The Spanish Pastoral Romances* [1912], (New York: Biblo and Tannen, 1968), pp. 170

142. Gonzalo de SAAVEDRA, *Los pastores del Betis,* (Trani: Lorenzo Valerii, 1633).

143. *Tratados de la Puríssima Concepción de la Virgen Señora Nuestra.* Sobre el euangelio Liber Generationis Iesu Christi. Sacados de los Sermones que predicó en la corte de Madrid Don Fray Diego Lopez de Andrada de la Orden de S. Agustín, Arzobispo que fue de Otrento. Y compuestos por el P. Maestro Fray Gerónimo de Andrada su hermano de la Orden N.S. del Carmen, (Nápoles: Lázaro Escorigio, 1633).

144. María Á. ARCE MENÉNDEZ, *Cristóbal Suárez de Figueroa: nuevas perspectivas de su actividad literaria,* ob. cit., pp. 34-36, afirma tajantemente que la fecha del fallecimiento de Suárez de Figueroa se puede trasladar, sin lugar a dudas, a después de diciembre de 1644, a causa de una nota manuscrita que se encuentra en el volumen de la Biblioteca Nacional de Madrid, señalado con la signatura U-2627, de la última edición de la *España defendida,* cuya letra, a juicio de la investigadora, es idéntica a la de nuestro autor. La nota dice así: "Acavé de dar este libro en Roma A 14 de nobiembre de 1644 años."

Otros autores, como A. RODRíGUEZ MOÑINO, "Biobibliografía inédita de Cristóbal Suárez de Figueroa (¿1571-1644?), art. cit.,; Ernest MERIMÉE, *A history of Spanish Literature,* (New York: Henry Holt and Company, 1930), p. 274; Manuel de MONTOLIU, *Literatura castellana,* (Barcelona: Cervantes, 1930), p. 409; o Julio CEJADOR, *Historia de la Lengua y Literatura Castellana,* (Madrid: Gredos:: 1972) IV, p. 290, señalan igualmente como el año de la muerte de nuestro autor el de 1644, aunque lo ponen entre interrogantes.

2. LA OBRA DE CRISTóBAL SUÁREZ DE FIGUEROA

2.1. ESTUDIO GENERAL DE LAS OBRAS DE CRISTóBAL SUÁREZ DE FIGUEROA, EXCEPTO *LA CONSTANTE AMARILIS*

Después de la reseña sustancial de la biografía de Cristóbal Suárez de Figueroa y antes de entrar en el estudio de *La constante Amarilis,* efectuaremos una mención general de la actividad literaria del autor, seguida de un sucinto comentario sobre cada una de sus restantes obras.

Suárez de Figueroa no ha merecido un capítulo importante en las historias de la literatura, aunque algunos críticos reconocen en él a un escritor nada desdeñable, sobre todo por su obra más conocida y estudiada, *El pasajero,* en la que muestra tener un amplio y profundo conocimiento de la sociedad de su tiempo.

Para que se tenga entera noticia de su producción literaria, insertamos a continuación y por orden cronológico de publicación las relaciones que dan referencia de las obras escritas y publicadas por Suárez de Figueroa, incluidas en sus libros.

La primera se debe a don Gabriel Caravajal de Ulloa, autor del prólogo "Al Lector" de los *Hechos de Don García Hurtado de Mendoza* (1613), en donde presenta la relación de las obras que su amigo había escrito entre 1602 y 1612:

> "En diez años ha compuesto ocho tomos. Al primero (en prosa) que escriuió en Nápoles, intituló *Espejo de juuentud,* *[1] donde juntó todas las buenas partes que deuen y pueden hazer ilustres y excelentes a los caualleros moços. A este sucedió

> la tradución del *Pastor Fido* [...]. Publicó luego *La constante Amarilis* [...]. Realçó tras estos la adquirida opinión con la *España defendida* [...]. Aora saca a luz esta historia [*Hechos de Don García Hurtado de Mendoza*]. Perficionó y boluió de portugués en castellano a instancia de los Padres de la Compañía de Iesús [...] la relación de las cosas que los religiosos del mismo instituto hizieron en las partes de Oriente en las missiones de los años passados [...]. Traduxo de italiano en español el primer tomo de las *Obras espirituales** que compuso la Madre Bautista de Génova[2] [...]. La vltima es de la *Plaça vniuersal de todas las professiones,* que ordenó en toscano Tomás Garçón."

La segunda relación se encuentra en el prólogo de *Pusilipo* (1629), donde, tras prometer la publicación de *Residencia de talentos** y *Olvidos de Príncipes,** Suárez de Figueroa agrega hablando de él mismo en tercera persona:

> "Con que en la interpolación de sus ocupaciones de trienta *(sic)* y dos años, siruiendo en varios puestos a su Magestad, haurán sido doce los assumptos de sus escritos, a saber:
>
> Espejo de juventud.*
> Pastor Fido, buelto en castellano.
> La costante Amarilis, prosa y verso.
> Historia de las partes de Oriente.
> España defendida, poema heroico.
> Plaça vniuersal de todas çiencias.
> Hechos del Marqués de Cañete.
> El passagero.
> Varias noticias, vtilíssimas a la vida humana."

La última relación aparece tras las aprobaciones eclesiástica y civil de la edición de 1644 de la *España defendida,* bajo el título de "Obras compvestas y publicadas por el presente Autor":[3]

> "Plaça Vniuersal de las Ciencias *diferente de la Toscana.*
> Varias noticias *importantes a la humana comunicación.*
> Hechos del Marqués de Cañete *en Arauco y Perú.*
> Desuaríos de las edades, *escarmientos para todos.**
> Oluidos de Príncipes, *daños seguidos por ellos.**
> Historia de la India Oriental
> Pusilipo *ratos de conuersación.*
> El passagero, *aduertencias vtilíssimas.*
> L'Aurora, *con los primeros exercicios de viuientes.**
> Espejo de Iuuentud, *requisitos conuenientes a vn cauallero.**

La constante Amarilis, *prosas y versos.*
El Pastor Fido, *en español.*
Residencia de talentos, *desengaños de los más presumidos.**
España defendida, *poema heroico.*"

Suárez de Figueroa debió de empezar su actividad literaria con una obra de la que no se conoce ningún ejemplar, *Espejo de juventud,* que, al parecer, trataba de las virtudes que el caballero noble debe poseer. En cuanto a *Residencia de talentos,* no solo aparece en esta última relación, sino que Suárez de Figueroa anuncia su próxima publicación en *Varias noticias importantes a la humana comunicación* cuando, tras criticar a los "poetillas modernos", concluye:

> "Tampoco entren aquí muchos rudíssimos varones, muchos ancianíssimos humanistas, que passan el curso de sus años en trabar sin digerir, en leer sin aprouechar, porque será lugar más a propósito el de la *Residencia de talentos,* que sacaré presto a luz."[4]

Circunstancias desconocidas debieron de ocasionar el retraso de la publicación de este libro, pues en el prólogo de *Pusilipo,* ocho años más tarde, sigue prometiendo lo mismo:

> "Tras este publicará su autor la *Residencia de talentos,* ha días esperada de curiosos."

Sin embargo, no se tiene constancia de que la publicación, ni siquiera la redacción de la obra, se llevara a cabo.

Por lo que respecta al resto de su producción conservada, aparte de un conjunto de piezas menores, dispersas generalmente en obras ajenas, que no trataremos aquí,[5] se divide en dos grupos: seis obras originales y tres traducciones.

2.1.1. Obras originales

En este grupo encontramos un libro de pastores, *La constante Amarilis,* realizada por encargo y publicada en 1609, que será objeto de este trabajo.

En 1612 salió a la luz *España defendida,* poema épico en octavas reales que narra la victoria de Bernardo del Carpio y los españoles en la batalla de Roncesvalles. La épica estaba de moda entre las clases cultas de los Siglos de Oro, y Suárez de Figueroa quiso probar fortuna literaria en este género.

Abandonado el camino de la poesía heroica, siguió con una obra histórica en prosa, la biografía del padre de su protector, cuya hazaña más relevante fue la reducción de los indios araucanos bajo el poder de la corona española. Los *Hechos de Don García Hurtado de Mendoza,* publicada por primera vez en 1613, es la última obra original realizada por encargo.

El resto de las obras creadas por propia iniciativa son las más personales y en ellas observamos al Suárez de Figueroa senequista, moralizador, docente y pesimista. Se trata de *El pasajero* (1617), *Varias noticias importantes a la humana comunicación* (1621) y *Pusilipo* (1629). Son obras de tema misceláneo, en las que, bien mediante el diálogo entre varios personajes, bien mediante el aviso directo del autor, Suárez de Figueroa pretende ejercer una función docente ante unos lectores que advierten, de la misma forma que él, que la sociedad del siglo XVII avanza hacia un ocaso tanto más triste cuanto que va precedido de un esplendor que todavía se recuerda, y, así, pretende poner de manifiesto los

vicios de una sociedad corrupta con una intención claramente moralizadora.

2.1.2. Obras traducidas

Tres son las traducciones que nos han llegado de Suárez de Figueroa. La primera, la tragicomedia pastoril *El pastor fido,* de Battista Guarini, publicada por vez primera en Nápoles en 1602, y de nuevo en Valencia en 1609 (en el capítulo correspondiente a esta obra comentamos la polémica en torno a la probable coincidencia de identidad de los traductores de ambas versiones).

En segundo lugar tradujo también del italiano la *Plaza universal de todas ciencias y artes,* de Tomasso Garzoni. En el capítulo dedicado a esta obra comentamos cómo llevó a cabo su versión, eliminando y añadiendo párrafos de acuerdo con el interés del público español a quien iba dirigida.

También sabía portugués y trasladó al castellano la *Historia y anal relación de los Padres de la Compañía de Jesús por las partes de Oriente los años 607 y 608,* del padre jesuita portugués Fernão Guerreiro. Teniendo en cuenta que entre la publicación de la obra original (1611) y su versión castellana (1613, aunque se publicó en 1614), formada por más de quinientos folios, median solamente dos años, y que también se ocupaba de los cargos relacionados con su profesión de abogado, tenemos que reconocer que Suárez de Figueroa hizo su labor con bastante rapidez.

Suárez de Figueroa esparce en varias de sus obras comentarios acerca del arte de la traducción, que dejan vislumbrar su interés por esta actividad.

En los siglos XVI y XVII la traducción solía valorarse

favorablemente cuando la lengua original era el griego o el latín, y era más bien menospreciada cuando se trasladaba de lenguas romances, consideradas fáciles, como se ve en la crítica de Cervantes en el *Quijote:*

> "Me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés [...]; y el traducir de lenguas fáciles, ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel."[6]

Esta opinión, que debió de ser general,[7] hizo que los escritores decididos a traducir libros escritos en lenguas modernas justificaran sus trabajos señalando la dificultad que tal tarea les ocasionaba. Algunos procuraban mostrarse modestos para captar la benevolencia del lector.[8]

Entre los escritores que no menospreciaron esta actividad destaca Juan de Valdés, al indicar claramente la complejidad de la traducción a causa de la propia idiosincrasia de cada lengua:

> "Porque cada lengua tiene sus vocablos propios y sus propias maneras de dezir, ay tanta dificultad en el traduzir bien de una lengua en otra, lo qual yo no atribuigo a falta de la lengua, en que se traduze, sino a la abundancia de aquella de que se traduze, y assí unas cosas se dizen en una lengua bien que en otra no se pueden dezir assí bien, y en la mesma otra, otras que se digan mejor que en ninguna."[9]

El mismo Suárez de Figueroa había podido comprobar, probablemente en numerosas ocasiones, que la traducción al español de obras extranjeras no se realizaba con la propiedad y el rigor necesarios, y así lo pone de manifiesto en la *Plaza universal de todas ciencias y artes,* cuando denuncia las malas versiones que se habían hecho de los escritores italianos que más admiraba:

> "Pocos supieron acudir a esta obligación [traducir correctamente], supuesto les pareció cumplían solo con darse a entender de qualquier modo que fuesse. Assí por este descuido (no sé si diga incapacidad) sacaron a luz traduciones tan floxas, por vna parte, y, por otra, tan duras, que es impossible dexarlas de poner debaxo los pies, con particular menoscabo de sus dueños. Testigos desta verdad pueden ser los desfigurados Ariosto, Tasso y Virgilio, que con ser dechados de erudición y elegancia y, por esso, tan queridos de todos, los desconocemos y abominamos por la mala interpretación que se hizo dellos."[10]

El problema de la traducción le preocupa profundamente, por lo que dispersa en sus obras numerosas reflexiones que ponen en evidencia los errores del mal traductor, el más importante de los cuales es, según su opinión, el desconocimiento del latín, como leemos en este fragmento de *El pasajero,* en el que viene a decir casi lo mismo que en el párrafo anterior:

> "Será casi imposible pueda jamás acertar tales versiones el bárbaro, que se halla destituido del todo de la lengua latina, importantísima, sin duda, para alcanzar y poseer las riquezas de cualquier idioma. Así se ven no pocas veces deslustrados muchos dignos autores, emprendidos, por su gran desdicha, deste género de idiotas, no menos presumidos que temerarios."[11]

No obstante, Suárez de Figueroa era consciente de la complejidad de esta tarea, plagada de obstáculos, como la expresión de las diversas manifestaciones humanas, los libros especializados o las figuras literarias, como confiesa en *Varias noticias importantes a la humana comunicación,* en donde reconoce la imposibilidad de que la traducción alcance la altura estilística del original:

> "no es possible, por más que se alcance la propiedad de las lenguas, ser intérprete tan fiel y elegante que cobre la traduzión tanta suauidad y energía como tiene el original. La misma dificultad se ofrece en la expressión de afectos, en los términos de religión, policía, leyes, magistrados o ciencias, y en las metáforas, alegorías,

> comparaciones, similitudes y otras figuras y ornamentos de hablar."

En coincidencia con la opinión de Juan de Valdés, expresada más arriba, nuestro autor añade a este texto una frase en la que destaca la dificultad del traductor cuando tiene que enfrentarse a giros propios de cada lengua, de modo que el intérprete queda inevitablemente en un plano inferior con respecto al autor traducido:

> "Hazen sobre todo difíciles las versiones los motes y equíuocos forasteros, tan propios y naturales en cada lengua, que en otra no se pueden explicar con igual énfasi y gracia."[12]

Por otra parte, Suárez de Figueroa creía que las lenguas se enriquecen con los tesoros que poseen otras, de modo que era partidario de traducir al castellano obras extranjeras de calidad literaria, como indica en el prólogo "Al letor" de *El pastor fido* (1609):

> "He desseado lisonjear a nuestra lengua con hacerle propias tan buenas razones, siguiendo las pisadas de su original",

palabras que vuelve a repetir de forma muy parecida en *El pasajero:*

> "en semejantes trabajos [de traducción] se lisonjea a la lengua natural con hacerle propias las buenas razones ajenas."[13]

Sin embargo, en el *Pusilipo,* Silverio opina que tratar de enriquecer otras lenguas con los tesoros de las obras de Torcuato Tasso no es posible,

> "tan lexos se halla de poder ser con propiedad y valentía traducido, aunque heredasse el intérprete el mismo ardor de sus ideas, transformándose del todo en sus tropos y concetos."[14]

Pero al tiempo que gana la lengua, gana también el buen traductor en gloria, porque

> "quando los traductores son fieles, diligentes, claros y doctos en las lenguas de quien traduzen, adquieren singular honra y reputación",[15]

o como dice en otro lugar:

> "aunque muchos ignorantes menosprecian esta ocupación, es, con todo, digna de cualquier honra."[16]

Y también se benefician de una buena traducción quienes ignoran otras lenguas y quienes, traduciendo, pretenden, por una parte, formar su propio estilo y, por otra, enjuiciar con conocimiento de causa a los mejores autores, con el fin de sacar un provecho didáctico-moral, pues se trataría de acomodar

> "las virtudes de los antiguos más estimados a las costumbres y negocios presentes", de modo que "viene a ser, sin duda, el traduzir de grandíssimo fruto y momento."[17]

Con este convencimiento, Suárez de Figueroa expuso en algunas de sus obras el método más adecuado para realizar con éxito esta tarea, partiendo de la identificación total del traductor con el autor traducido. Su *alter-ego*, el Doctor, dice en *El pasajero:*

> "Según me acuerdo haber dicho en otra conversación,[18] las traduciones, para ser acertadas, conviene se transforme el traductor (si posible) hasta en las mismas ideas y espíritu del autor que se traduce. Débese, sobre todo, poner cuidado en la elegancia de frases, que sean propias, que tengan parentesco con las estrañas, llenas de énfasi; las palabras, escogidas y dispuestas con buen juicio, para que así se conserve el ornamento y decoro de la invención, de manera que estas dos virtudes queden anudadas con tal temperamento, que por ningún caso pierda de su lustre y valor la obra traducida."[19]

En este texto, así como en los dos siguientes, se advierte la influencia de Horacio recomendando traducir con libertad, para que el traductor no llegue a ser solo un intérprete servil:

> "Si con dulçura y propiedad se pudiesse hazer la versión palabra por palabra, arguyría, sin duda, mayor ingenio; mas no siendo possible, es loable arrimarse (enseña Horacio) al sentido con todo cuydado, de forma que no venga a ser diferente el conceto."[20]

> "No obliga Horacio a interpretar palabra por palabra, auiendo considerado, sin duda, semejante dificultad."[21]

Mientras no se encuentre *Espejo de juventud,* es posible que Suárez de Figueroa iniciara su carrera literaria con la traducción de *El pastor fido* de 1602, y en el caso poco probable de que esta primera versión no fuera suya, lo hizo con la versión de 1609, pues se encuentran influencias de esta segunda traducción en *La constante Amarilis,* aunque ambas obras llevan la aprobación fechada el 1 de agosto de 1609.

2.1.3. La imitación y el plagio

Preocupado por la teoría literaria, Suárez de Figueroa expone en sus obras, unas veces con rapidez, otras con detenimiento, sus ideas acerca de la épica, la comedia, la lírica, la historia, la novela.

Antes de tratar estos aspectos, es necesario comentar una práctica que nuestro autor empleó en varias ocasiones: la imitación e, incluso, el plagio.

La opinión acerca de la imitación durante el Renacimiento es favorable. Imitar significaba seguir el modelo de los escritores clásicos antiguos (Homero, Teócrito, Virgilio, Horacio) y de los modernos considerados ya entonces como clásicos (Petrarca, Tasso, Garcilaso). Así, defienden la imitación autores como el Brocense, cuando afirma:

> "no tengo por buen poeta al que no imita a los excelentes antiguos,"[22]

o Luis Alfonso de Carvallo, cuando asegura que la imitación no es lícita "solo en la poesía, pero en todas las artes lo es también", y añade:

> "Y aun [...] es necessaria la immitación en todas las artes, porque nada bueno se puede en estos tiempos dezir sin tener a quien immitar en ello."[23]

Ahora bien, el concepto de plagio es considerado de otra manera. El mismo Carvallo tolera tomar prestado "vn verso o sentencia breue de otro poeta", e incluso, un concepto, y acoplarlo todo en la obra propia. Pero rechaza tajantemente

> "tomar vna copla entera o más, o vn exhordio, romance ageno y encaxarlo en mis obras, vendiéndolo por proprio mío, aprouechándome del trabajo ageno [...], porque esso es hurtar."[24]

Suárez de Figueroa se muestra con respecto a este tema como un autor "un poco cínico", a juicio de E. Buceta.[25] En la práctica no solo lleva a cabo la imitación recomendada y el plagio censurado, sino que también teoriza sobre ello. Sin embargo, su postura resulta contradictoria, como iremos viendo.

En *El pasajero,* el Doctor aconseja al joven don Luis, deseoso de publicar un libro de poesías propias pero quizás insuficientes, que se apropie de las de otros:

> "al corto caudal de propias poesías podéis aplicar el suplemento de las ajenas."

Y sigue:

> "El daño consistiera solo en que vuestro libro fuera como información de letrado: nada propio, todo ajeno; mas habiendo mucho de casa, ¿qué importa pedir al vecino algo prestado para lucir en semejante fiesta?"[26]

Convencido, don Luis contesta seguir tan práctico consejo:

> "Pienso hacer muchos insertos en el jardín de mi librillo, que no suelen ser los que rinden fruta menos sabrosa. Por lo menos, me agradecerán el contexto, el estilo, y, juntamente, haber plantado en mi viña sarmientos de buena ley, aunque ajenos."[27]

Esto es lo que Suárez de Figueroa hizo con las obras de varios autores, como veremos en el caso particular de *La constante Amarilis*.

A lo largo de su producción literaria no ocultó ni trató de disimular la apropiación de otros textos, aunque tampoco confesó la identidad de sus autores, excepto en el prólogo de la *España defendida,* en donde reconoce explícitamente la deuda contraída con Torcuato Tasso en algunos de sus pasajes.

Sin embargo, en *El pasajero* encontramos un fragmento que contradice lo dicho hasta ahora. Quizá como resultado del acomodo al desarrollo de la personalidad en un proceso de maduración, el Doctor critica duramente a los escritores que, por ser demasiado jóvenes, no deben publicar obras ("sean de comentos o cualesquier otras misceláneas") que contengan una erudición impropia de su temprana edad, por lo que cabe suponer con fundada razón que aprovechan el esfuerzo de otros autores maduros:

> "Corre riesgo de usurpador de ajenos bienes el que anticipa frutos a flores [...]. Tal dicípulo se vio, que con inaudita desvergüenza convirtió en carne y sangre los honrosos sudores de su maestro, apropiándose sus fatigas y ornándose de sus galas. Mas salió en vano todo su artificio; pues entre jueces desapasionados sirvió semejante título no más que de oprobio."[28]

Finalmente, Suárez de Figueroa justifica el plagio indicando que era práctica común en su época:

> "Todos cuantos escriben en todo género de facultades son cornejas vestidas de ajenas plumas."[29]

Esta actitud cambia con los años, y en el prólogo

de *Varias noticias importantes a la humana comunicación* se queja amargamente de quienes le censuran por plagiario:

> "Ay algunos que con la hiel de sus entrañas procuran auenenar, deshazer y desluzir quanto digno de alabança con virtuoso sudor fabrica el más estudioso. Estos, por dissimular su apassionada intención, dan título de agenos a los que son propios trabajos, aplicándoles nombre de mendigados fragmentos."

Como se ve, Suárez de Figueroa niega con cierta tristeza lo que antes había declarado, puede que irónicamente, y llevado a cabo con cierta frivolidad. Se olvida ya del plagio y defiende el derecho o, más bien, el deber del autor de imitar a los antiguos. Como consecuencia, los buenos escritores tratarán los mismos asuntos, heredados de la Antigüedad. El acierto será combinarlos adecuadamente con un estilo propio, con el que el autor alcanzará la verdadera originalidad:

> "Poco se puede ofrecer que ya no se halle dicho o, por lo menos, imaginado. Rózanse con vnas materias mismas casi todos los escritores, en cuya *conformidad auisa el común lenguage: si quieres* alcançar lo que ha de ser, recorre a leer lo que ha sido. Con todo, no se podrá negar ser artificio ingenioso explicar con curioso estilo las cosas más entre todos comunes y de la Antigüedad más repetidas."[30]

En *Pusílipo* vuelve a justificar la recomendada imitación por medio de una comparación culinaria:

> "¿Quién dificulta no hallarse cosa que ya no esté dicha o, por lo menos, imaginada? Mas assí como vn buen artífice de viandas, de cosas que no se crían de nuevo, sino que ha tantos millares de años que se criaron, inventa industriosamente golosinas y saynetes, tal, de lo tantas veces repetido, puede pintar la pluma, siendo delgada y sutil, quadros de exquisita nouedad y para los que leyeren de admiración no pequeña."

Suárez de Figueroa sigue el párrafo recurriendo a la autoridad de los poetas que imitaron a los que ellos

consideraron clásicos y modelo para sus obras:

> "La primera clase de los mayores ingenios se fueron imitando vnos a otros: Virgilio a Homero y a Teócrito; a Virgilio, el Taso; y assí los demás. Antes, sin la imitación, serán los aciertos difíciles y todo lo que se dixere de cortos realces."[31]

La imitación es, pues, necesaria para lograr la perfección en la obra literaria, tal como afirma Florencio en el *Pusilipo:*

> "Para la consumada perfeción de todo lo bueno, es importantíssima la imitación, y esto no solo en lo acendrado de las costumbres, sino también en la excelencia de lo que se escriue."[32]

Pero, en definitiva, para Suárez de Figueroa lo verdaderamente importante está en la correcta organización del libro, cuyos episodios se deben disponer alrededor de un eje único y, sobre todo, se debe respetar la máxima horaciana del *utile dulce,* que tantas veces menciona en sus comentarios sobre teoría literaria, como dice en el "Prólogo" de *Varias noticias importantes a la humana comunicación*:

> "Es, con seguridad, por más que lo contradiga la lengua más temeraria, el acto más valiente de la humana capacidad la organiçación de vn libro con discreción ponderado, dispuesto con elegancia y hermoseado con erudición, útil y deleytoso, cuyas partes con delgada maestría correspondan siempre a la perfeción de vn todo."

2.1.4. Concepción literaria de Suárez de Figueroa

Siendo su verdadero oficio el de abogado civil y canónico, Suárez de Figueroa fue también un notable escritor, preocupado, no solo por escribir libros, sino también por la teoría literaria en la que apoyaba su obra. Es muy posible que esta preocupación se debiera: a) al ambiente italiano que conoció; y b) a su posible relación con preceptistas, quizá italianos, durante su primera estancia en Italia, que duró

alrededor de dieciséis años.

A pesar de que se habían publicado las poéticas de Sánchez de Lima, Díaz Rengifo, López Pinciano y Carvallo,[33] que trataban los temas fundamentales (las de los dos primeros autores son, más bien, artes métricas, pero tratan brevemente los aspectos básicos de las reglas del arte), Suárez de Figueroa considera en 1617 que el panorama teórico-literario está yermo en España:

> "Apenas hay en la lengua castellana arte por donde los ciegos en esta facultad puedan cobrar vista."[34]

por lo que el Doctor de *El pasajero* anuncia

> "dar en breve a la emprenta una *Poética Española*, que, por lo menos, saldrá con buenos deseos de acertar."[35]

Sin embargo, la falta de noticias sobre esta *Poética* hace suponer que no se publicó nunca. Era frecuente que los autores anunciaran libros que solo tenían "in mente", y, así, Suárez de Figueroa incluye en parte del segundo y tercer *alivios* de *El pasajero* un avance de la obra que pretendía publicar, en donde expone sus ideas básicas esquemáticamente pero con cierto detenimiento, a diferencia del resto de sus obras anteriores y posteriores, en las que trata aspectos relacionados con la literatura, pero con más rapidez y brevedad. Las ideas sobre la poesía en *La constante Amarilis* se ofrecen en comentario aparte.

Suárez de Figueroa recoge en *El pasajero* los lugares comunes tratados por la mayoría de los preceptistas y poetas preocupados por la teoría literaria. Asimismo, como los primeros, sigue la moda al uso de presentar la discusión poética en forma de diálogo, con lo que logra que los distintos puntos de vista de los personajes alternen, dando

agilidad a la exposición, que resultaría áspera y pesada por ser exclusivamente teórica.[36]

No se puede considerar a Suárez de Figueroa como un escritor renovador en el terreno de la teoría literaria. Su dependencia con respecto a Francisco Cascales, especialmente en el análisis de la teoría teatral, parece evidente. Decimos esto con cierta prevención, porque las obras respectivas emparentadas, *El pasajero* y las *Tablas poéticas,* se publicaron en 1617, pero la última presenta la Suma del privilegio y la Aprobación fechadas en 1614, y, por otra parte, parece que corría de mano en mano desde 1604, año en que Cascales le dio fin.[37]

A. García Berrio no desdeña la posibilidad de que ambos autores tomaran prestados los diversos párrafos comunes de una tercera fuente,[38] pero como no se ha encontrado hasta el momento, y teniendo en cuenta las circunstancias de publicación de ambas obras, no cabe descartar tampoco que Suárez de Figueroa se documentara en la obra de Cascales, tomando los párrafos adecuados, sin citar al autor.

Como era común en la época (Cascales también tomó como base de su obra las de Minturno, Robortello, Tasso),[39] Suárez de Figueroa no confiesa la procedencia de sus fuentes, excepto algunas veces en las que habla de Horacio ("Quiere Horacio haya en cualquier obra un cuerpo solo"; "Horacio no consiente sino tres"[40]), o calla el nombre de la fuente, aunque indica que el párrafo es prestado, como cuando habla de Fernando de Herrera ("enseña un docto moderno"[41]). Otra de sus fuentes en el terreno del arte poética es el italiano Minturno, como veremos.

La inicial opinión peyorativa del Doctor acerca de la poesía en *El pasajero* puede resultar sorprendente en un primer momento:

> "La poesía causa al sujeto casi no menor daño, sirviendo solo de robar las horas que se debían ocupar en más digno empleo. Desautoriza sumamente a sus profesores, que se juzgan incapaces de otro ministerio, por divertidos demasiado de aquel."[42]

Otra manifestación semejante está en el *Pusilipo,* cuando Florindo pregunta a Laureano:

> "¿A la poesía elegís por protectora? De ciega guía, ¿qué se puede esperar, sino despeñamiento?"[43]

En esta actitud, que contrasta notablemente con la alabanza del pastor Clarisio a la poesía y a los poetas en *La constante Amarilis,* "perviven, como dice Edward C. Riley, las huellas de aquella tendencia heredada de la Edad Media y todavía con mucha vigencia en el Renacimiento, que consideraba a la poesía como mero pasatiempo y obligaba al poeta a pedir excusas por perder el tiempo dedicándose a tales frivolidades."[44] Por otra parte, la literatura y la observancia de sus reglas fueron probablemente lo que desde el punto de vista intelectual más interesó a nuestro autor. Además, creía en el tópico de la inmortalidad de la poesía y del poeta, que alcanzaba incluso a los mecenas, a quienes zahiere en numerosas ocasiones por su mezquindad:

> "Ahora juzga el más dadivoso cumple y satisface con cualquier corta miseria, y esa, dada por una vez, al que con su capacidad deja por muchos siglos dilatada su memoria, comunicando al nombre (parte mortal, que tan presto fenece y se olvida) el glorioso título de inmortalidad."[45]

Al presentar la humanidad en sus orígenes bajo el influjo de la naturaleza, el Doctor explica a sus contertulios la función básicamente civilizadora de la poesía

en sus comienzos:

> "Los primeros maestros de la vida, en tiempo cuando los hombres rudos y silvestres aún no bien se unían y congregaban, enseñados de la naturaleza [...], hallaron la gravedad de los versos. Comenzaron cantando, con ellos, a disponer la dureza de aquellos pueblos...",

así como la función social:

> "haber reducido con el verso a vida sociable aquellas gentes montaraces y desunidas."[46]

De acuerdo con las ideas que Platón expone en el diálogo *Fedro,* Suárez de Figueroa señala el origen divino de la poesía:

> "Su origen túvole, sin duda, del cielo",[47]

pues los hombres la utilizaban como medio de dar gracias a Dios por las mercedes recibidas. De ahí que los poetas fueran considerados

> "como a intérpretes de las cosas divinas."[48]

Precisamente la excelencia de la poesía, semejante a una oración, consistía en que su materia era de contenido divino, aunque con el tiempo admitió también temas relacionados con los grandes hombres:

> "Toda la antigua Poesía era de los dioses, ni otra cosa contenía que celestes alabanzas y ruegos para impetrar su favor y dar gracias de las cosas felizmente sucedidas. Loaba también y rogaba a los héroes puestos en el número de sus dioses, o por aplacar su ira, o por conseguir su socorro. Después se ocupó asimismo en celebrar los gloriosos hechos y claras virtudes de ilustres hombres."[49]

En la definición de la poesía introduce el concepto aristotélico de la imitación:

> "Arte de imitar con palabras, a diferencia de la muda,"[50]

como la música, la pintura o el baile. El afán didáctico de nuestro autor le hace aclarar el concepto de imitación,

referente, no a los poetas clásicos, sino a la naturaleza, y excluye, aunque no explícitamente, la imitación de Dios, la Virgen o los santos, para respetar el principio de decoro, y la imitación de sucesos improbables, para respetar el principio de verosimilitud:

> "Imitar es representar y pintar al vivo las acciones humanas, la naturaleza de las cosas y diversos géneros de personas, como suelen ser y tratarse."[51]

De acuerdo con la clasificación tripartita de los *géneros*, ya *común en los Siglos de Oro*, Suárez de Figueroa divide la poesía en tres especies: "épica, scénica y mélica".[52] Comentaremos a continuación el pensamiento de Suárez de Figueroa sobre cada una de ellas, así como sobre la historia y la novela.

a) Poesía épica

Aunque entre los objetos de imitación poética no incluía a Dios, la Virgen y los santos, en el breve comentario sobre la poesía épica de *El pasajero,* el Doctor afirma que el poema épico es, a su juicio "mezcla de acciones divinas y humanas."[53] Indica cuáles son sus partes, su contenido y cómo se ha de escribir, en un análisis rapidísimo y exclusivamente técnico que toma, en parte, de Cascales.[54]

Autor del poema épico *España defendida* (1612), Suárez de Figueroa había escrito en el prólogo de esta obra sus ideas sobre la épica. El poema bien construido tendrá una sola acción, y los diferentes episodios dependerán estrechamente de aquella. El lenguaje debe ser muy cuidado, y su longitud será adecuada, ni muy largo ni muy corto:

> "Tiénese por digno y culto poema el cuerpo de vna acción, con miembros de elegantes episodios,

> galanas elocuciones y propias similitudes, loándose sobre todo en él la cuerda contextura, la pureza del lenguage y, assimismo, los límites ajustados, pues, para ser bien recebido, los ha de tener ni largos ni cortos con demasía."

Nótese la importancia de los adjetivos "*digno* poema", "*elegantes* episodios", "*galanas* locuciones", etc, para señalar el alto concepto que la poesía épica tuvo en Suárez de Figueroa y, en definitiva, en la capa intelectual española de la primera mitad del siglo XVII.

El interés didáctico de Suárez de Figueroa le permite aceptar la introducción de algunas sentencias en el poema épico, llevando a cabo el principio horaciano del *utile dulce,* en contra de la opinión más extendida, que rechaza las sentencias en este género de poesía:

> "corriente dulçura, grauedad y algunas sentencias, no permitiendo muchas lo heroico, por constar, como se sabe, de narraciones."[55]

b) Poesía escénica

En el *alivio segundo de El pasajero,* el Doctor divide la "poesía scénica o representable" (o sea, la creación dramática) en "tragedia, comedia y sátira",[56] pero reserva el comentario más extenso para el tercer *alivio.*

Suárez de Figueroa formó parte de un grupo de críticos aristotélicos que veía con desagrado cómo el teatro español abandonaba con intolerable celeridad los preceptos clásicos y tomaba un nuevo rumbo. Autores como Cervantes, Rey de Artieda, Mesa, Villegas, Cascales, o el mismo Suárez de Figueroa, trataron de hacer oír sus protestas por medio de ataques más bien virulentos contra los dramaturgos renovadores, especialmente contra Lope de Vega.[57] Las actitudes de unos y otros desencadenaron una polémica

literaria muy importante, especialmente a partir de la publicación en 1609 del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo,* y se recrudeció en torno a 1616 y 1618, fechas en las que se dieron a conocer la *Spongia* y la *Expostulatio Spongiae,* respectivamente.[58]

Anclado, como los demás preceptistas aristotélicos, en el tradicionalismo grecolatino, Suárez de Figueroa examina teóricamente cómo debe ser la poesía escénica sin preocuparse de su comunicabilidad con el público, y critica la comedia de su tiempo, el género dramático que más le interesa a juzgar por el espacio que le dedica, de forma negativa e, incluso, virulenta. Le molestaba la actitud de autores como Lope de Vega, que superponían al arte el gusto del público inculto en busca de su propia ganancia económica:

> "Plauto y Terencio fueran, si vivieran hoy, la burla de los teatros, el escarnio de la plebe, por haber introducido quien presume saber más cierto género de farsa menos culta que ganaciosa."[59]

La siguiente frase de *El pasajero* define lo que para su autor era la comedia nueva:

> "Todo charla, paja todo, sin nervio, sin ciencia ni erudición."[60]

Suárez de Figueroa dejó escritas sus observaciones teatrales en dos de sus obras, en la *Plaza universal de todas ciencias y artes* y, más detenidamente, en *El pasajero.* Especialmente interesantes resultan las que incluye en la primera de ellas, por ser probablemente las más personales. Tras presentar una lista de los actores y actrices, fallecidos y vivos, más famosos de su tiempo, Suárez de Figueroa, moralista y defensor del *prodesse et delectare* horaciano, lanza una breve pero dura crítica contra los

autores de comedias, señalando los dos defectos, a su juicio, más evidentes, que malogran el teatro español: por una parte, la ausencia de sentencias morales que sirvan para educar al público, sin menoscabo de la finalidad de la comedia, consistente en divertir; y, por otra, la ignorancia de las reglas del arte. Las comedias de moda presentan, según Suárez de Figueroa, argumentos escandalosos y deshonestos, inverosímiles y sin arte, que solo sirven para que el espectador pierda su tiempo. La causa de todo este desatino se encuentra en el desconocimiento que los autores demuestran de los antiguos:

> "los cómicos profanos que oy la peruierten, introduziendo en las comedias deshonestidades y escándalos, no pueden passar sin manifiesto vituperio. Quanto a lo primero los autores de comedias que se vsan oy ignoran o muestran ignorar totalmente el arte, rehusando valerse dél con alegar serles forçoso medir las traças de las comedias con el gusto moderno del auditorio, a quien, *según ellos dizen, enfadarían mucho* los argumentos de Plauto y Terencio. Así, por agradarle, alimentándole con veneno, componen *farsas casi desnudas de documentos, moralidades y* buenos modos de dezir, gastando quien las va a oír inútilmente tres o quatro horas, sin sacar al fin dellas algún aprouechamiento."[61]

En 1617, dos años más tarde de la publicación de la *Plaza universal,* sale *El pasajero* y también las *Tablas poéticas* de Cascales, como ya se ha apuntado antes, con las que *El pasajero* tiene tanto en común. Por eso sorprende la opinión de Porqueras Mayo cuando, al comentar la definición de la comedia que se encuentra en *El pasajero,* afirma que "las ideas dramáticas de Suárez de Figueroa nos parecen originalísimas y es muy personal su contribución al esclarecimiento y límites de la terminología dramática."[62] Las ideas dramáticas de nuestro autor, tal como están

redactadas en los *alivios* segundo y tercero de *El pasajero,* se relacionan con la *tabla* IV de la segunda parte de las *Tablas poéticas,* de Cascales. Aquí señalaremos los puntos teóricos más interesantes de *El pasajero,* indicando en nota las referencias de los textos correspondientes de las *Tablas.*

Suárez de Figueroa se despega de la preceptiva tradicional en un aspecto fundamental, como ya tiempo atrás había hecho el Pinciano: justificaba un género, resultado del gusto popular, menospreciado tradicionalmente por carecer de la verdadera dignidad literaria con la siguiente definición:

> "[La comedia es] una imitación dramática de una entera y justa acción, humilde y suave, que por medio de pasatiempo y risa limpia el alma de vicios."[63]

Aparte del concepto aristotélico de la mímesis, Suárez de Figueroa afirma sin rodeos que la comedia también cumple la función catártica, reservada desde antiguo a la tragedia, aunque reconoce que media entre ambos géneros un muro insalvable: la acción de la comedia es "humilde", de modo que los personajes que intervengan en ella deben ser humildes o de baja condición:

> "plebeyos, o, cuando mucho, ciudadanos, en que también pueden entrar soldados; por manera que si los que se introducen son gente común, forzosamente ha de ser el lenguaje familiar."[64]

A Suárez de Figueroa, como a otros críticos de su época, le repugna teóricamente la tragicomedia, en contra de la opinión de Lope, que dice "que aquesta variedad deleita mucho."[65] Nuestro autor no utiliza en *El pasajero* el vocablo "tragicomedia", pero en sus comentarios, en los que señala la necesidad de respetar las reglas del arte, y entre ellas, el

"decoro lingüístico" (nótese la exigencia de adecuar el lenguaje al tema y a los personajes en la cita anterior, como recomienda Horacio[66]), se advierte su rechazo ante tal híbrido, ya que es un:

> "error poner en la fábula [cómica] hechos de principales por no poder inducir a risa, pues forzosamente ha de proceder de hombres humildes. Los sucesos, porfías y contiendas destos mueven contento en los oyentes; no así en las reyertas de nobles. Si un príncipe es burlado, luego se agravia y ofende; la ofensa pide venganza; la venganza causa alborotos y fines desastrados; con que se viene a entrar en la juridición del trágico. Siendo, pues, este el fin de la comedia, su materia será todo acontecimiento apto y bueno para mover a risa."[67]

Sin embargo, unos años antes se había tomado el trabajo de traducir *El pastor fido* (1602 y 1609), cuyo género se inscribe en la "tragicomedia pastoral", y que, en contra de los principios aristotélicos, mezcla dos acciones contrarias y dos diversas calidades de personas, las cuales, además, son inverosímiles, pues, siendo pastores, razonan y hablan como nobles o filósofos. Es muy probable que Suárez de Figueroa conociera de primera mano o de oídas la gran discusión teórica desarrollada en Italia en torno al carácter tragicómico de *Il pastor fido*.[68] A juzgar por las palabras elogiosas ("alteza de estilo" o "felicidad de ingenio") que dedica a la obra en el prólogo "Al letor" de la segunda traducción, en donde sí aparece el vocablo "tragicomedia", Suárez de Figueroa tenía en 1609 una concepción bien distinta sobre el nuevo género que la que expone unos años más tarde en *El pasajero*.

Suárez de Figueroa tiene claro que "el fin de [la tragedia] es mover a conmiseración" y "el oficio de la comedia es mover a risa",[69] como ordena la *Poética* de

Aristóteles, pero necesita justificar la buena intención moral de la comedia, pues esta es (según la definición que el comentarista Donato atribuyó a Cicerón) imitación de la vida:

> "Como esta mira principalmente a las costumbres y es un espejo de la vida humana, válese dellas [sentencias] a este fin en muchas ocasiones. Pondréis cuidado en que no las diga cualquiera de las personas, sino gente docta y esperta."[70]

En cuanto a las tres unidades, Suárez de Figueroa pide que se respete la de acción, de acuerdo con la doctrina aristotélica, recogida también por Horacio, en un texto en el que Suárez de Figueroa se atiene al precepto de que el argumento dramático puede ser producto de la fantasía del autor, siempre que se respete la verosimilitud:

> "Quiere Horacio haya en cualquier obra un cuerpo solo, compuesto de partes verisímiles [...]. Por uno se entenderá lo que no está mezclado, ni compuesto de cosas diversas; que aunque se forma este cuerpo de muchas partes, deben todas mirar a un blanco y estar entre sí tan unidas que, de la una verisímil o necesariamente se siga la otra."[71]

Aristóteles insistió solamente en la unidad de acción. Las unidades de tiempo y lugar se añadieron a la primera en la teoría del drama a mediados del siglo XVI.[72] Suárez de Figueroa no habla explícitamente de la unidad de lugar, aunque, como indica M. Puerta, "aparece implícita en esta crítica que hace de las comedias de santos, en la que falta también la unidad de lugar:

> "Pónense las niñeces del santo en primer lugar; luego, sus virtuosas acciones, y en la última jornada, sus milagros y muerte, con lo que la comedia viene a cobrar la perfección que entre ellos se requiere."[73]

Y en cuanto a la unidad de tiempo, Suárez de Figueroa la toca de pasada y sin mucho interés en un fragmento, eso sí, muy crítico en el que enfrenta la preceptiva clásica con la

nueva comedia lopesca:

> "Suceso de veinte y cuatro horas, o, cuando mucho, de tres días, había de ser el argumento de cualquier comedia, en quien asentara mejor propiedad y verisimilitud."[74]

De la misma forma, el Pinciano, que no impuso en su *Philosophía Antigua Poética* el respeto a estas dos unidades, ya había sugerido blandamente

> "que la comedia se pueda representar como que la acción della aya acontecido en tres días, y la de la tragedia, en cinco, a lo más largo."[75]

Sin embargo, Suárez de Figueroa aceptó de buen grado la reducción de cinco actos a tres, en contra del precepto horaciano,[76] seguido por los aristotélicos. Así se advierte en la *Plaza universal,* en donde señala la división cuantitativa de la poesía escénica en seis partes en cuanto a la representación pública se refiere

> "Comúnmente en España se diuidieron las comedias y tragedias en seis partes: música, prólogo o loa, entremés, primera, segunda y tercera jornada, aunque ya van poco a poco quitando la loa o introito, quedándose sólo con la música, con el entremés y las tres jornadas",[77]

y lo mismo sucede en *El pasajero,* en donde en cuanto a la redacción de la obra señala cuatro partes:

> "Las partes cuantitativas de la poesía scénica son: prólogo, proposición, aumento y mutación."

Y al analizar cada una de ellas y ocuparse del prólogo, afirma cómo prácticamente se ha eliminado de la escena:

> "En las farsas que comúnmente se representan han quitado ya esta parte que llamaban loa. Y según de lo poco que servía, y cuán fuera de propósito era su tenor, anduvieron acertados."[78]

La estructura de la comedia coincide con las normas dadas por Lope y llevadas a cabo en su teatro:

> "en la proposición, o primer acto, se entabla el argumento de la comedia. En el aumento, o segundo,

> crece con diversos enredos y acaecimientos cuanto puede ser. En la mutación, o tercera, se desata el ñudo de la fábula, con que da fin."[79]

Suárez de Figueroa debió de saber que sus duras críticas caían *en saco roto*, pues tuvo que advertir el éxito que la comedia nueva alcanzó en todo el público español:

> "El mundo está ya aficionado a este género de composición; con él se solaza y ríe: ¿qué podemos hacer los pocos contra tantos? ¿Será bien arrimar el pecho a tan furioso raudal de gustos?"[80]

Estas palabras, que evidencian la realidad de la vida teatral de la época, pertenecen a la respuesta de don Luis, en la que rechaza las enseñanzas clasicistas del Doctor, poco acordes con la cultura moderna. Lleno de amargura ante tal certidumbre, este último replica:

> "¿Para qué hacerme gastar tiempo y palabras en lo *de que no os puede resultar provecho por no usarlo?* Allá os lo habed; que de mi parte cumplí con rendirme a otra instancia, dando satisfación a las aparencias de vuestro gusto."[81]

Entrambasaguas afirma que todas estas duras críticas hacia Lope y su teatro son producto de un hombre envidioso, desalmado y maldiciente, que no pudo superar el hecho de ver cómo sus propias obras no lograron alcanzar el brillo y el aplauso de las obras de aquel.[82]

No obstante, cuando Suárez de Figueroa menciona a Lope de Vega por su nombre, lo hace siempre en términos elogiosos, como en la *Plaza universal,* donde entre otros dramaturgos españoles nombra a "vn famoso Lope de Vega",[83] o en *El pasajero,* donde imagina a uno ponderando ante un empresario teatral la valía de un dramaturgo novel, protegido suyo, "haciéndole en lo rizo, crespo y suave un segundo Vega."[84]

Realmente, no se puede negar la violencia con que en

determinadas ocasiones Suárez de Figueroa arremete contra sus enemigos literarios. Pero esto no puede sorprender. En los Siglos de Oro las batallas literarias fueron, como bien se sabe, abundantes y muy encarnizadas. Suárez de Figueroa es, en esa guerra literaria, sólo un contendiente más.[85]

c) Poesía lírica

Poco es lo que nuestro autor dice teóricamente acerca de la poesía lírica o mélica en *El pasajero*. Habla de sus orígenes musicales, que se remontan a Apolo, como "primer inventor de la lira",[86] y de la degradación a que se ha visto sometida desde entonces, en que se ocupaba de lo divino, a la actualidad, en que trata de lo humano:

> "La materia lírica fue aplicada en sus principios a las cosas divinas; después, decendiendo a los *hechos humanos, cayó en el regazo de vanidades.*"[87]

Ya hemos mencionado que un motivo constante en Suárez de Figueroa es el afán moralizador. Determinadas obras de la lírica profana debían de escandalizar su sensibilidad postridentina, de ahí su denuncia de este tipo de poesía. Casi lo más original de sus comentarios está en este tipo de aseveraciones didáctico-morales, que están en la línea de los escritores moralistas de los Siglos de Oro.

La definición de la poesía lírica parece estar tomada a la letra del *Arte poética* de Minturno:

> "Imitación de actos, ya graves y honrosos, ya deleitosos y placenteros, debajo de cabal y perfeta materia, comprehendidos de cierta grandeza, que deleitosamente se hace con versos, no simples ni desnudos, sino adornados y vestidos de armonía, cuya naturaleza se une por estremo bien con la música y baile, ya narrando simplemente, ya introduciendo a que otro hable, ya observando uno y otro modo, para que con igualdad produzcan deleite y aprovechamiento."[88]

En esta definición se combinan los dos puntos de referencia básicos: por una parte, la imitación aristotélica, indicando el qué y el cómo se imita; por la otra, la máxima horaciana del *deleitar aprovechando,* considerada por los preceptistas como el fin de la poesía.

Muy semejante a esta definición de la poesía lírica es la que Cascales da de la épica, tomada a su vez de Minturno:

> "Imitación de hechos graves y excelentes, de los quales se haze un contexto perfecto y de justa grandeza, con un dezir suave, sin música y sin bayle, ora narrando simplemente, ora introduziendo a otros a hablar."[89]

La diferencia entre ambas clases de poesía consiste, pues, en que la lírica puede recrear también actos "deleitosos y placenteros", es decir, alegres y carentes de la solemnidad de los propios de la épica, y admite, a diferencia de esta, la música y el baile.

Pero lo más interesante del análisis de la poesía lírica es la crítica, dispersa casi a lo largo de toda su obra, del Culteranismo. La postura de Suárez de Figueroa a este respecto resulta sorprendentemente contradictoria, porque de una obra a otra y de esta a la siguiente pasa del rechazo al casi aplauso del nuevo estilo.

En *El pasajero,* don Luis, que siente interés por el quehacer literario, manifiesta que tiene escritas algunas poesías,

> "aunque -añade- las he cobrado notable desamor, por ser claras y fáciles, después que llegó a mi noticia ser de ingeniosos escurecer los concetos y mezclar por las composiciones palabras desusadas y traídas del latín a nuestro vulgar",[90]

a lo que replica el Doctor con un parlamento en el que se muestra totalmente partidario del estilo natural y llano:

> "No deben ser (enseña un docto moderno)[91] los versos revueltos ni forzados; mas llanos, abiertos y corrientes, que no hagan dificultad a la inteligencia, si no es por historia o fábula. Con esta claridad suave, con esta limpieza, tersura y elegancia, con la fuerza de sentencias y afectos, se debe juntar la alteza del estilo. Mas, sobre todo, sin la claridad no puede la poesía mostrar su grandeza; porque donde no hay claridad no hay luz de entendimiento, y donde faltan estos dos medios no se puede conocer ni entender cosa. Y el poema que siendo claro tendría grandeza, careciendo de claridad es áspero y difícil. [...] Sin duda, se levanta en España nueva torre de Babel, pues comienza a reinar tanto la confusión entre los arquitectos y peones de la pluma."[92]

Como indica M. Puerta, en las líneas siguientes el Doctor pone en solfa el nuevo estilo en cuanto que su oscuridad afecta a tres aspectos principales: a) el del significado de los conceptos; b) el abuso de las metáforas; y c) el uso de "palabras desusadas, peregrinas y nuevas."[93]

No son estos los únicos dardos que Suárez de Figueroa dirige contra Góngora y el Culteranismo. En *Varias noticias importantes a la humana comunicación,* al tiempo que critica el hecho de que algunos autores escriban en una lengua que no les es natural, lo que conlleva la contaminación de esa lengua, condena el nuevo estilo literario con palabras considerablemente agresivas:

> "¡O quánto se pudiera tocar de camino contra los nueuos perseguidores de la lengua castellana, contra los que afectan toda diabólica escuridad, poniendo particular cuydado en no ser entendidos! Mas tengo por acertado librar solo, en silencio, semejante impugnación, por no merecer censura tan extrauagante nouedad, tan perniciosa introdución."[94]

En el prólogo de la *España defendida,* de 1644, comenta la claridad de su estilo en esta obra, calificándolo de

> "puro, ceñido de suaue dignidad. Forma sus simulacros la lengua con blandura y tranquilidad de palabras, que las ásperas y duras bueluen despegadas y desabridas las mismas composiciones",

y a continuación vuelve a arremeter contra el Culteranismo:

> "Por esso no afecté en el dezir (que no fuera difícil) modos desusados y escabrosos, como algunos que fundan la valentía de la oración en que no sea entendida."

Sin embargo, a este respecto presenta opiniones contrarias, pues en otras ocasiones ensalza la nueva escuela y, sobre todo, a Góngora. Por ejemplo, curiosamente, en *El pasajero* llama al poeta cordobés "lucidísimo ingenio en nuestro vulgar"[95] y más adelante celebra uno de sus grandes poemas culteranos, al tiempo que alaba a uno de los seguidores de Góngora, el Conde de Villamediana:

> "Tal fue con nombre de *Polifemo* la de Atis y Galatea, felicísimo parto de don Luis de Góngora, y tal el culto *Faetón* del Conde de Villamediana."[96]

Pero es en *Pusilipo* en donde los elogios son más abundantes. Por ejemplo, en un momento en el que los cuatro contertulios conversan sobre crítica literaria, Laureano censura a quienes buscan palabras nuevas para escribir versos elegantes, a lo que replica Rosardo que se puede huir de los conceptos comunes y trillados, pero no hasta el punto de hacer incomprensibles las frases:

> "Mas quando la gala de la frase tiene alguna parte en sí sinificatiua con elegancia del todo, es valentía del ingenio vsarla particularmente en lo que se escriue, como quien llamó al silguero canoro ramillete, o al ruiseñor, sirena del ayre: al primero, por su canto y variedad de pintadas plumas, y al otro, por la melodía con que haze resonar el viento, el valle y monte, quando suelta los suauíssimos acentos."

Y siguen las alabanzas a Góngora, a quien Rosardo realza al igualarlo con los antiguos "Papinio, Estacio, Tibulo, Claudiano y otros":

> "aquel ingenioso cordoués, luziente honor de las Españas, a quien ninguno llegó en la nouedad de la locución y en el seguir hasta lo vltimo galanamente

> vna metáfora. Todos estos maestrazos se deuen imitar con toda diligencia, siendo entre todos más dichosamente culto quien más le beuiere el espíritu, eleuándose como ellos y alçándose a lo más superior de sus más altos pensamientos."[97]

En otro momento lo llama

> "aquel monstruo de los ingenios, aquel Fénix de las agudezas don Luis de Góngora, el sólo poeta español",[98]

y trata de justificar la poesía vituperada del cordobés, a la que no considera oscura, sino solo innovadora, pues presenta

> "cierta nouedad que, como hasta allí poco vsada, se estrañó en los principios, siguiéndola y admirándola después toda España",

tras lo que alaba dos de sus romances burlescos, el de Píramo y Tisbe y el de Ero y Leandro, e incluye los veintiocho versos de la descripción de la hermosura de Tisbe para que los demás interlocutores se admiren de "la nouedad y gala con que imagina las veras."[99]

Por si estas opiniones contradictorias no fueran suficientemente sorprendentes, encontramos en la *Plaza universal de todas ciencias y artes* un comentario muy poco apasionado sobre la poesía culterana, en el que no se advierte, por otra parte, ataque alguno. Al contrario, Suárez de Figueroa acaba declarando que su intención es no entrar en el debate por estar alejado de la labor versificadora, y al tiempo que comenta la agudeza y erudición de los poetas, dice:

> "Algunos siguen de poco a esta parte vn nueuo género de composición [...] fundado en escurecer los concetos con interposiciones de palabras y ablatiuos absolutos, sin artículos, aunque cuydadoso en la elegancia de frases y elocuciones. Grandes son las contiendas que causó esta nouedad entre los poetas de España, contradiziéndola, por vna parte, muchos, como contraria a la claridad elegante, y, por otra, siguiéndola algunos, como exquisita y adornada de poéticos resplandores. Allá

> se lo ayan, que, como ha días que dexé los versos, no quiero entrar en estas controuersias, ni declarar mi parecer en pro o contra."[100]

De hecho, esta afirmación resultó ser falsa, porque Suárez de Figueroa siguió escribiendo versos y opinando, como hemos visto, acerca de la polémica desatada en torno al Culteranismo.

d) Historia

Interesado también por la Historia, Suárez de Figueroa opina en algunas de sus obras, generalmente de forma muy crítica, sobre la labor del historiador. Casi lo más interesante está en la *Plaza universal,* en un párrafo debido a su propia pluma, en el que lanza un duro ataque contra la historia de la Antigüedad y contra quienes la imprimen en tiempos modernos, porque a su juicio hay

> "tanta diferencia destos a aquellos tiempos en gouierno y costumbres."[101]

Para Suárez de Figueroa, que sigue la línea de pensamiento iniciada principalmente por Cicerón y Tácito, la historia no tiene por qué ser vehículo de la verdad de unos hechos sucedidos, sino de una enseñanza moral. *Si la realidad no es ejemplificante, no debe ser escrita:*

> "Condeno assí antiguos como modernos historiadores, que con afectado estudio y cuidadosa distinción encarecen los vicios y faltas de quien escriuen, supuesto no es digno de dezirse todo lo que corre a la lengua y pluma. Antes conuiene elegir cosas que enseñen y encaminen a la perfeción, no incidentes que estoruen y diuiertan los ánimos."[102]

Así, pues, exige una historia selectiva en función del didacticismo moralizante, con lo que se carga buena parte de la memoria de la humanidad. Para él, "tanta ostentación de gentilidad" solo sirve para "estragar ignorantes y hazer que,

como inclinados a lo peor, lisonjeen los hombres a sus apetitos con deprauados exemplos de antecessores." Y es que no le vale la excusa de que los ejemplos históricos vergonzosos e inmorales pueden servir como revulsivo para obrar de forma diametralmente opuesta. Su espíritu postridentino le lleva a señalar para la historia el único camino viable, el que proporcionan las vidas de los santos, y así encarece el

> "loable estilo que para nuestro bien escogió nuestra Madre la Santa Iglesia Católica, prudentíssima rectora del mundo, como ilustrada y regida por el Espíritu Santo. Esta nos representa todos los días la virtud, constancia y santidad de sus justos, para que con su recordación los imitemos y sigamos."[103]

Insiste en *El pasajero* en señalar la finalidad moral y didáctica de la literatura en general y de la historia en particular,

> "porque siendo así que todos los libros van enderezados a un fin, que es el de la enseñanza, la más digna de todas las lecciones viene a ser la de la historia, por aprovechar con la narración de públicos negocios o particulares acciones, no comunes, sino singulares y famosas."[104]

En frases breves pero contundentes, Suárez de Figueroa expresa que la historia no se ha de sujetar a los preceptos del arte, porque se ocupa de los hechos reales, los cuales no tienen que ser objeto de la imitación poética ("escribir sin comprobar antes es propio de fábula que historia"[105]), consideración que coincide con la doctrina aristotélica, bien extendida en su época, como podemos ver en las siguientes palabras de Carrillo y Sotomayor:

> "Diferente es el estilo del historiador al del poeta en cuanto al hablar; en él sólo se diferencian estos dos diversos géneros de elocuencia: historia con fábulas es el argumento del poeta; historia lo es del historiador."[106]

No se olvida nuestro autor de arremeter contra los historiadores en un ataque en el que manifiesta la indocumentación de que hacen gala:

> "Parece [que los Príncipes] andan buscando aposta para este fin [historiar] los que menos saben, los menos graves y suficientes, los a quien presenta solo el favor, no sus letras y capacidad,"[107]

lo que implica el peligro de olvidar las grandezas de la nación:

> "Todos estos y otros muchos inconvenientes se evitaran buscando sujetos hábiles y capaces para historiar, con que tan dignos hechos cobraran sus merecidos resplandores y el nombre perpetuo que les era debido."[108]

Unos años más tarde, en *Varias noticias,* equipara la importancia de la función educadora de los buenos cronistas con las hazañas de los héroes, motivo de la historia misma, al tiempo que avisa del peligro de elegir malos historiadores:

> "Deuríase poner singular cuydado en la elección de los históricos, no echando mano de los menos capazes y más lisonjeros, sino de los que con entereza, con elegancia, juyzio y verdad celebrassen los grandes hechos y las heroycas hazañas de los hombres, cuya memoria para exemplo de la posteridad es tan importante como hazerlas."[109]

Suárez de Figueroa probó fortuna en el terreno de la historia al escribir la biografía del padre de su protector, *Hechos de don García Hurtado de Mendoza* (1615). En general, esta obra histórica no ha recibido una crítica favorable, como veremos en el capítulo dedicado a esta obra, aunque los autores de las dos aprobaciones que se insertan en los preliminares opinan que la historia está escrita "con mucha erudición y fidelidad" y que "está muy bien texida y ordenada y [...] va siempre con la verdad en toda ella."[110]

También en el terreno de la historia está su traducción

de la *Historia y anal relación,* pero su importancia a este respecto es mínima, porque nuestro autor se limitó únicamente a trasladar la letra del portugués al castellano.

e) Novela

A partir del siglo XV se ponen de moda en España unas narraciones cortas que tienen como modelo el relato o *novella* italiana, cultivado por autores como Boccaccio, Bandello, Giraldi, etc. A este tipo de literatura dedica nuestro autor un brevísimo comentario en *El pasajero.*

El Doctor divide las novelas en dos grupos. En primer lugar habla de las "novelas al uso", es decir, populares, destinadas a un público común e iletrado, que define de la siguiente manera:

> "Por novelas al uso entiendo ciertas patrañas o consejas propias del brasero en tiempo de frío, que, en suma, vienen a ser unas bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras."[111]

De la definición se desprende que no era el término "novela" el más común para denominar este tipo de narraciones, sino "patraña" o "conseja". Así, Juan Timoneda recopila bajo el título de *El patrañuelo* una serie de "patrañas", que define de forma similar, aunque, a diferencia de Suárez de Figueroa, introduce el principio aristotélico de verosimilitud en la literatura:

> "patraña no es otra cosa sino una fengida traza, tan lindamente amplificada y compuesta, que parece que trae alguna aparencia de verdad."[112]

Ambos autores, sin embargo, están de acuerdo en cuanto al fin de estos relatos breves, tan abundantes en el siglo XVI, que no es otro que el del entretenimiento (Timoneda indica que "la presente obra [es] para no más de algún

pasatiempo y recreo humano"[113]).

En segundo lugar, Suárez de Figueroa habla de las novelas *selectas* y *auténticas*, destinadas a un *público culto*:

> "Las novelas, tomadas con el rigor que se debe, es una composición ingeniosísima, cuyo ejemplo obliga a imitación o escarmiento. No ha de ser simple ni desnuda, sino mañosa y vestida de sentencias, documentos y todo lo demás que puede ministrar la prudente filosofía."[114]

La intención que Suárez de Figueroa otorga a la novela parece estar en relación con las *Novelas ejemplares* de Cervantes, publicadas en 1613, que nuestro autor pudo tener como referencia cuando escribió su opinión. Siempre en la línea horaciana, exige el componente didáctico para que ayude a la reforma del comportamiento social y de la vida, como es habitual en él. Adviértase que nuestro autor identifica *poesía* y *filosofía*, según el tópico que equiparaba ambas "profesiones", muy citado en los siglos XVI y XVII.[115]

CONCLUSIONES

Interesado por la preceptiva literaria, Suárez de Figueroa procuró ocupar un lugar entre los teóricos más conocidos. Sin embargo, la inicial ambición de llevar a cabo una correcta *Poética Española* se redujo, al parecer, a un breve compendio de teoría literaria, inspirado muy de cerca en las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales. Después de todo, Suárez de Figueroa no pudo o, quizás, no pretendió llegar a la densidad y profundidad de otros preceptistas, como el Pinciano, Carvallo, o el mismo Cascales, en los que el tratamiento de la cuestión era objeto de un libro. Sus consejos sobre teoría literaria se intercalan en *El pasajero* como una materia más.

Sus ideas pueden resumirse en unos pocos apartados:

a) Probablemente su relación con Cascales se deba a que compartía con el murciano su admiración por la preceptiva aristotélica y la moralidad horaciana. Así, con el estagirita, considera fundamental la imitación, tanto de la naturaleza como de los clásicos, fuentes de sabiduría. Por otra parte, no respetar las reglas del arte supone un atentado contra el arte, de modo que con un temperamento no liberal, Suárez de Figueroa ataca a quien no se sujeta a las normas básicas. Probablemente su relación con los viejos maestros había ocurrido a través de la numerosa interpretación moderna que de ellos se había llevado a cabo.

b) Anclado en el criterio que procede de los antiguos, cualquier novedad le desagrada:

> "Fue siempre ridículo deslumbramiento y efeto de necia arrogancia oponerse a la fortaleza del arte con flaco esfuerço de nouedad, que ni como verisímil recrea, ni enseña como erudita."[116]

No obstante, aunque desprecia la comedia nueva, admira profundamente a Góngora y a Villamediana.

c) Comparte y hace suya la máxima horaciana *aut prodesse volunt aut delectare poetae*. Por lo tanto, la poesía solo es válida si se aborda desde una perspectiva moral, tiene justificación si sirve para alcanzar la virtud:

> "No merecerán nombre de libros los en que no precedieran ciencia, erudición, experiencia, *moralidad* y lo demás que los puede hacer perfetos."[117]

d) El buen escritor debe ser un hombre culto y erudito, porque, dice,

> "viene a ser imprudencia y vituperio querer levantar edificio de letras el falto de dotrina y experiencia."[118]

2.2. EL PASTOR FIDO

Battista Guarini (Ferrara, 1538 - Venecia, 1612) compuso una tragicomedia pastoril titulada *Il pastor fido,* para celebrar en 1585 las bodas reales de Carlos Manuel, duque de Saboya, con la infanta Catalina de Austria. La primera edición impresa salió en Venecia en 1590,[119] aunque la primera representación se retardó, probablemente, a 1593 en Siena. La edición definitiva, corregida por el autor, no se publicó hasta 1602.[120]

Su argumento es el siguiente: los arcades deben sacrificar todos los años una joven a la diosa Diana. Su sacerdote Montano, descendiente de Heracles, recordando el oráculo que dice que sus males no cesarán hasta que el amor una a dos criaturas celestiales, para poner fin a tan terrible tributo, decide unir a su hijo Silvio con la ninfa Amarilis, descendiente del dios Pan. Pero Silvio se ocupa sólo de la caza y no piensa nunca en el amor, y Amarilis ama a Mirtilo, de quien es correspondida. Por otra parte, Corisca, una mujer de mala vida que se ha prendado de Mirtilo y que sabe que la ley del país condena a las mujeres infieles, hace que Amarilis y Mirtilo se encuentren a solas en una gruta, donde son descubiertos por el Sátiro. Amarilis, que no puede demostrar su inocencia, es condenada a muerte, pero Mirtilo, amparándose en la ley, pide morir en su lugar.



EL
PASTOR FIDO.
TRAGICOMEDIA PASTORAL,
DE BATTISTA GVARINO.
Traduçida de Italiano en verſo Caſtellano
POR CHRISTOVAL SVAREZ
Dottor en ambos derechos.
Dirigida a
ALTHASAR SVAREZ DELA CONCHA
Baylio dela Orden de San Eſteuan del eſtado
de Florencia.

EN NAPOLES, Por Tarquinio Longo. 1602.

Dono del sig.r Aless.o Adimari

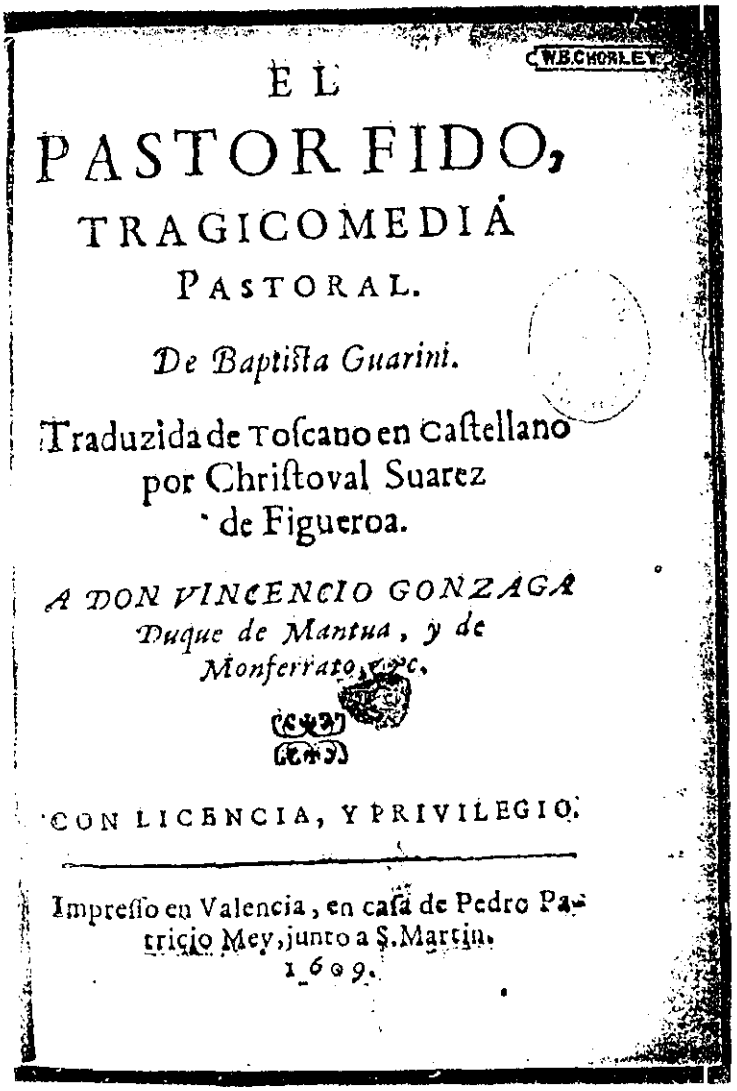
Portada de la edición de *El pastor fido* de Battista Guarini, traducido por Cristóbal Suárez, impresa por Tarquinio Longo en Nápoles en el año de 1602. Biblioteca Nacional.

Cuando va a ser sacrificado, aparece su supuesto padre, Carino, recién llegado de Élide, que demuestra al sacerdote que Mirtilo no es hijo suyo, sino de Montano. Así las cosas, como Mirtilo también es descenciente de Heracles, su boda con Amarilis cumplirá el oráculo, que también lo designa como el "pastor fiel". Mientras estos hechos suceden, Silvio se enamora de Dorinda, enamorada suya desde hacía mucho tiempo sin ser correspondida. Los dos matrimonios se celebran, y Corisca, arrepentida de su error y alegre por el gozo de los amantes y de todo el pueblo, decide abandonar su triste vida.

Los materiales arcádicos utilizados en este tipo de obras exigían la complicidad del espectador a través de su cultura. Por ello, los libros y las comedias de pastores alcanzaban gran aceptación en el ambiente cortesano.

Il pastor fido obtuvo mucho éxito dentro y fuera de Italia, tanto que allí fue representada y editada en numerosas ocasiones; mereció la atención de músicos de la talla de Haendel, quien escribió dos óperas sobre la obra de Guarini, que se representaron en Londres en 1712 y en 1734, respectivamente; igualmente Antonio Salieri compuso una ópera estrenada en Viena en 1789; y fue traducida a varios idiomas, como el francés, inglés, alemán y español.

Además de las traducciones españolas de 1602 (reimpresa en 1622) y 1609, mencionadas en otro capítulo y de las que volveremos a tratar aquí, existe otra traducción española de menor valía, debida a Isabel Rebeca de Correa, publicada en 1694 en dos lugares a la vez, Amsterdam y Amberes;[121] y también un intento de traducción, que se quedó en solo cuatro fragmentos, de Manuel José Quintana, titulados "Discurso de



EL
PASTOR FIDO,
TRAGICOMEDIA
PASTORAL.

De Baptiſta Guarini.

Traduzida de Toſcano en Caſtellano
por Chriſtoval Suarez
de Figueroa.

A DON VINCENCIO GONZAGA
Duque de Mantua, y de
Monferrato, &c.

CON LICENCIA, Y PRIVILEGIO.

Impreſſo en Valencia, en caſa de Pedro Patricio Mey, junto a S. Martin.
1609.

Portada de la edición de *El pastor fido* de Battista Guarini, traducido por Cristóbal Suárez de Figueroa, impresa en Valencia en casa de Pedro Patricio Mey en el año de 1609. Biblioteca Nacional.

Linco a Silvio", "Aminta y Lucrina", "Corisca" y "Sátiro", a pesar de su opinión desfavorable acerca del drama de Guarini. El primero de los fragmentos es una silva y los tres últimos están en versos sueltos.[122] En palabras de Menéndez Pelayo:

> "comenzó a traducir Quintana el drama pastoril entero, descontento de la versión de Cristóbal Suárez de Figueroa, a la verdad muy poco poética. Propúsose nuestro ilustre poeta hacer una traducción que compitiese con el *Aminta* de Jáuregui, pero distraído por otros cuidados sólo publicó estos retazos, admirablemente versificados e iguales o superiores al original mismo. Es de sentir que no continuase este trabajo."[123]

Sin duda, el juicio de Menéndez Pelayo es, a nuestro juicio, exagerado.

Por medio de *Il pastor fido,* Guarini alcanzó fama merecida, colocándose al lado de reconocidos autores, como Sannazaro y Tasso, cuyo *Aminta* tuvo siempre presente en la redacción de su tragicomedia arcádica. Esta fama, acrecentada por la polémica literaria que surgió a partir de las críticas, contestadas por el mismo Guarini, del profesor greco-paduano Giason De Nores, que consideraba *Il pastor fido* como una obra contra el aristotelismo vigente, debió de llamar la atención de Suárez de Figueroa, hasta el punto de que decidió trasladar al castellano la obra de Guarini, a pesar de la opinión peyorativa que expone en *El pasajero* sobre la "tragicomedia", comentada anteriormente. Sin embargo, pudieron convencerle los argumentos del mismo Guarini, aristotélico también, en los que justificaba su tragicomedia indicando los distintos elementos que tomaba de la tragedia:

> "le persone grandi e non l'azione, la favola verisimile ma non vera, gli affetti mossi ma rintuzzati, il diletto non la mestizia, il pericolo non la morte";



EL PASTOR FIDO.
Tragicomedia Paſtoral,
DE BATTISTA GVARINO.
Traduçida de Italiano en verſo Caſtellano
POR CHRISTOVAL SVAREZ
Dottor en ambos derechos.
Dirigida al Señor
IVAN BATTISTA VALENZVELA
Velazquez Conſejero Collateral de ſu
M. C. Regente la Regia Cançella-
ria del Reyño de Napoles.

EN NAPOLES,
Por Domingo d'Ernando Macarano 1622.

Portada de la edición de *El pastor fido* de Battista Guarini, traducido por Cristóbal Suárez, impresa por Domingo d'Ernando Macarano en el año de 1622. Biblioteca Nacional.

y de la comedia:

> "il riso non dissoluto, le piacevolezze modeste, il nodo finto, in rivolgimento felice e sopra tutto l'ordine comico."

Por último, Guarini señalaba que el fin de la tragicomedia coincide con el de la tragedia, pues ambos géneros cumplen una función catártica en el ánimo de los espectadores:

> "d'imitare con apparato scenico un'azione finta e mista di tutte quelle parti tragiche e comiche che verisimilmente e con decoro possano star insieme corrette sotto una sola forma drammatica, per fine di purgar col diletto la mestizia degli ascoltanti."[124]

Guarini, hombre de profunda cultura literaria, supo combinar con éxito elementos dispares que, a punto de desembocar en la tragedia, cambian de tono hasta conseguir un final feliz de comedia.

Inevitablemente volvemos a hablar aquí del problema de la doble traducción de *El pastor fido*, tratado en parte en el capítulo sobre la biografía de nuestro autor.

La primera traducción española se publica en Nápoles en 1602 y su traductor es "Christóval Svárez, Dottor en ambos derechos."[125] En 1609 sale una segunda traducción distinta a la primera, en Valencia, firmada esta vez por "Christóval Suárez de Figueroa."[126] Una tercera edición, en realidad copia exacta de la de 1602 excepto en la dedicatoria, sale en 1622, en Nápoles y firmada también por "Christóval Svárez, Dottor en ambos derechos."[127]

En primer lugar contamos con el testimonio de Antonio de Sancha, que en el "Prólogo del editor" de su edición de *La constante Amarilis*, alude a *El pastor fido* en estos términos:

> "No me detendré ahora en hacer un catálogo puntual y un examen crítico de ellas [las otras obras de Suárez de Figueroa], por reservarlo para quando se imprima *El pastor fido, tragicomedia pastoral,* traducida excelentemente por nuestro Figueroa, según la edición hecha en Valencia por Pedro Patricio Mey, en M.DC.IX. 8. que es la más corregida",[128]

y más adelante, en alusión al talento versificador de Suárez de Figueroa, el editor añade que ello es

> "buena prueba la versión ya citada del *Pastor fido,* impresa por primera vez en Nápoles en M.DC.II. 8., por la qual no dudó de llamarle Miguel de Cervantes y Saavedra, en su *Don Quixote,* cap. LXII (*) *famoso traductor,* que felizmente puso en duda quál era la traducción o quál el original",

y en nota agrega:

> "(*) Si este elogio mereció la primera edición, se puede inferir con quánta mayor razón le merecerá la segunda, hecha en Valencia con tantas mejoras que parece distinta tradución."

Es evidente que Sancha no duda en atribuir ambas versiones a una sola mano.

También N. Alonso Cortés abogaba por un solo traductor, señalando que Suárez de Figueroa, no contento con la primera versión y, sobre todo, con la traducción de algunas escenas y coros en versos octosílabos, cuando el original presenta combinaciones de endecasílabos y heptasílabos, reconsideró todo el plan de su obra, rehaciendo las mencionadas escenas y coros y corrigiendo ligeramente otros versos para acercarse más al original italiano. De modo que de la comparación de ambas traducciones se deduce que la de 1609 es una especie de reconstrucción o, en palabras del erudito vallisoletano, un "rifacimento" a partir de la de 1602.[129]

Otros autores como Gayangos,[130] Crawford[131] y, más recientemente, Ángel Chiclana,[132] opinan que se trata de dos personas distintas, apoyándose: a) en las notables

diferencias que presentan ambas traducciones; b) en que el autor de 1609 no menciona la traducción de 1602; c) en que de ser el mismo autor, este hubiera preferido que se reeditara en 1622 la traducción valenciana, que es considerablemente mejor que la de 1602; y d) en que en la reedición de 1622 sigue llamándose Cristóbal Suárez en lugar de Cristóbal Suárez de Figueroa.

Por nuestra parte, repetimos que no existe evidencia alguna que permita negar, sin ningún *género* de dudas, que ambos traductores responden a una misma identidad. Por el contrario, todo son conjeturas. En segundo lugar, parece que Suárez de Figueroa concibe un nuevo plan de traducción en el "Prólogo" de 1609:

> "He desseado lisongear a nuestra lengua con hazerle propias tan buenas razones, siguiendo las pisadas de su original, no solo *en el género de verso,* sino también en el de la ortografía poco usada en España, aunque bien recibida de los doctos en general. *Por no escurecer del todo el lustre de los Coros, los dexé sueltos, pareciéndome era impossible traduzirlos a la letra en consonantes.*"

Poniendo especial atención en las palabras que hemos subrayado, parece como si el escritor quisiera corregir el error de la edición de 1602 de meter algunas silvas del original italiano en el estrecho molde de las quintillas o de los romancillos, aunque también en esa versión hay largos fragmentos traducidos en los versos endecasílabos y heptasílabos del original; por otra parte, pudiera ser que Suárez de Figueroa decidiera traducir los coros en versos sueltos (como los había escrito Guarini), haciendo oídos sordos al gusto del público y, quizás, animado por el ejemplo de Juan de Jáuregui, quien expone en la dedicatoria de su traducción del *Aminta* (1607) los miedos y dificultades que

debe afrontar en su tarea:

> "Bien creo que algunos se agradarán poco de los versos libres y desiguales que tanto usan los italianos; y sé que hay orejas que si no sienten a ciertas distancias el porrazo del consonante, pierden la paciencia y queda el lector con desabrido paladar, como si en aquello consistiese toda la sustancia de la poesía."[133]

También Jáuregui retocó profundamente el *Aminta* de 1607 en una segunda versión, publicada en 1618.[134] Lo mismo pudo hacer Suárez de Figueroa. El hecho de que no mencione en la traducción de 1609 la de 1602 parece algo puramente anecdótico. Es más, si Suárez de Figueroa no hubiera sido el traductor de la versión napolitana, bastante inferior a la de Valencia, probablemente se hubiera encargado de dejar claro en la portada del libro, o de cualquier otra forma, que él sólo era responsable de esta última. Sin embargo, no dice nada. Y no creemos que añadir el apellido Figueroa fuera suficiente para despejar las dudas que pudieran surgir al respecto.

Sea como fuere, Suárez de Figueroa demostró una fina sensibilidad literaria al poner sus ojos en un texto fundamental de la literatura italiana por su valor poético. Además, se reconoce en él a un traductor esmerado y receloso del buen hacer, pues, insistimos, la segunda traducción, siete años posterior, mejora con mucho la primera. Sin embargo, a diferencia del *Aminta* de Jáuregui, que se ha editado numerosas veces desde el siglo XVII hasta nuestros días, *El pastor fido* no ha tenido la misma fortuna, ya que sólo se volvió a reeditar una vez en 1622 sobre la edición de 1602.

La atención de la crítica se ha detenido

fundamentalmente en la disquisición erudita de la identidad de los traductores de las dos versiones castellanas, sin atender apenas a la traducción en sí misma, con la excepción principal del trabajo de Ángel Chiclana.

La primera versión persigue el virtuosismo estrófico. Como ejemplo, podemos aducir el caso de las estancias con que empieza la escena 1ª del acto V, en las que el penúltimo verso, aparentemente suelto, se encadena con los versos primero y tercero de la estancia siguiente, esquema ajeno a los versos de Guarini.

Ofrecemos a continuación un fragmento del acto V, escena 5ª, del original italiano de Guarini, seguido de las versiones castellanas de 1602 y 1609, respectivamente, para que se vea como esta última, por una parte, es fiel a los versos de Guarini y, por otra, se beneficia de los versos o fragmentos de verso, señalados en cursiva, de la traducción de 1602, a veces al margen del texto italiano:

(ed. italiana)

MONTANO. Ma tu, vecchio importuno,
ringrazia pur il ciel che padre sei;
se ciò non fosse, i' ti farei (per questa
sacra testa tel giuro) oggi sentire
quel che può l'ira in me, poi che sí male
usi la sofferenza.
Sai tu forse chi sono?
Sai tu che qui con una sola verga
reggo l'umane e le divine cose?

CARINO. Per domandar mercede
signoria non s'offende.

MONTANO. Troppo t'ho io sofferto, e tu per questo
se'venuto insolente.
Né sai tu che, se l'ira in giusto petto
lungamente si coce,
quanto piú tarda fu, tanto piú nòce?[135]

(ed. 1602)

MONTANO. *Mas tú, viejo importuno,*
De que eres padre el alto *cielo* alaba,
Que ha no ser esto çierto, yo te juro
Por aquesta *cabeza consagrada,*
Que te hiçiera probar mi rigor fiero.
¿Por qué vsaste *tan mal del sufrimiento?*
¿Sabes quién soy acaso, y que gouierno
Sólo con esta vara
Assí cosas diuinas como humanas?
CARINO. *Por impetrar merzed humildemente*
Grandeza no se offende.
MONTANO. *Mucho* e sufrido, mucho, *y tú por esto*
te boluiste insolente y atreuido.
¿No *sabes* tú que si *en vn justo pecho*
La ira *largamente* se recueze,
Quanto se interna *más, tanto más daña?*[136]

(ed. 1609)

MONTANO. *Mas tú, viejo importuno,*
gracias al *cielo* da *de qu'eres padre,*
que si esto no fuesse, yo te haría
(por mi *cabeça sacra* te lo juro)
sentir bien lo qu'en mí puede la ira,
pues te vales *tan mal del sufrimiento.*
¿Sabes quién soy acaso? ¿Acaso sabes
que rijo aquí con una vara sola
assí cosas divinas como umanas?
CARINO. *Por impetrar merced umildemente*
grandeza no s'ofende.
MONTANO. *Mucho* te sufrí yo, *y* aun tú *por esso*
te bolviste insolente.
¿Sabes que si la ira *en justo pecho*
se cueze *largamente,*
quanto más se tardó, *tanto más daña*?[137]

Suárez de Figueroa dedica la edición de 1609 a su protector por aquella época, Vincenzo I Gonzaga, duque de Mantua y Monferrato, quien, entre otros favores, ayudó al escritor a sufragar los gastos de la impresión de *El pastor fido,* como hemos visto en páginas anteriores. La edición de 1602 está dedicada a Baltasar Suárez de la Concha, bailío de la Orden de San Esteban, del Estado de Florencia.[138]

Suárez de Figueroa mereció elogios, quizá hiperbólicos, por esta traducción entre sus contemporáneos. El mismo Cervantes equiparaba en el *Quijote* el trabajo del

vallisoletano con el de Jáuregui, como una honrosa excepción entre las traducciones de las lenguas llamadas fáciles:

> "Fuera desta cuenta van los dos famosos traductores: el uno, el doctor Cristóbal de Figueroa, en su *Pastor fido,* y el otro, don Juan de Jáurigui, *(sic)* en su *Aminta,* donde felizmente ponen en duda cuál es la traducción o cuál el original."[139]

También Baltasar Gracián ponderó esta labor en una carta a su amigo Francisco Andrés de Uztárroz, en la que le recomienda su lectura:

> "Vm. no deje de recoger, si halla, *El pastor fido,* del Guarini, y si está en castellano, mejor. (Yo le vi y le leí traducido). Y si no, sea en italiano, como se hallare."[140]

Y otra alabanza encontramos del mismo autor en *Agudeza y arte de ingenio:*

> "Desta suerte el Guarino, en su perfecto poema de *El pastor fido,* impreso tantas veces y traducido en casi todas las lenguas, y en la española con propiedad y elegancia."[141]

También entre la crítica moderna encontramos alabanzas hacia Suárez de Figueroa. Recordemos los elogios de Antonio de Sancha en el "Prólogo del editor" de su edición de *La constante Amarilis,* recogidos más arriba. También Ticknor dice que nuestro autor era conocido por "una excelente traducción del *Pastor fido.*"[142]

Crawford opina que

> "su traslación es perfecta, y hasta conserva el rápido movimiento, la riqueza de color y poéticas imágenes, y el sutil sentimiento de la belleza, que caracteriza al original. [...] el *Pastor Fido* pierde muy poco de sus encantos en su ropaje castellano y [...] es digno de un honroso lugar entre las mejores traducciones de la lengua española."[143]

Selden Rose considera que es "el mejor de los libros de su género",[144] y Pablo Cabañas menciona *El pastor fido* al

valorar "unos bellos versos que traducidos por Suárez de Figueroa, en nada envidian al original."[145]

Pero todavía cabría añadir que alguna crítica negativa tuvo que llegar a oídos de Suárez de Figueroa. Además de la que refiere en el *Pusilipo,* según hemos comentado en el estudio biográfico de nuestro autor, en la *España defendida* dice, por medio del pastor Damón, que emprendió este trabajo para distraer su atención de las inquietudes y pesares del mundo cortesano, y, al final de la estrofa a la que aludimos y que a continuación recogemos, expresa orgullosamente su derecho a presentar el fruto de su trabajo en contra de las censuras que pudieron haber llegado hasta él:

> "Tal vez porque mi pena se aflojase
> quise atraer la Musa al dulce canto,
> con que orilla de Tajo se quexasse
> hize pastor nacido en Erimanto.
> Y aunque su ser la embidia molestasse
> con vituperio suyo, pudo tanto
> que, siempre resonante, siempre entera,
> mi lyra compitió con la estrangera."[146]

Entre la crítica moderna destaca el juicio negativo de Menéndez Pelayo, que considera la versión de Suárez de Figueroa "a la verdad muy poco poética",[147] y de Entrambasaguas, que califica *El pastor fido* de 1602 como una "deslavazada traducción hecha por Suárez de Figueroa de la obra de Guarini, que ni aun en posterior edición (Valencia, 1609) -reformada completamente- logró éxito."[148]

La siguiente obra conocida de Suárez de Figueroa fue *La constante Amarilis,* un libro también de pastores, pero perteneciente al género narrativo, en el que la obra de Guarini encontró eco, como veremos más adelante.

Por último, indicaremos que el argumento de la tragicomedia pastoril fue utilizado en una comedia de escaso

valor literario, que debió de representarse hacia 1656,[148] titulada *El pastor fido,* cuyo mayor mérito consiste en que en su redacción participó Calderón de la Barca, en colaboración con otros dos dramaturgos de menor valía, Antonio Solís y Rivadeneira y Antonio Coello y Ochoa.[150]

2.3. ESPAÑA DEFENDIDA

Publicada en Madrid en 1612, *España defendida* es la tercera de las obras conocidas de Suárez de Figueroa.[151] La dedicó a don Juan Andrés Hurtado de Mendoza, a quien el escritor debía de servir por aquel tiempo. De este poema épico se conoce una segunda edición ("quinta impresión", según reza en la portada) de 1644 en Nápoles,[152] que contiene numerosas variantes y correcciones respecto a la primera, quizá realizadas por el autor.[153] Desaparece de esta última edición la dedicatoria y asimismo la tercera octava en la que alababa a su mecenas.[154]

El poema, dividido en catorce libros,[155] está escrito en octavas reales, estrofa utilizada ya por Mateo Maria Boiardo y Ludovico Ariosto como la más apropiada para la solemnidad del poema épico. Según F. Pierce, "este esquema métrico, a la vez que permitía todos los sutiles matices del endecasílabo, daba a la poesía una gravedad y una elegancia que no poseía el muy tradicional pie de romance, con todas sus virtudes, ni el verso de arte mayor de vida más corta."[156]

España defendida canta la victoria de los astur-leoneses, capitaneados por Bernardo del Carpio, sobre Carlomagno y su ejército en el desfiladero de Roncesvalles. El argumento del poema es el siguiente: a la corte leonesa llegan dos embajadores de Carlomagno, el obispo Turpín y el par Orlando,

E S P A N A

DEFENDIDA,

POEMA HEROYCO,

de Christoual Suarez de Figueroa.

A DON IVAN ANDRES HVRTA-do de Mendoça, Quinto Marques de Cañete. Montero mayor del Rey nueſtro Señor, y Guarda mayor de la ciudad de Cuenca, &c.



Año 1612.

CON PRIVILEGIO.

En Madrid, Por Iuan de la Cueſta.

Portada de la edición de *España defendida* de Cristóbal Suárez de Figueroa, impresa en Madrid por Juan de la Cuesta en el año de 1612. Biblioteca Nacional.

con la misión de ofrecer ayuda al rey Alfonso, de sobrenombre "el Casto", para echar a los moros de España y exigirle después que ratifique la promesa hecha al Emperador cinco años antes: el leonés, que no había tenido hijos y estaba amenazado por la presión de los árabes, había ofrecido su corona a Carlomagno a cambio de su colaboración en la lucha contra los infieles. Este proyecto suscita una viva oposición entre los nobles del reino, y los dos embajadores se marchan, no sin mostrar Orlando su cólera y declarar inminente la guerra. De este modo, el rey, aconsejado por la Castidad, que en forma de hermosa mujer se le aparece en sueños, no tiene más remedio que pedir ayuda al mejor y más esforzado caballero de España, Bernardo, su sobrino, que vive alejado de la corte. Alfonso ama a su sobrino, pero no se lo demuestra, pues pesa sobre él la culpa de lo que hizo con sus padres: la madre de Bernardo, hermana del rey, se desposó en secreto con el conde de Saldaña; enfadado, el monarca hizo encarcelar al conde de por vida y enclaustró a su hermana. Bernardo acepta, no sin reservas, el requerimiento del rey. Por su parte, Carlomagno prepara su armada de franceses y demás naciones del Imperio, capitaneada por Orlando, y emprende el camino hacia Ronvesvalles; y por la suya, los españoles hacen lo mismo, ayudados por el rey sarraceno Marsilio, por todos los moros de España y por tropas enviadas por el rey de Inglaterra, acaudillados todos por Bernardo. En el desfiladero tiene lugar la batalla, que agota las fuerzas francesas y moras y concluye con el terrible enfrentamiento entre Bernardo y Orlando, que acaba con la muerte del paladín francés y la victoria de los españoles.



Portada de la edición de *España defendida* de Cristóbal Suárez de Figueroa, impresa en Nápoles por Egidio Longo en el año de 1644. Biblioteca Nacional.

España defendida, pues, pertenece a la larga tradición de poemas narrativos que desde la Edad Media se escribieron sobre la figura de Bernardo del Carpio y la batalla de Roncesvalles.[157] La presencia de la monarquía carolingia en tierras hispanas dio lugar a una importante producción literaria en Francia, cuya primera manifestación fue la *Chanson de Roland,* y en España, donde se escribieron romances y poemas épicos sobre la figura de Bernardo del Carpio, el héroe que los españoles necesitaron inventar para disminuir las grandes hazañas atribuidas a los paladines francos.

Aunque para los cronistas medievales, como Lucas de Tuy, y Rodrigo Jiménez de Rada, entre otros, o en la *Crónica General,* Bernardo del Carpio era un personaje histórico, sin duda alguna su vida resultaba un tanto confusa, dada la distancia temporal que separaba a los historiadores de los hechos ocurridos. Hasta el siglo XVI no se puso en duda la historicidad del héroe de Roncesvalles, lo que atestigua el éxito que esta invención tuvo en España.[158] Pero algunos autores de los Siglos de Oro, exaltados por fuertes sentimientos nacionalistas, se lamentaron amargamente al advertir la carencia de escritores que celebraran con elegancia las proezas de nuestros héroes. Este tópico, heredado de Salustio,[159] se encuentra formulado por Fernando de Herrera,[160] Cristóbal de Mesa,[161] Francisco de Quevedo,[162] , Baltasar Gracián,[163] o por el mismo Suárez de Figueroa, cuando reclama la protección de los poderosos:

> "debrían cierto los príncipes [...] favorecer a los hombres que pueden tratar con elocuencia y verdad, con prudencia y juicio, las cosas hechas en paz y en guerra. Así se robaran al olvido tantas hazañas

> *de españoles, cuales nunca en sus Décadas y Anales* celebraron de sus romanos los tan aceptos Livio y Tácito."[164]

Esta es la causa de que, según Suárez de Figueroa, entre otros, se niegue la existencia real de personajes de nuestro glorioso pasado, como la de Bernardo del Carpio o la del Cid, pues en aquella época la suerte de ambos corría pareja.[165] Y en este mismo sentido sostiene en *Varias noticias importantes a la humana comunicación:*

> "España, madre siempre fecundíssima de prodigiosos hijos, aunque estéril por el passado de eloquentes plumas. De aquí es auer espendido algunos deslumbrados no poco tiempo en poner neciamente en duda si huuo Bernardos, si viuieron Cides, desseando, no como naturales agradecidos, sino como ingratos espurios, priuar a la patria del honor que le ocasionaron guerreros tan gloriosos."[166]

En palabras de Aubrey F.G. Bell, "poetas y humanistas se preocuparon de lo épico, pero eran más aptos para incitar a sus amigos que para emprender tan espinosa tarea."[167] A pesar de estas quejas, "la épica culta -según M. Chevalier- triunfó en España entre 1550 y 1650 aproximadamente."[168] El éxito que este género alcanzó se vio favorecido por la exaltación nacionalista que movió el espíritu español del siglo XVI, a causa, principalmente, de los éxitos en Europa de Carlos V y de otros hechos gloriosos, como la conquista de América o la victoria de Lepanto. Pero también los temas de gestas pasadas, sobre todo, la Reconquista y las proezas de sus héroes, como don Pelayo, el Cid o Bernardo del Carpio, constituyeron temas de exaltación nacional que los poetas recuperaron para sus poemas épicos.

Sin embargo, esta situación esplendorosa no duró demasiado tiempo, y otro punto de vista, formulado por Pfandl, explicaría el éxito que la fórmula épica tuvo en la

España áurea:

> "Como reacción contra la lamentable situación contemporánea se despertaba una fuerte corriente hacia las grandezas del pasado. La *gloriosa* Reconquista es natural que predominara sobre todos los demás asuntos épicos."[169]

De acuerdo con esta opinión, Suárez de Figueroa sugiere que el tema heroico de la *España defendida* puede ayudar a levantar los ánimos deprimidos de los españoles tras los enfrentamientos con Portugal (ya independiente) y con Francia, y la sublevación y separación temporal de Cataluña, con estas palabras que intercala en el "Prólogo" de la edición de 1644:

> "El publicarla de nuevo en tan oportuna ocasión como la presente alteración de armas, para recuerdo y conmemoración de triunfos antiguos españoles y suma gloria de descendientes..."

A medida que los libros de caballerías iban quedando como entretenimiento de los jóvenes y su público iba siendo cada vez más de clases populares, la épica erudita se convirtió en el siglo XVI y primera mitad del XVII en el género literario elegido por las clases cultas,[170] favorecido por el rotundo éxito de los poemas italianos de tema caballeresco difundidos en España, como el *Orlando Innamorato* de Boiardo, el *Orlando Furioso* de Ariosto, o la *Gerusalemme liberata* de Tasso, bien en versión original, bien en las traducciones que de ellas hicieron varios autores.[171]

En el siglo XVI, Ariosto fue el autor épico más imitado, pero a partir de 1580 y durante el siglo XVII, Tasso ocupó progresivamente el puesto de aquel, de modo que el poema caballeresco de tono excesivamente imaginativo, fantástico y pagano fue sustituido por el poema heroico religioso-cristiano e histórico, como convenía a la ideología de los

españoles de la Contrarreforma.[172]

España defendida es una obra más en la lista de poemas épicos que imitan muy de cerca a Tasso.[173] Siguiendo las directrices del poeta italiano,[174] Suárez de Figueroa escribió un poema ambientado en un pasado histórico medieval, sometido a las creencias cristianas propias de la época, aunque aparecen en él (y Tasso lo consideraba correcto) determinados elementos maravillosos o sobrenaturales, derivados de estas creencias. Efectivamente, *España defendida* es un poema épico, en el que hay un importante componente religioso cristiano. Por un lado, Suárez de Figueroa relata unos hechos basados en el pasado histórico, dentro de una tradición de poemas que se ocupan de estos acontecimientos, con más afán literario que histórico, como es natural. El hecho de considerar a Bernardo del Carpio real o ficticio es algo que aquí carece de importancia. Además, la enemistad que hubo entre España y Francia durante el siglo XVI justifica por sí sola el hecho de que la figura de este héroe legendario se pusiera de moda durante los Siglos de Oro. Por otro lado, un problema que plantea la obra es la repugnancia de ambos bandos, español y francés, al enfrentamiento, dada la condición cristiana de uno y otro, aunque se justifica la actitud española porque hay que defender la patria. Por otra parte, aparecen los infieles sarracenos, guiados por una inspiración diabólica que, como era de esperar, acaba con sus propias aspiraciones, después de ayudar con su esfuerzo a la victoria leonesa.

Por último, el análisis de ciertos núcleos temáticos, como la presentación mitológica de ciertos amaneceres y

crepúsculos,[175] los exordios, los duelos y asedios, la magia, las profecías en sueños, las mujeres vestidas de guerreros, la visión de rubias cabelleras ondeando al viento y, sobre todo, el concilio infernal, y, por otra parte, el calco de ciertos versos,[176] muestran hasta qué punto Suárez de Figueroa imitó a Tasso. No en balde nuestro autor lo confiesa abiertamente en el "Prólogo" de la edición de 1612, después de llamar a Tasso "Príncipe de la poesía heroyca":

> "A este, pues, [...] imité en esta obra, y con tanto rigor en parte de la traza y en dos o tres lugares de la batalla entre Orlando y Bernardo, que casi se puede llamar versión de la de Tancredo y Argante, supuesto me valí hasta de sus mismas comparaciones [...] y ojalá tuuiera yo talento para trasladarle todo en nuestra lengua con la misma elegancia y énfasi que suena en la suya, que entendiera lisongearla con semejante ocupación."

Con estas palabras Suárez de Figueroa intenta avalar su obra con el prestigio y la autoridad de Tasso, considerado como un clásico. Por otra parte, pretende protegerse de críticas desfavorables, confesando él mismo la imitación, que no hurto, en el siguiente fragmento:

> "cuenta con esto, no imagine el censor se pretende encubrir o passar de falso este que él llamará hurto."[177]

Pero, a pesar de las palabras de Suárez de Figueroa acerca de la influencia de Tasso en su poema en determinados episodios, se advierte también una notable presencia de Ariosto, sobre todo en aquellos fragmentos en los que los temas caballerescos y amorosos adquieren relevancia.[178]

Por la *España defendida* su autor debió de recibir duras críticas de sus contemporáneos, según se desprende del prólogo de la edición de 1644 cuando, al referir de nuevo su deuda con Tasso, se queja amargamente con estas palabras:

> "Bien sé estimarán los entendidos este trauajo, como conocedores de lo que cuesta qualquier sudor estudioso. Y, assí, dellos, no de idiotas opuestos a toda erudición, reconoceré lo que mereciere de alabança. Sigue el incapaz el estilo del torpe animal Bonaso, que por no ceder, que por no aprender, o per *(sic)* escaparse de aplaudir, despide de sí péssimos olores de murmuración."

Tampoco en tiempos más modernos ha obtenido alabanzas; la mayoría de los críticos, cuando no ignoran su poema, apenas se ocupan de él. No obstante, para terminar este comentario, valga esta frase de M. Chevalier, referida a la *España defendida:* "Le poème n'est pas sans valeur."[179]

2.4. HECHOS DE DON GARCÍA HURTADO DE MENDOZA

Don Juan Andrés Hurtado de Mendoza, decepcionado por la escasa importancia que Alonso de Ercilla había dado a su padre, don García, en *La Araucana*, y seguramente satisfecho con los elogios que Suárez de Figueroa le había dedicado en *La constante Amarilis*,[180] pidió a su protegido un libro que ensalzase su figura. Los *Hechos de Don García Hurtado de Mendoza* es, pues, la última obra conocida que el vallisoletano escribió, seguramente, por encargo de su mecenas.

La primera edición es de 1613, aunque la obra estaba ya acabada en 1612, pues las aprobaciones eclesiástica y civil están fechadas en este año. Está dedicada a don Francisco de Rojas y Sandoval, Duque de Lerma.[181] En 1616 sale una reedición que contiene la misma dedicatoria al duque de Lerma pero, curiosamente, a diferencia de la primera, está dirigida a don Juan Andrés Hurtado de Mendoza en la portada, que aparece modificada por completo.[182] El libro se vuelve a imprimir de nuevo en la segunda mitad del siglo XIX, en el tomo V de la *Colección de historiadores de Chile y documentos relativos a la Historia Nacional*.[183]

Como hemos indicado en páginas anteriores, el prólogo dirigido "Al lector", firmado por el Capitán don Gabriel Caravajal de Ulloa, amigo de Suárez de Figueroa, nos ofrece

HECHOS

DE DON GARCIA

HVRTADO DE MENDOZA,

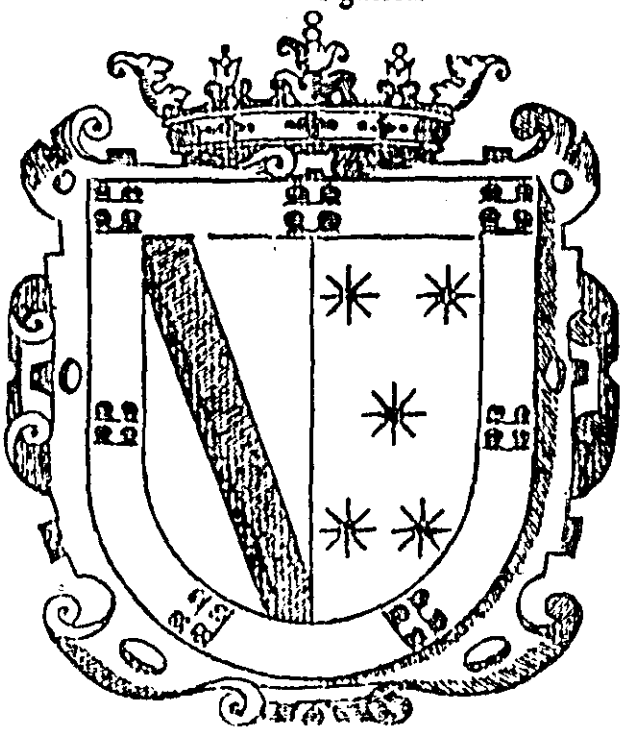
Quarto Marques de Cañete.

A DON FRANCISCO DE ROXAS Y

Sandoual, Duque de Lerma, Marques de Denia, &c.

POR EL DOCTOR CHRISTOVAL

Suarez de Figueroa.



EN MADRID, En la Imprenta Real.

Año M. DC. XIII.

Portada de la edición de *Hechos de don García Hurtado de Mendoza* de Cristóbal Suárez de Figueroa, impresa en Madrid en la Imprenta Real en el año de 1613. Biblioteca Nacional.

una lista de las ocho obras escritas por este hasta la fecha, incluyendo la que ahora nos ocupa, tras el que añade una carta que en su recomendación escribió Felipe III al Archiduque Alberto.

Sigue el "Prólogo" en el que el mismo autor declara su propósito de escribir la biografía de don García, quien aparece ante sus ojos como dechado de virtudes:

> "Es mi intento escribir la cristiandad, valentía y prudencia de un repúblico capitán, gobernador general y virei del apellido Mendoza, familia que ha sido y es segunda madre de los mayores y más antiguos caballeros destos reinos, grandes cristianos, defensores de la lei de Dios, restauradores de España, esforzados guerreros, que siempre en las batallas y conquistas asistieron al lado de sus reyes."

Después de una remembranza elogiosa de la familia Hurtado de Mendoza, acaba ciñéndose a don García, protagonista de su obra, en un comentario encomiástico.

El volumen, escrito en prosa y dividido en siete *libros*, relata la biografía de don García, desde su nacimiento en 1535 hasta su muerte y sepultura en 1609.

El contenido de la obra es el siguiente:

El primer *libro* empieza con la descripción de Cuenca, cuna del protagonista, y sigue con la infancia y juventud de don García, quien, inclinado a la milicia y sin permiso paterno, se alistó en la guerra que los franceses mantenían en Córcega contra la Señoría de Génova, amparada por los españoles. Después, en el sitio de Siena, en la Toscana, don García se destacó por sus valientes hazañas hasta el punto de ser el encargado de llevar al Emperador la noticia de la rendición de la ciudad. Tras el nombramiento de su padre como Virrey y Capitán General de los Reinos del Perú, él y sus dos



Portada de la edición de *Hechos de don García Hurtado de Mendoza* de Cristóbal Suárez de Figueroa, impresa en Madrid en la Imprenta Real en el año de 1616. Biblioteca Nacional.

hermanos mayores lo acompañan a Lima, donde don García recibe la misión de pacificar a los belicosos y arrogantes araucanos. Suárez de Figueroa muestra un don García que, a pesar de su juventud, es un hombre religioso, humanitario y severo pero justo.

La narración de las hazañas bélicas ocupa los *libros* segundo y tercero. En las batallas descritas, Suárez de Figueroa encarece la valentía de los indios pero, sobre todo, el buen hacer de don García, que en cada momento demuestra una enorme capacidad para resguardar a su ejército de los ataques araucanos, como indica este fragmento:

> "Por esso juzgauan los más ancianos y plàticos de Chile importante a la paz y larga quietud de aquel Reyno la durable assistencia de tan vnico Gouernador, con que (a ser possibles sus desseos) se huuieran escusado infinitas muertes, assí de españoles como de indios; pues jamás estos huuieran buelto a tomar armas, siendo tal el miedo y respeto que le tenían, que era honrado con el título de Santo, llamándole todos Apó y San García."[184]

El *libro* tercero, además de la captura y muerte de Caupolicán, ejecutado en contra de la voluntad de don García, que estaba ausente (Suárez de Figueroa tiene buen cuidado de reclacar esta circunstancia), y de otras batallas contra los indios, relata el descubrimiento que una expedición de dos navíos, ordenada por el virrey, realizó en 1558 de la costa de Chile desde el estrecho de Magallanes, y la fundación de nuevas ciudades. Suárez de Figueroa refiere en este *libro* el incidente que estuvo a punto de costarle la vida a Alonso de Ercilla, con motivo de un suceso ocurrido entre este y otro soldado llamado Juan de Pineda, a causa de una sentencia dictada por don García. Por fin se produce la paz a finales de 1558, al aceptar los indios, en palabras que Suárez de

Figueroa atribuye al cacique Colocolo, "el suaue yugo que ofrece este nueuo Marte, este felicíssimo caudillo."[185] Tras la noticia de la muerte de su padre, don García abandona la región para volver a Perú, entre los lamentos de los indios, que con muchas lágrimas le piden que no los desampare: "Escarmentados de las estrañezas de Valdiuia y Villagrán, no acetamos al principio tus amorosas ofertas."[186] De vuelta a España don García contrajo matrimonio con doña Teresa de Castro, hija del Conde de Lemos, y años más tarde, en 1588, volvió a Perú con el mismo cargo que allí había desempeñado su padre.

El *libro* cuarto se inicia con las fiestas que se celebraron en la Ciudad de los Reyes en honor de don García, donde entró bajo palio, y sigue la descripción del buen gobierno que llevó a cabo en aquel virreinato y de los remedios que procuró contra la piratería inglesa. Por último, narra la rebelión de la provincia de Quito a causa de la imposición por el virrey de una alcabala real.

En el quinto *libro,* Suárez de Figueroa sigue enumerando las mejoras que don García introdujo en aquellas tierras, como la fundación de colegios, hospitales, monasterios, la construcción de fuentes, puentes, más salas de administración de justicia, con comentarios que van siempre documentados con abundantes cartas en las que el rey aprueba las decisiones de don García, quien en 1591 se convierte en el cuarto marqués de Cañete, al morir Diego, su hermano mayor, sin sucesión. Siguen las persecuciones, ordenadas por don García, a los piratas ingleses "Francisco Draque", "Tomás Candi" y "Ricardo Aquines". Acaba este libro con el relato de una expedición

que el Adelantado Álvaro de Mendaña realizó en 1568 (antes de que don García volviera a Perú como virrey) a la todavía inexplorada parte Austral, en la que descubrió las islas Salomón tras mil penalidades.

El libro *sexto* se abre con la segunda expedición a las mismas islas por el Adelantado, ya en tiempos de don García, con la intención de poblarlas. Pero Mendaña equivocó la ruta y descubrió las que llamaría islas Marquesas de Mendoza, en honor del virrey. El relato de esta empresa, que fue una sucesión de infortunios, es interesante porque ofrece datos geográficos y etnográficos muy curiosos cuando describe las razas y costumbres de los indios que habitaban las diferentes islas.[187]

Suárez de Figueroa dedica las primeras páginas del séptimo y último *libro* a relatar más acciones nobles de su biografiado, como la fundación de nuevas ciudades en puntos estratégicos y la publicación de ordenanzas, aprobadas y alabadas por el rey, para remediar los excesos de los corregidores al tratar y contratar indios; comenta la prosperidad de las minas de Potosí y las Salinas de Urcococha, e incluye las cuentas de su mandato bien detalladas. El resto del *libro* presenta los últimos años de don García, que volvió a España tras seis años de gobierno en Perú,

> "entrando con toda su armada y flota [...] por la barra de San Lúcar sin perderse un solo barco, en tiempo que [España] estaua con grandíssima necessidad y falta de dinero, por la trabajosa y general enfermedad que huuo de peste y venida del inglés sobre Cádiz."[188]

La muerte de Felipe II supuso un serio revés para don García, así como el traslado de la corte a Valladolid. Pero

lo que, según Suárez de Figueroa, quebrantó su delicada salud fue el matrimonio de su hijo mayor, don Juan Andrés, con su prima María de Cárdenas, hija de los duques de Maqueda y Nájera.[189] Don García Hurtado de Mendoza murió el 15 de octubre de 1609, cuando contaba 74 años de edad.

Suárez de Figueroa, que vivió en una época muy cercana a los acontecimientos narrados, pero no fue testigo ocular de ellos, debió de utilizar dos clases de fuentes en la redacción de su obra. Por una parte, fuentes orales, dada su relación con la familia Hurtado de Mendoza, y por otra, fuentes escritas, algunas inéditas en aquella época, como abundantes documentos, facilitados también por la familia de su biografiado, y que intercala a lo largo del relato;[190] la *Crónica del Reino de Chile,* del capitán Pedro Mariño de Lobera,[191] probablemente su modelo literario; y también otras obras, como la tragicomedia *Arauco Domado,* de Lope de Vega,[192] y la *Historia del Descubrimiento de las Regiones Australes hecho por el general Pedro Fernández de Quirós.*[193] Suárez de Figueroa pudo contar también con otras obras ya editadas en su tiempo, como *La Araucana,* de Alonso de Ercilla,[194] y *Arauco Domado,* de Pedro de Oña.[195]

Entre los documentos que Suárez de Figueroa aporta a lo largo del relato, hay cartas de Felipe II dirigidas a don García, en las que el rey se muestra satisfecho con sus decisiones, y otros datos cuya procedencia no confiesa,[196] con el fin de exaltar la figura de don García, y así no menciona datos negativos, como las verdaderas causas que motivaron el regreso de don García a España: a principios de 1560, Felipe III lo destituyó de su cargo de gobernador de

Chile, como también del virreinato de Perú a su padre, don Andrés, que murió el 30 de marzo de 1561, quizá de dolor y humillación.[197]

Los juicios que esta obra ha suscitado entre los críticos suelen apuntar hacia una misma dirección: se trata de un elogio desmesurado del cuarto marqués de Cañete, opinión que no es la mejor si se tiene en cuenta que se trata de una obra histórica. Por ejemplo, Josef Vargas y Ponce la llama "panegírico, que no historia";[198] Antonio Ferrer del Río dice que es "un conjunto de hiperbólicas lisonjas"[199] y Justo García Morales la denomina "apologética biografía."[200] Menéndez Pelayo incluye a Suárez de Figueroa entre los "celosos panegiristas de sus hechos [de don García], que en prosa y en verso volviesen por su fama y quemasen en sus aras todos los perfumes de la lisonja".[201] Asimismo, Frank Pierce habla del "irascible Cristóbal Suárez de Figueroa" y de su "interesada obra *Hechos de Don García Hurtado de Mendoza, Quarto Marqués de Cañete* (Madrid, 1613), escrita en alabanza nada crítica del padre de su patrón."[202] Por último, Barros Arana, en consonancia con los anteriores críticos, también valora esta obra por ser una importante colección de documentos para la historia de Chile:

> "Los *Hechos* [...] son una apología constante de su conducta, una defensa de familia llena de noticias curiosas y de pormenores desconocidos, y tanto más importantes para nuestra historia cuanto que en los archivos públicos de España no se encuentran sino dos o tres documentos referentes a las célebres campañas de Hurtado de Mendoza en Arauco y a su gobierno de Chile. Los libros del cabildo de Santiago están también incompletos en esta parte, de tal modo que en muchos sucesos el historiador no tiene otra guía que el libro de Suárez de Figueroa. A pesar de ser, como hemos dicho mas arriba, una defensa de familia, el historiador encuentra en él verdad en la exposición

> de los hechos, y documentos cuyos orijinales *(sic)* parecen definitivamente perdidos."[203]

La razón de que Suárez de Figueroa escriba una historia en la que omite cualquier dato negativo de su biografiado está en que, según E. Pittarello, el escritor debió de sujetarse a los preceptos que el cronista Luis Cabrera de Córdoba proponía en su tratado *De historia para entenderla y escribirla*. Cabrera de Córdoba aconseja al historiador que

> "calle las cosas feas y deshonestas, porque no ofenda los ánimos y orejas. Atheneo de Sardanápalo, Suetonio de Nerón y Lampridio de otros, escriuieron exemplos, más para estragar las vidas que para reformarlas, infamando con la relación de sus vicios las ánimas de los difuntos, cuyas abominables torpeças, que exceden a la naturaleza, mal podrán reprimir el ímpetu de la mala inclinación en los príncipes."[204]

Este y otros preceptos del tratado convienen perfectamente a la concepción que Suárez de Figueroa tiene de la Historia, como ya sabemos, además de que, según hemos dicho, los *Hechos de don García Hurtado de Mendoza* fue una obra encargada por el hijo de su biografiado, de modo que el autor no ahorró elogios que pudieran disminuir su recompensa.

Es probable que el fragmento más conocido de la obra sea el episodio en el que Suárez de Figueroa comenta el terrible castigo, la muerte nada menos, que don García estuvo a punto de infligir a Ercilla, a raíz de las fiestas que se celebraron en Chile por la subida al trono de Felipe II, y el rencor del poeta, que le impidió, según Suárez de Figueroa, colocar a su general en el puesto que merecía. Destacamos el siguiente fragmento para que se pueda advertir cuál era la opinión de nuestro autor al respecto:

> "El conveniente rigor con que don Alonso fue tratado causó el silencio en que procuró sepultar las ínclitas hazañas de don García. Escriuió en

> verso las guerras de Arauco, introduciendo siempre en ellas vn cuerpo sin cabeça, esto es, vn exército sin memoria de general. Ingrato a muchos fauores que auía recibido de su mano, le dexó en borrón, sin pintarle con los viuos colores que era justo, como si se pudieran ocultar en el mundo el valor, virtud, prouidencia, autoridad y buena dicha de aquel cauallero que acompañó siempre los dichos con los hechos, siendo en él admirables vnos y otros. Tanto pudo la passión, que quedó casi como apócrifa en la opinión de las gentes la historia que llegará a lo sumo de verdadera escriuiéndose como se deuía. Fue en boca de todos inculpable, apacible y humano sumamente el sujeto de quien escriuo, y assí pensó en vano deslustrar sus resplandores quien de propósito calló sus alabanças."[205]

Fueron estas palabras de crítica a *La Araucana* y, sobre todo la frase "un cuerpo sin cabeça",[206] las que proporcionaron fama a la obra de Suárez de Figueroa, a causa de las censuras de los críticos que tomaron partido abiertamente a favor de Ercilla y de la veracidad histórica de su obra. Autores como Antonio de Sancha[207] o Josef Vargas y Ponce atacan a Suárez de Figueroa e, incluso, a don García, del que el último crítico dice que "un general de veintidós años no estaba maduro para mando tan absoluto como le confió su padre."[208] Frank Pierce opina también que "Ercilla no es culpable de descortesía alguna con don García Hurtado de Mendoza [...] que, *como consta por los propios documentos, no* merecía ser personaje central de su poema."[209] Pero tenemos también el juicio de críticos que se inclinan a dar la razón al escritor vallisoletano, como P. Mendíbil y M. Silvela, quienes, al valorar la calidad del poema de Ercilla, dicen: "La *Araucana,* censurada en su tiempo como un poema azéfalo *(sic),* merece efectivamente esta crítica: su estilo mal sostenido y desigual pierde muchas veces la dignidad épica."[210] El mismo tono sigue Hugo Blair cuando critica que el poema presente más de una acción y más de un héroe:

"Sin duda por esto no faltaron en tiempo del autor quienes notasen al poema de acéfalo; esto es, sin cabeza o gefe *(sic)* que en el discurso de la acción sea el héroe de ella, sobresalga, brille y domine la atención de los lectores."[211]

Al margen de estos juicios en los que se discute la veracidad de dos obras históricas, la de Suárez de Figueroa ha merecido la alabanza de Menéndez Pelayo cuando la llama "muy elegante y artificiosa"[212] o cuando elogia su "galana prosa."[213] También Crawford ve en los *Hechos de don García Hurtado de Mendoza* "un importante documento para la historia primitiva de Chile y el Perú",[214] mientras que Robert Southey considera a Suárez de Figueroa como uno de los historiadores españoles de la historia de América, pero de muy poca valía.[215] Por su parte, José T. Medina echa en falta la poca verosimitud de la obra, especialmente en los parlamentos atribuidos a los araucanos, en exceso cultos y refinados, pero alaba el estilo de la obra, del que dice que "vale más, en general, que el de no pocos autores que han escrito cosas de América, y es casi siempre cuidado y fácil, cuando trasposiciones violentas no vienen a oscurecer el sentido de sus frases."[216]

Según opina Elena Martín Chacón, el hijo de don García no debió de quedar totalmente satisfecho de la obra de Suárez de Figueroa, por lo que siguió buscando nuevos panegiristas de las acciones de su padre.[217] La siguiente creación literaria en la larga cadena de obras dedicadas a don García fue una comedia que el dramaturgo Luis de Belmonte Bermúdez, en colaboración con otros ocho ingenios, tituló *Algunas*

hazañas de las muchas de Don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete, dedicada a don Juan Andrés,[218] que tuvo quizá entre otros modelos los *Hechos de don García Hurtado de Mendoza,* de Cristóbal Suárez de Figueroa.

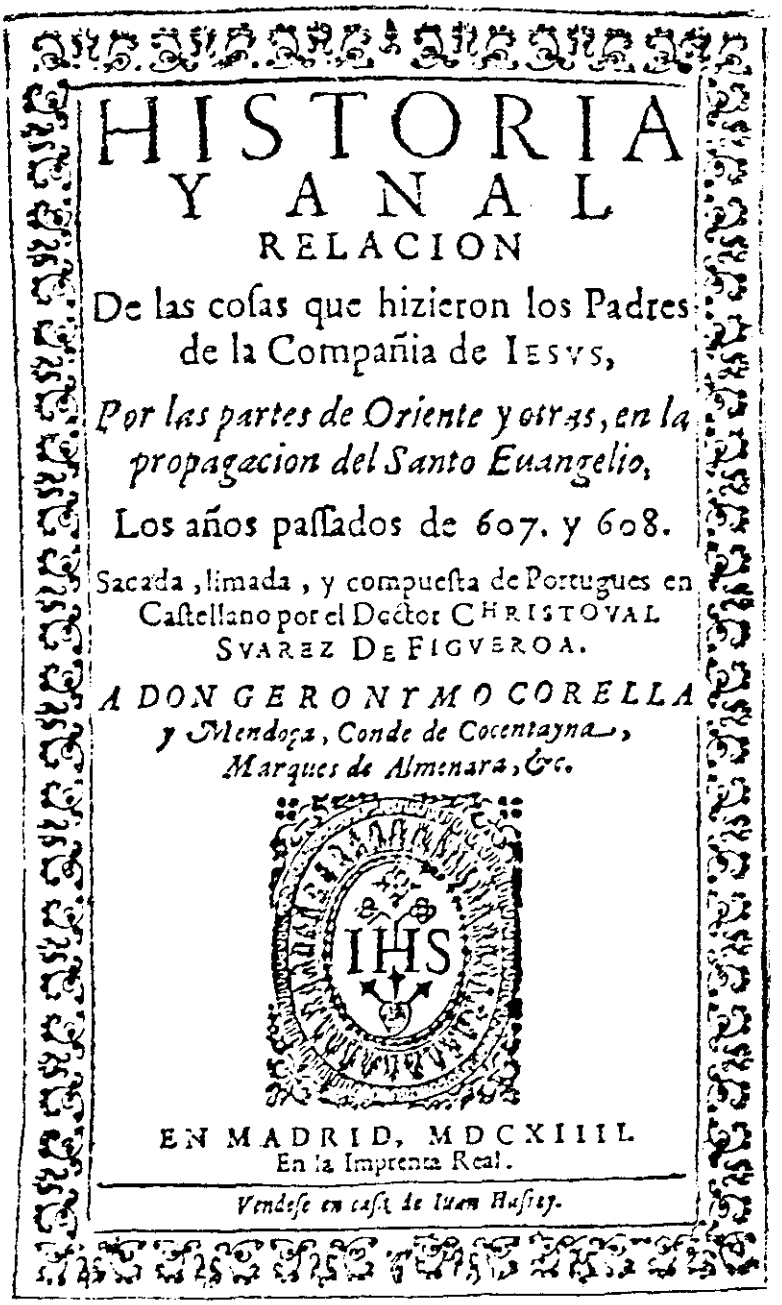
Por último, Salvá fue el primero en advertir que parte del libro de Suárez de Figueroa, desde la página 228 hasta la 291, fue trasladada literalmente a la obra de Melquisedech Thevenot, titulada *Dos viajes del Adelantado Álvaro de Mendaña,* incluida en el tomo IV de su *Collection de voyages,* que sirvió a La Pérouse para determinar la situación de las islas Salomón.[219]

2.5. HISTORIA Y ANAL RELACIóN...

La menos interesante de las obras de Suárez de Figueroa es la *Historia y anal relación de las cosas que hizieron los Padres de la Compañía de Iesvs, por las partes de Oriente y otras, en la propagación del Santo Euangelio, los años passados de 607 y 608,*[220] por cuanto es la menos personal. Se trata de una traducción literal de la última obra de una serie de cinco libros que el padre jesuita Fernão Guerreiro compuso en portugués sobre los hechos que los misioneros portugueses de la Compañía de Jesús realizaron por Oriente desde 1600 hasta 1608.[221]

Fueron los Padres de la Compañía los que encargaron a Suárez de Figueroa la versión castellana de este libro, según las palabras que en el prólogo "Al Lector" escribe Luis Cabrera de Córdoba, quien, tras elogiar al traductor, celebra su "elección acertada y prudente, pues sus volúmines *(sic)* impressos en poesía y en historia dizen que solo de su estylo se podía y deuía fiar la inmortalidad de tan heroycas hazañas."

Suárez de Figueroa no introduce en esta obra ningún elemento propio, como sí lo había hecho en la traducción de *El pastor fido* y lo también hará en la de la *Plaza universal,* pero evita la primera persona que el autor portugués utiliza en el original.[222]



HISTORIA
Y ANAL
RELACION
De las cosas que hizieron los Padres de la Compañia de IESVS,
Por las partes de Oriente y otras, en la propagacion del Santo Euangelio,
Los años passados de 607. y 608.
Sacada, limada, y compuesta de Portugues en Castellano por el Doctor CHRISTOVAL SVAREZ DE FIGVEROA.
A DON GERONYMO CORELLA y Mendoça, Conde de Cocentayna, Marques de Almenara, &c.
IHS
EN MADRID, MDCXIIII.
En la Imprenta Real.
Vendese en casa de Iuan Hasrey.

Portada de la edición de *Historia y anal relación...*, traducción de Cristóbal Suárez de Figueroa, impresa en Madrid en la Imprenta Real en el año de 1614. Biblioteca Nacional.

La obra está publicada en 1614, como consta en la portada, aunque en el colofón aparece impreso el año 1613. En cualquier caso, la traducción estaba acabada en este último año, como indican los preliminares. Por otra parte, en el prólogo "Al Lector" de los *Hechos de don García Hurtado de Mendoza,* de 1613, el Capitán don Gabriel Caravajal de Ulloa ofrece, como ya hemos visto, una lista de las obras de Suárez de Figueroa escritas hasta el momento, ordenadas cronológicamente: antes de la *Plaza universal,* publicada en 1615, pero acabada en 1612, presenta la obra que nos ocupa, de la que dice lo siguiente:

> "Perficionó y boluió de portugués en castellano, a instancia de los Padres de la Compañía de Iesús (que con ser centros y archiuos de todas letras gustaron de cometérselo), la relación de las cosas que los religiosos del mismo instituto hizieron en las partes de Oriente en las missiones de los años passados. Estáse viendo por orden del Consejo Real para entregarle a la imprenta."

Según estas palabras, todavía habría que retrasar un año la fecha de la traducción. Alguna dificultad tuvo que surgir para que se aplazara su impresión, debida quizá al Consejo Real. En cualquier caso, estos años fueron para nuestro autor de una enorme actividad literaria.

Como dice Crawford, "no es este un libro que hoy pueda tener lectores, pero el relato de las primeras misiones cristianas en el Japón no carece de interés."[223] Efectivamente, es una obra curiosa por cuanto nos permite conocer la importancia que la religión católica y los jesuitas tuvieron a principios del siglo XVII en lugares tan lejanos como la India, China, Japón, Guinea o Etiopía, y otros datos interesantes que sobre aquellas tierras mandaban los misioneros en cartas a sus casas de Portugal. Pero se

requiere paciencia para sufrir muchas de sus páginas, porque recogen discusiones y largas enumeraciones de milagros sobre la fe católica, dirigidas en su día a un público ingenuo y ávido de historias piadosas, pero difícilmente soportables hoy.

La obra consta de cinco libros, y las relaciones que contienen, aunque no responden a un patrón común, presentan en bastantes casos una estructura similar. Suele empezar cada capítulo presentando el número de colegios, misiones y residencias que hay en cada ciudad o zona geográfica, la distribución de los padres, de la cantidad de cristianos y de los nuevos bautizados y, por último, se hace una relación de los milagros que por medio de la religión católica se han producido en el lugar, que suelen ser muchos.

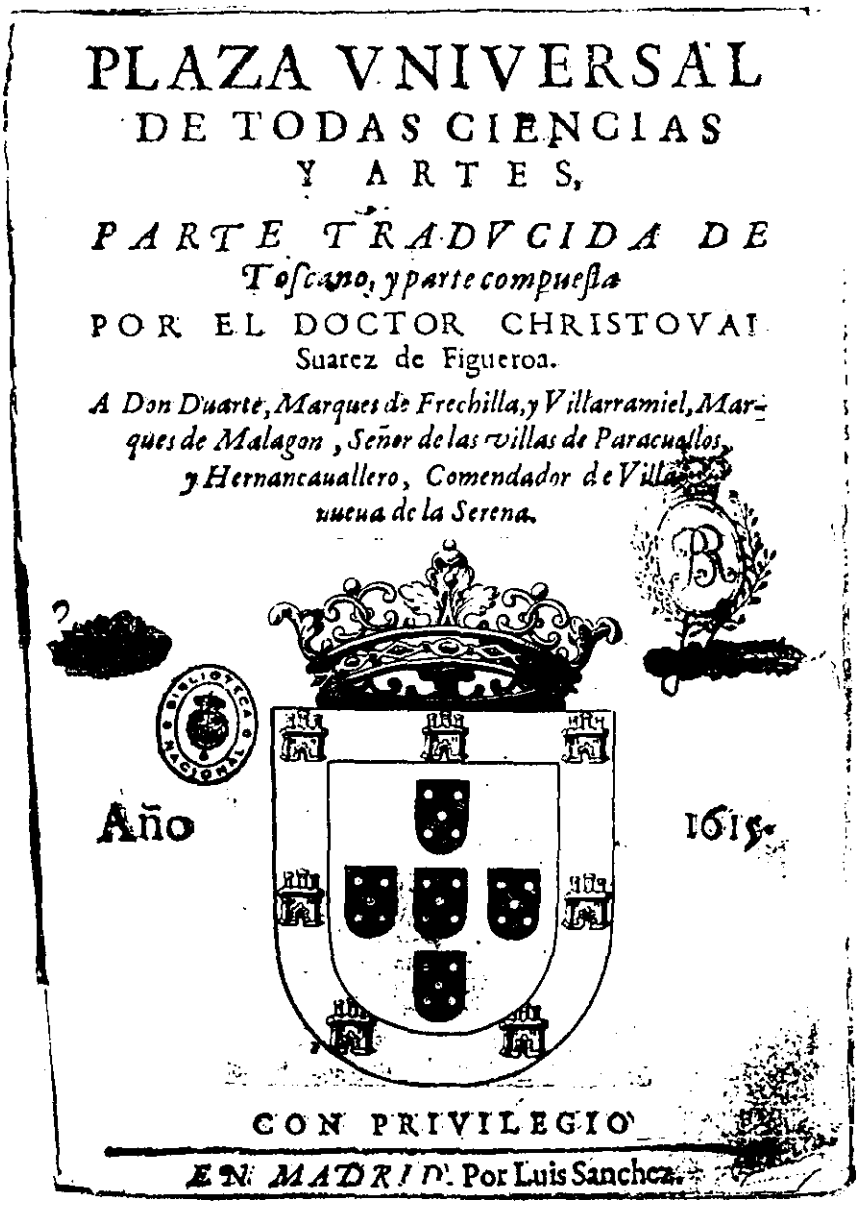
La obra no tuvo más ediciones ni reediciones. No sabemos si alcanzó mucha difusión, aunque cabe presumir que fuera muy leída en círculos jesuíticos y cercanos a ellos.

2.6. PLAZA VNIVERSAL DE TODAS CIENCIAS Y ARTES

En 1584 Tomasso Garzoni publicó en Venecia *La piazza universale di tutte le professioni del mondo,*[224] que por la variedad de sus temas está cerca de ser una enciclopedia moderna. Está formada por 155 discursos, en los que caben, además de descripciones geográficas y relaciones de los últimos descubrimientos, como el de Australia, el estudio de las artes y profesiones intelectuales y mecánicas de su tiempo, por ejemplo, las de los príncipes, tiranos, impresores, religiosos, formadores de calendarios, cirujanos, alquimistas, pleiteantes, rameras, y un largo etcétera.
Atraído por la cultura italiana, Suárez de Figueroa debió de sentirse interesado por una obra como esta, hasta el punto de traducirla seguramente por iniciativa propia y no por encargo, como sucedió con la *Historia y anal relación.*

La versión de Suárez de Figueroa se publicó con el título de *Plaza universal de todas ciencias y artes.* Este nombre, que traduce básicamente el título italiano, se encuentra justificado por el mismo traductor en el "Prólogo", con unas palabras en las que advierte al lector de la utilidad de su libro:

> "De su título se colegirá su prouecho. Si es Plaça y rica de todo, bien corto será quien aquí dexare de feriar. Trata de todas ciencias y artes, con tanto estudio y generalidad que podría alentar los ingenios más remisos y hazer filosofar a los de menos eleuación."[225]



PLAZA VNIVERSAL
DE TODAS CIENCIAS
Y ARTES,
PARTE TRADVCIDA DE
Toſcano, y parte compueſta
POR EL DOCTOR CHRISTOVAL
Suarez de Figueroa.
A Don Duarte, Marques de Frechilla, y Villarramiel, Marques de Malagon, Señor de las villas de Paracuellos, y Hernancaballero, Comendador de Villanueua de la Serena.

BIBLIOTECA NACIONAL

Año 1615.

CON PRIVILEGIO

EN MADRID. Por Luis Sanchez.

Portada de la edición de *Plaza universal de todas ciencias y artes* de Tomás Garzón, traducida por Cristóbal Suárez de Figueroa, impresa en Madrid por Luiz Sánchez en el año de 1615. Biblioteca Nacional.

Como se puede advertir, la finalidad didáctica, generalmente presente en todas las obras de Suárez de Figueroa, aparece en esta de forma evidente.

La *Plaza universal de todas ciencias y artes* ha merecido hasta la fecha tres ediciones. La primera, en Madrid en 1615,[226] aunque debía de estar acabada tres años antes, como indican la suma de privilegio, la censura del ordinario y la aprobación eclesiástica, fechadas en 1612, además de que aparece mencionada por el Capitán don Gabriel Caravajal de Ulloa en el prólogo "Al lector" de los *Hechos de Don García Hurtado de Mendoza,*[227] acabada en 1612. Ya hemos comentado en el estudio biográfico que en la sesión del 1 de julio de 1615 de las Cortes de Castilla se encuentra registrada una petición de Suárez de Figueroa para imprimir un libro, que primero se le deniega y finalmente se le concede. Parte del acta dice así:

> "Viose una petición del doctor Cristóbal Suárez de Figueroa. Suplica al reino le ayude y haga merced para ayuda *(sic)* a imprimir un libro que ha hecho y dirigido al reino..."[228]

Por la coincidencia de fechas, apuntábamos la posibilidad de que pudiera tratarse de la *Plaza universal,* pero las palabras del acta "un libro que ha hecho y dirigido al reino" nos hacen dudar, dado que la obra no está dirigida al reino, sino a don Duarte, marqués de la Frechilla y Villarramiel. Se puede pensar en la hipótesis de que se tratara de la *Plaza universal* y que el autor cambiara la dedicatoria si finalmente no recibió el dinero esperado, o, por el contrario, se trata de otro libro desconocido hasta el momento.

La segunda edición de la *Plaza universal,* publicada en


PLAZA VNIVERSAL
DE TODAS CIENCIAS,
Y ARTES,
PARTE TRADVZIDA DE
Toſcano, y parte compueſta
POR EL DOCTOR CHRISTO-
val Suarez de Figueroa.
A HIERONYMO PERARNAV
Caualliero Catelan, Señor del Caſtillo y Lugar de la
Roca de Albera, en el Condado de Roſſellon.
Año 1629.
CON LICENCIA
En la Fideliſſima Villa de Perpiñan, por Luys Roure
Librero. Y á ſu coſta.

Portada de la edición de *Plaza universal de todas ciencias y artes* de Tomás Garzón, traducida por Cristóbal Suárez de Figueroa, impresa en Perpiñán por Luis Roure en el año de 1629. Biblioteca Nacional.



PLAZA VNIVERSAL
DE TODAS CIENCIAS,
Y ARTES, R. 6107
PARTE TRADVZIDA DE
Toscano, y parte compuesta
POR EL DOCTOR CHRISTO-
val Suarez de Figueroa.
A HIERONYMO PERARNAV.
Cauallero Catalan, Señor del Castillo y Lugar de la
Roca de Albera, en el Condado de Rossellon.

R.
6107

Año 1630.

CON LICENCIA

En la Fidelissima Villa de Perpiñan, por Luys R
Librero. Y à su costa.

Portada de la edición de *Plaza universal de todas ciencias y artes* de Tomás Garzón, traducida por Cristóbal Suárez de Figueroa, impresa en Perpiñán en el año de 1630. Biblioteca Nacional.

Perpiñán, es de 1629, de la que se conoce un ejemplar idéntico con la fecha del año 1630 en la portada, aunque en el colofón sigue poniendo 1629.[229] Esta edición francesa sigue la de 1615, excepto en los preliminares, en los que se advierten algunas diferencias, como la inclusión de una poesía de alabanza al impresor Luis Roure y una dedicatoria a Jerónimo Perarnau, que no se deben a Suárez de Figueroa. Es posible que este no tuviera noticia, ni quizás ganancias, de esta edición, ocupado como estaba por estas fechas con el tribunal de la Inquisición en Italia, pues Luis Roure, firmante de la dedicatoria, declara que ha imprimido la obra impulsado por Jerónimo Perarnau, noble catalán a quien va dirigida la obra.[230]

La última edición hasta la fecha se publicó de nuevo en Madrid, en 1733, pero apenas conserva nada del original, aunque en la portada dice que "el Doctor Christóval Suárez de Figueroa" es "su autor primero" y no se nombra a Tomás Garzón.[231] Todo cambia en esta edición respecto a las anteriores: el formato, el texto mismo y la ordenación de los discursos, que presenta solo 12 frente a los 107 de las otras ediciones. Sin embargo, esta notable reducción del número de discursos es más aparente que real, pues cada uno está dividido en párrafos y estos en secciones, de modo que un mismo asunto recoge diversos temas que se relacionan entre sí, y, de hecho, la edición de 1733 es bastante más extensa que las anteriores. Por todas estas circunstancias, el comentario que sigue no tendrá en cuenta esta edición.

Así como en la *Historia y anal relación* Suárez de Figueroa traduce sin añadir nada de su parte, en la *Plaza*

PLAZA UNIVERSAL DE TODAS CIENCIAS, Y ARTES.

SU AUTOR PRIMERO

EL DOCTOR CHRISTOVAL SUAREZ DE FIGUEROA.

NUEVAMENTE CORREGIDO, Y ADDICIONADO

PARA ESTA IMPRESSION.

EN QUE SE COMPREHENDE

UNA UNIVERSAL NOTICIA DE CADA UNA DE LAS CIENCIAS, sus Inventores, origen, introduccion en varias Provincias, y Reynos, sus Profeſſores mas diſtinguidos, progreſſos, y utilidades que producen.

DE TODAS LAS RELIGIONES, SUS PRINCIPIOS, APROBACION, y eſtablecimientos; ſus Reformas, extincion de algunas, y fruto que han producido, y producen à la Catholica Igleſia.

DE LAS ORDENES MILITARES DE DENTRO, Y FUERA de Eſpaña, baxo de Regulares Eſtatutos, Ordenes de Cavalleria, ſin aſsignacion de Orden Regular; ſus Fundadores, Eſtatutos y eſtado en que ſe hallan al preſente.

DE VARIAS ARTES LIBERALES, Y MECHANICAS, ſu origen, introduccion en diſtintas Regiones, Inventores que las ſeñalan, y los que ſe pueden creer mas ciertos; con ſus progreſſos, y utilidades, que à la ſociedad politica de las Gentes comunican.

CON UNA HISTORICA NARRACION EN CADA UNO de eſtos particulares, muy util à todo Eſtudioſo, Profeſſor, ò Politico, por las fundadas noticias que hallarà, al propoſito de cada eſpecie.

DEDICADO

AL SERENISSIMO SEÑOR D. PHELIPE, INFANTE DE ESPAÑA, Caballero de la Inſigne Orden del Toyſon, y de las de Santi-Spiritus, y Santiago; Gran Prior de Caſtilla en la de S. Juan; Comendador Mayor de Calatrava, de Caſtilla, y Aragon, &c.

CON PRIVILEGIO:

EN MADRID. AÑO DE M. D. CCXXXIII.

Portada de la edición de *Plaza universal...* de Tomás Garzón, traducida por C. Suárez de Figueroa. Madrid, 1783.

universal también hace de coautor ocasionalmente, eliminando o resumiendo fragmentos que interesan a los lectores italianos y añadiendo otros dirigidos a un público específicamente español,[232] como confiesa abiertamente en el "Prólogo":

> "[Habiendo] passado los ojos por el libro en toscano de Tomás Garzón, título Plaça Vniuersal de todas professiones, me aficioné a su variedad, juzgándole digno de comunicación, como careciesse de algunas cosas, por ventura no bien corrientes en nuestro vulgar. Estas no puse elegida la traducíon y añadí otras donde me pareció conuenía. Publícase, pues, aora traducido, cercenado y añadido. [...] Ninguno se canse ponderando si excedí o falté a la obligación de intérprete, porque en lo vno no es tan grande el aumento que cubra la parte aumentada, y en lo otro fue mi intento atender más a perficionar que a traducir, escogiendo lo mejor de lo recogido."

En la aprobación que precede a la obra, el padre Juan de Dicastillo insiste en el mismo asunto, además de encarecer la obra de Suárez de Figueroa con estas palabras:

> "...con más razón se puede dezir compuesto todo que traduzido en parte por el doctor Christóual Suárez de Figueroa, por el modo feliz con que haze tan proprio lo ageno, realçándolo admirablemente. Hállase lleno de erudición copiosa y esquisitas elegancias. Las materias son vtilíssimas para todos estados."[233]

La *Plaza universal* española está formada por 107 discursos, aunque por errores en su numeración aparecen 111.[234] Entre los preliminares, la obra presenta un "Prólogo" escrito por Suárez de Figueroa, en el que lo más interesante es su consideración acerca de la soberbia e incapacidad de muchos profesionales, y sus dardos se dirigen sobre todo contra los poetas modernos:

> "Son estos cierta generación, si no canalla, tan presumida como ignorante, tan mordaz contra doctos como falta de suficiencia y espíritu en toda suerte de operación. Por quatro coplillas insulsas, intrincadas y desnudas de arte y erudición que

> componen, se quieren alçar con las Indias de buenas letras, y conuocando en su fauor otros moçuelos de su metal, mueren por solicitar descréditos en los más bien opinados, pareciéndoles consiguen lo que desean y no tienen, siendo clarines de agenos menoscabos."[235]

Sigue la "Tabla de los discursos deste libro por alfabeto" y un largo "Encomio al arte del ilvstrado doctor Raymundo Lullo", debido a la pluma de Suárez de Figueroa, en el que, además de alabarlo encarecidamente, lo defiende de los numerosos ataques que hasta el tiempo de nuestro autor recibió el sabio mallorquín.

La obra es muy interesante por cuanto refleja la opinión que en los siglos XVI y XVII tienen de la mayor parte de las profesiones autores cultos como Garzón y Suárez de Figueroa, opinión que está respaldada en numerosas ocasiones por el prestigio de acreditados autores antiguos o modernos, cuyas citas aparecen en latín o vertidas al castellano por el traductor. Frecuentemente, al final de cada discurso, hay indicaciones bibliográficas para los lectores más exigentes.

Los aspectos más valiosos de la versión española son aquellos fragmentos curiosos para un público español, añadidos por Suárez de Figueroa. Da muchos datos y nombres de profesionales españoles, que nos permiten advertir en el traductor a un hombre curioso y atento a cualquier aspecto de la sociedad de su tiempo. Especialmente interesantes son los discursos en los que intercala comentarios sobre teatro y poesía, pues en ellos deja traslucir su propio pensamiento sobre cuestiones literarias que conocía muy bien, según hemos indicado en páginas anteriores.

Al final del libro, con sus propias palabras, se encomienda a Dios para que su obra sea provechosa a sus

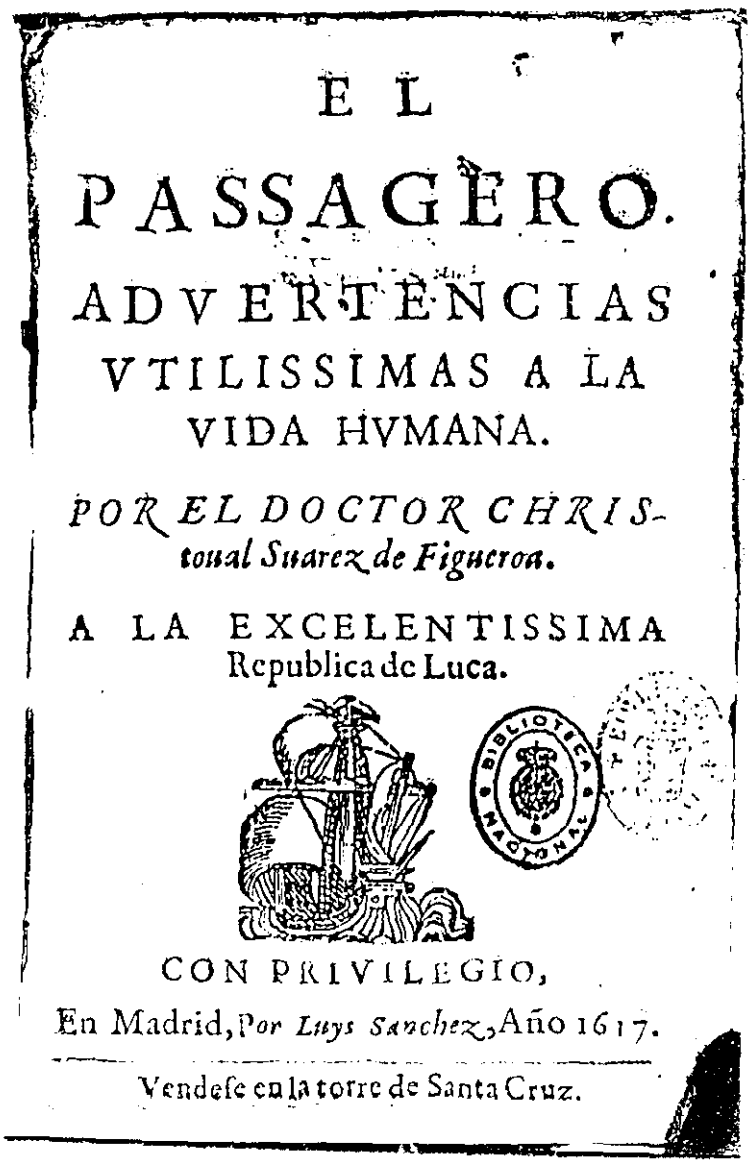
lectores.

Aunque en la *Plaza universal de todas ciencias y artes* se advierte mucha erudición libresca proveniente de su autor primero, Tomás Garzon, sigue siendo hoy un libro que se lee con amenidad. No en vano su traductor empleó "no poco tiempo y cuidado", como confiesa en el prólogo de la edición de 1615. Según parece, esta obra puso fin a las traducciones de Cristóbal Suárez de Figueroa.

2.7. EL PASAJERO. ADVERTENCIAS UTILÍSIMAS A LA VIDA HUMANA

El pasajero. Advertencias utilísimas a la vida humana es la obra más conocida y valorada de Suárez de Figueroa. Hasta el momento la obra se ha editado seis veces, dos de ellas en el siglo XVII, lo que da pie a pensar que logró un considerable éxito en su tiempo. La primera edición es de 1617 en Madrid, por Luis Sánchez.[236] Solo un año después aparecen dos coediciones en Barcelona editadas por Gerónimo Margarit.[237] La obra no vuelve a imprimirse hasta el siglo XX, en que se reedita hasta cuatro veces, precedida por las introducciones de distintos críticos: en 1913, por Francisco Rodríguez Marín;[238] en 1914, por Robert Selden Rose;[239] en 1945, por Justo García Morales,[240] y en 1988, por M. Isabel López Bascuñana.[241] Por último mencionaremos una edición artística, de solo cinco ejemplares, debida a Miguel Ourvantzoff, formada por una colección de catorce dibujos a la cera y carboncillo, en cartulina de gran tamaño, ilustrativos de algunas frases acerca de la justicia en *El pasajero*.[242]

La clasificación de *El pasajero* en un género literario ha dado lugar a distintas opiniones entre los críticos. Valbuena Prat ve en el libro una curiosa modalidad de principios del siglo XVII: "el entronque del costumbrismo novelesco con formas de sátira dialogada."[243] García Morales



EL

PASSAGERO.

ADVERTENCIAS VTILISSIMAS A LA VIDA HVMANA.

POR EL DOCTOR CHRISTOVAL Suarez de Figueroa.

A LA EXCELENTISSIMA Republica de Luca.

BIBLIOTECA NACIONAL

CON PRIVILEGIO,

En Madrid, *Por Luys Sanchez*, Año 1617.

Vendese en la torre de Santa Cruz.

Portada de la edición de *El pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa, impresa en Madrid por Luis Sánchez en el año de 1617. Biblioteca Nacional.

la considera como una "forma mixta e indeterminada", en la que se combinan "elementos didácticos con numerosos y no despreciables versos e incluso con varios cuentecillos y narraciones novelescas."[244] Al destacar el aspecto autobiográfico de la obra, Antonio Vilanova la define como "miscelánea autobiográfica, con largas disquisiciones estéticas, políticas, históricas, sociales y literarias."[245] Como los críticos mencionados, Jacques Joset también relaciona *El pasajero* con otras obras contemporáneas, como *El viaje entretenido* (1603), de Agustín de Rojas, y *Guía y avisos de forasteros* (1620), de Antonio Liñán y Verdugo, por compartir características estructurales: las tres obras presentan el diálogo como forma de expresión de un amplio material misceláneo. De ahí que Joset englobe estos libros en un género que él llama "miscelánea dialogada", que es, en palabras del crítico, "un género esencialmente 'impuro', propio de la edad barroca."[246] Por su parte, Emilietta Panizza define *El pasajero* como "un tratado didáctico-dialogal."[247]

Frente a la defensa que nuestro escritor hace del diálogo heredado de Platón por su función didáctica en *Varias noticias importantes a la humana comunicación*:

> "Platón escriuió por diálogos [...], disputando muchas cosas afirmatiua y negatiuamente, inquiriendo en todas el parecer de los assistentes, preguntando, sin resoluer ni dezir su opinión. Tiene esta forma de escriuir más eficacia y buelue las disputas más inteligibles, como si al improuiso se hiziessen ni fuessen tomadas de otra parte. Conserua, en particular, la dignidad de las personas introduzidas, acomodando a cada vna los conuenientes propósitos para la variedad, que ocasiona marauilloso deleyte. La obseruancia deste orden le dictó vna manera de escriuir elegante, magnífica, llena de graue magestad, assí en palabras como en sentencias, enriquezida de

> translaciones, alegorías y otros colores retóricos, sin obseruar modo determinado de enseñar",[248]

Jesús Gómez niega el origen platónico en los diálogos españoles a partir del siglo XVI, pues "el maestro transmite al discípulo un conocimiento recibido de antemano, definido en función de su valor didáctico y no en relación con su valor esencial", como es propio del diálogo platónico.[249]

Efectivamente, Suárez de Figueroa elige el diálogo como clave formal (también lo elige en *Pusilipo*) para dar mayor vivacidad a los diversos episodios, que persiguen claramente una finalidad didáctica, propia de este género, mezclada con un propósito moralizador. Pero es necesario advertir en este punto que, con frecuencia, el diálogo no es un recurso para que los cuatro personajes dialogantes expongan sus ideas, sino para que solo uno de ellos, el Doctor, exprese su verdad, de modo que los otros tres aparecen como unos dóciles discípulos, ávidos de las enseñanzas de su maestro. [250]

La finalidad didáctica de *El pasajero* aparece ya expresada en el prólogo "Al lector":

> "De las flores sembradas por los jardines de varios libros escogí este ramillete, con deseo de que espire suavísimos olores de virtud, enderezados [...] a alguna reformación de costumbres. Es mi disinio refrescar las memorias con la fuerza de avisos tan útiles, con la enseñanza de documentos tan necesarios, asestando la artillería de la razón (hecho primero alarde de bueno y malo) contra las torres de propias confianzas."

En este sentido reza el subtítulo del libro: *Advertencias utilísimas para la vida humana.*

Como en la obra de Rojas, el pretexto para conversar sobre los más diversos temas es un viaje. Cuatro personajes de distinta condición social (un Doctor en ambas Prudencias,

EL PASSAGERO.

ADVERTENCIAS VTILISSIMAS A LA VIDA HVMANA.

POR EL DOCTOR CHRISTOVAL Suarez de Figueroa.

A LA EXCELENTISSIMA Republica de Luca.



Año. 1618.

EN BARCELONA.

Por Geronimo Margarit, y à ſu coſta.

Portada de la edición de *El pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa, impresa en Barcelona por Gerónimo Margarit en el año de 1618. Biblioteca Nacional.

un Maestro en Artes y profesor de Teología, un soldado joven llamado don Luis y un tal Isidro, orífice o platero) traban amistad durante el trayecto de Madrid a Barcelona, en donde embarcarán con diversos destinos hacia Italia, lo que les da pie para conversar sobre las cuestiones más variadas, dando lugar a un fresco muy interesante sobre la sociedad española de principios del siglo XVII.

La obra se divide en diez *alivios*,[251] que corresponden a los descansos que los cuatro personajes de la obra realizan entre etapa y etapa del trayecto, como Suárez de Figueroa explica en la "Introducción":

> "Los cuatro, pues, habiendo comenzado el viaje en tiempo cuando más aflige el sol, determinaron cambiar los oficios de día y noche, dando a uno el reposo y a otra la fatiga del camino, por poder sufrir mejor con la templanza desta el excesivo calor de aquel. Mas como regalos de posadas antes obligan a inquietud que a sosiego, por su escasa limpieza y curiosidad, pasados algunos ratos de reposo, dedicados por fuerza al quebrantamiento, trataron aliviar el cansancio de la ociosidad con diferentes pláticas."

El contenido de la obra se distribuye, en líneas generales, de la siguiente forma: en el primer *alivio*, el Doctor describe una serie de ciudades italianas.[252] En el segundo, Isidro y don Luis cuentan sus vidas, y este último aprovecha la erudición del Doctor para pedirle que diserte sobre los preceptos de la buena poesía, excusa de que se vale este para hacer una crítica del Culteranismo; solo se salvan de su general censura literaria Garcilaso y Camoens. En el tercer *alivio*, el Doctor critica agriamente la comedia nueva, al tiempo que expone sus propias ideas sobre el tema; por otra parte, el Maestro, en el relato de su vida, presenta un cuadro desolador de la Medicina y del ambiente

EL
PASSAGERO.
ADVERTENCIAS
VTILISSIMAS A LA VIDA
HVMANA.

POR EL DOCTOR CHRISTOVAL
Suarez de Figueroa.

A LA EXCELENTISSIMA
Republica de Luca.
45.



Año, 1618.

EN BARCELONA.

Por GERONIMO Margarit.
Acosta de Miguel Meneſcal, mercader de libros.

Portada de la edición de *El pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa, impresa en Barcelona por Gerónimo Margarit, a costa de Miguel Menescal, en el año de 1618. Biblioteca Nacional.

universitario de su época, con alguna que otra pincelada picaresca.[253] En el cuarto *alivio,* el Maestro se ocupa de aleccionar a los demás en cuanto a la redacción de los sermones;[254] también se habla de la amistad y de la malicia, de la mujer y del matrimonio y de los peligros de la navegación. En el quinto, don Luis hace sucesivas preguntas al Doctor acerca de la condición de la mujer y del amor, y de este tema se pasa bruscamente a conversar sobre el buen gobierno del pueblo turco y sobre los malos validos de que se sirve el rey don Felipe. Empieza el *alivio* sexto con una charla acerca de la justicia y de la provisión de vituallas y, tras esto, el Doctor cuenta su vida en un relato que ocupa también los *alivios* séptimo y octavo. Poco a poco va desapareciendo el diálogo, hasta convertirse, en los dos últimos *alivios,* en un monólogo del Doctor, que sus compañeros de viaje escuchan con mucho interés, acerca de cómo debe ser un buen caballero.[255]

El pasajero es la obra más personal de su autor. Al parecer, la escribe por su propio deseo, no como las anteriores, que eran producto de encargos ajenos o traducciones, como dice en la dedicatoria "A la Excelentísima República de Luca":

> "Este libro, que justamente puedo llamar hijo de mi inclinación y empleo de mi voluntad, por haber sido otros siete que escribí y publiqué partos de ajena instancia..."

Como dice E. Panizza, *El pasajero* es "una composición debida a una madurez ponderada y adquirida, seguramente, a través de una larga e íntima gestación."[256] En ella vierte Suárez de Figueroa toda su erudición (que llega a ser pedantesca) y su talento crítico (que llega a ser mordaz),

como una necesidad de exhibir ante los hombres cultivados de su tiempo sus ideas literarias y de presentar ante la sociedad un sermón con claras intenciones moralizantes y docentes.

Aunque Suárez de Figueroa confía en que las buenas enseñanzas pueden mejorar la sociedad, parte, como hombre de su tiempo, de una concepción pesimista de la realidad, como se desprende, por ejemplo, de las siguientes palabras del Doctor, cuando habla de los inaprensivos que viven a la sombra del monarca, aprovechándose de su situación privilegiada:

> "Todo es flojedad, todo remisión, todo propio interés, sin celo de bien común, ni apetencia de futura gloria y fama. Todo es gozar indignos los bienes del mundo, dejándoselos después de sus días a otros tales, para que un abismo invoque otro, y sin que jamás haya reforma ni emienda; sea todo perdición, todo ruina, todo acabamiento."[257]

Una de las causas principales que indujo a Suárez de Figueroa a escribir *El pasajero* para reformar las costumbres de su época fue, según Crawford, la situación de decadencia social y política a que Felipe III y sus validos arrastraron a España.[258] Teniendo en cuenta la influencia del medio social, político y cultural en que se movía el autor, se explica la vena satírica de este libro, semejante a la que practicó Quevedo.

Por lo que se refiere al estudio de los personajes que intervienen en el diálogo, la crítica ha intentado identificarlos con personajes reales. Así, se da por seguro que el que representa a Suárez de Figueroa es el Doctor,[259] cuya azarosa existencia presenta rasgos psicológicos negativos, como la cólera y la severidad, y virtudes, como la

sinceridad y el orgullo frente a los poderosos; hombre impulsivo, violento y excitable es, por otra parte, el prototipo de quien se sabe en posesión de la verdad y a quien los otros escuchan sin pestañear.[260] El Doctor se presenta como un personaje cosmopolita y experto viajero.

El Maestro es el *álter ego* del Doctor: un hombre igualmente culto, ambicioso, impulsivo, a veces irascible. Se ha intentado identificarlo con Pedro Torres Rámila, amigo de Suárez de Figueroa y autor del supuesto libelo titulado *Spongia,* dirigido a su enemigo Lope de Vega. Sin embargo, esta hipótesis no encuentra en los rasgos característicos del mencionado personaje una base segura.

Mientras que el Doctor y el Maestro hacen alarde de unas opiniones y creencias avaladas por la autoridad que les dan sus años, don Luis representa la espontaneidad, el bullicio. Es joven, extrovertido y muy aficionado a la poesía y el teatro, cuyos preceptos pide ansiosamente al Doctor. Se ha intentado ver detrás de este personaje al que fue gran amigo de Suárez de Figueroa, don Luis Carrillo y Sotomayor.[261]

Por último, el personaje menos atendido es Isidro, el artesano. Es retratado como un interlocutor juicioso, educado, atento, sensato, perspicaz. Isidro, el único que vive de su propio trabajo, es quien pide con verdadero interés al Doctor que le explique cuáles son los requisitos que debe reunir todo caballero que se precie de serlo.

En cuanto a las fuentes utilizadas, se manejan algunos títulos de importantes obras dialogadas del siglo XVI, aunque el escritor pudo haber utilizado varios libros, sin inspirarse en ninguno concreto. No obstante, la mayoría de

los críticos apunta el relativo parentesco que hay entre *El pasajero* y *El viaje entretenido,* de Agustín de Rojas Villandrando.[262]

Como indica Ana Vian, el diálogo renacentista era "un género libre por excelencia, adaptable al autor sin imponer apenas condiciones: podía mezclar prosa y verso..."[263] Para hacer más ligera y entretenida su obra, Suárez de Figueroa también mezcla entre los diálogos composiciones poéticas que versan en buena medida sobre el amor. La opinión que estos versos han merecido entre la crítica moderna no es la mejor, pues aunque reconoce en Suárez de Figueroa corrección en cuanto a la técnica, echa en falta la profundidad y franqueza del buen poeta.[264]

Por lo que se refiere al lenguaje y estilo, predomina la frase cortada, conceptista, con un rico vocabulario en el que abundan latinismos, arcaísmos, neologismos e, incluso, vocablos coloquiales y de germanía.[265]

En general, *El pasajero* ha recibido alabanzas por su calidad literaria, por su prosa elegante y cuidada. Valga como ejemplo la opinión de Valbuena Prat:

> "Todo *El pasajero* está excelentemente escrito: estilo sobrio, cortante, preciso, arquitectónico en los vocablos y precisamente gráfico en los toques expresivos y realistas. Armónico y elegante en lo severo y preciso. Toda la obra es muy interesante como reflejo de su sociedad."[266]

Se puede considerar *El pasajero,* de Cristóbal Suárez de Figueroa, como una de las obras de principios del XVII imprescindible para cualquier estudioso de la literatura y la historia social del Siglo de Oro español.

2.8. VARIAS NOTICIAS IMPORTANTES A LA HUMANA COMUNICACIóN

Tras *El pasajero,* Suárez de Figueroa publica, en 1621, *Varias noticias importantes a la humana comunicación,*[267] aunque ya estaba terminada un año antes, según la fecha de algunos preliminares.

Se trata de una obra miscelánea con un fuerte contenido didáctico.[268] Desde que Suárez de Figueroa escribiera *El pasajero,* la primera de sus obras enteramente personales, su punto de mira fue el deseo de educar al hombre, de reformar sus costumbres y prepararle para la aventura de la vida. Así, la obra que nos ocupa presenta esta intención moralizante. En este sentido, Juan de Zaldierna y Navarrete, firmante de la segunda aprobación del libro, anuncia brevemente su contenido:

> "Da singulares documentos filosóficos, naturales y morales, ilustrados con varias noticias de historias, de exemplos, de sucessos. Vnos, por su buena dirección, prósperos y para ser imitados; otros, por inaduertidos, infelices y para euitar. Todo dispuesto en copioso y modesto estilo."

El escritor da cuenta de su propósito con respecto a la obra en el "Prólogo", en donde muestra un talante abierto y comprensivo con la naturaleza humana. Haciendo gala de su pensamiento estoicista, llama la atención del lector, como es habitual en él, sobre la virtud, único valor inamovible en este mundo cambiante que le ha tocado vivir:

> "Solo se mantienen en vn ser las leyes de la virtud, cuyos bienes en toda ocasión se descubren infalibles. Sobre tan fuerte coluna, solamente, como en propio centro, reposan y hallan reformación las más desenfrenadas fantasías, los bríos mas incorregibles. [...] No hay cosa que justamente merezca atributo de ser, si todo como se vee padece continua mudança. Esto se representa con más prontitud en el general teatro de la humana naturaleza, donde apenas en vn instante suele boluerse nada el sujeto más gallardo."

Su obra tiene, pues, una doble función, de acuerdo con el principio horaciano del "utile dulce", tan presente en el pensamiento de Suárez de Figueroa a lo largo de su producción literaria. Esta característica es la que justifica la aparición de su nueva obra:

> "Es mi intento, confutando los errores del vicio, representar los aciertos de la virtud, vnida a esta oposición ventilada, breue narración de vulgares historias para común vtilidad y recreación",

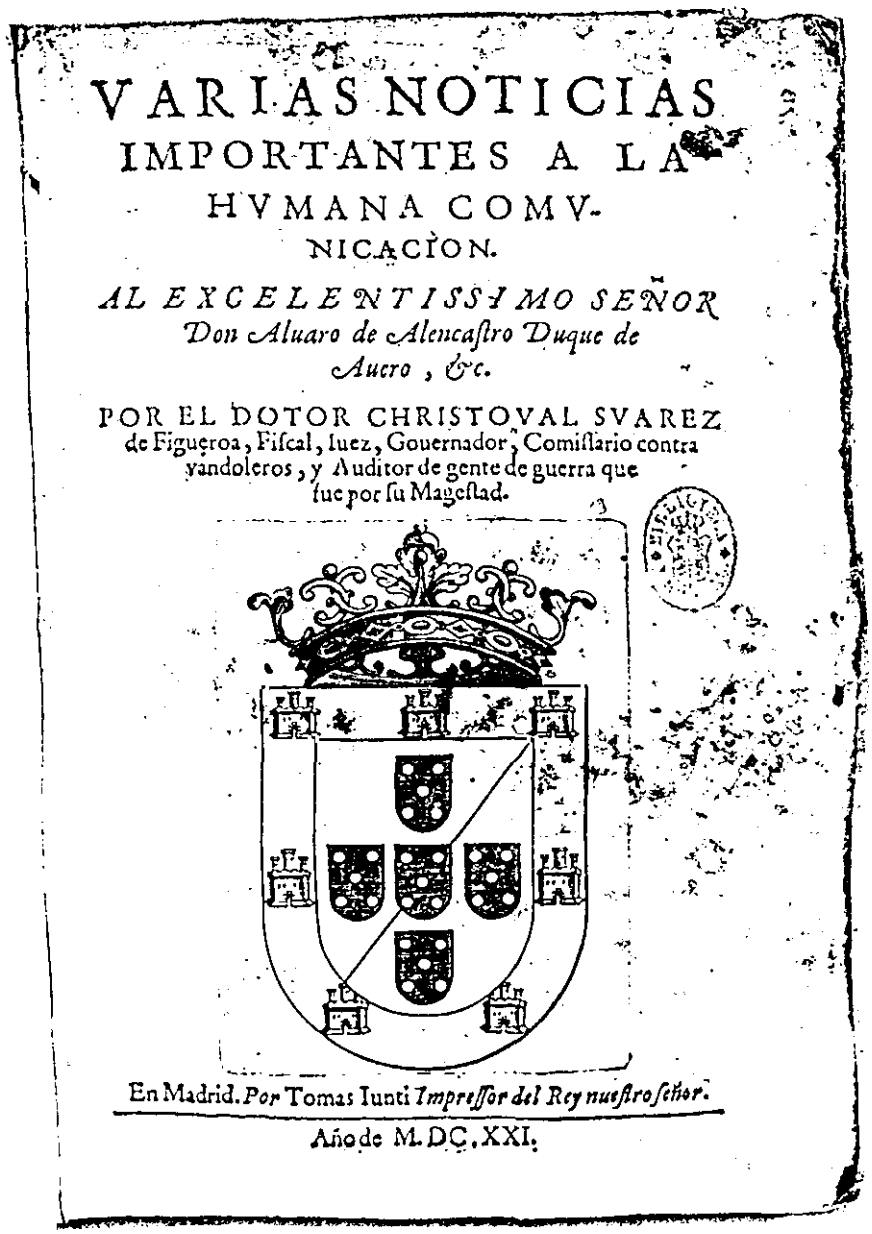
y sigue más adelante:

> "Abrácense [...] las aduertencias que parecieren a propósito, sin embaraçarse con la insuficiencia o fragilidad de quien las propone, pues por humilde no merece ingratitud, ni ser correspondido con mengua, el jardinero que de agenas plantas coge y ofrece regaladas frutas."

Asimismo agradece a sus lectores el éxito alcanzado por sus anteriores obras:

> "En otros assuntos por mí hasta ora publicados, me reconozco a mi patria deudor de copiosa cortesía y de no menor generosidad, pues con el crecido interés que dellos ha resultado he podido entretenerme tantos años en sitio de tantas obligaciones como la corte."

Y tras defenderse de los ataques recibidos por escritores de su tiempo, como tantas veces hace Suárez de Figueroa, acaba suplicando a sus lectores la censura que crean oportuna, probablemente con vistas a una posible segunda edición.



VARIAS NOTICIAS
IMPORTANTES A LA
HVMANA COMV-
NICACION.

AL EXCELENTISSIMO SEÑOR
Don Aluaro de Alencaſtro Duque de
Auero , &c.

POR EL DOTOR CHRISTOVAL SVAREZ
de Figueroa, Fiſcal, Iuez, Gouernador, Comiſſario contra
yandoleros, y Auditor de gente de guerra que
fue por ſu Mageſtad.

En Madrid. *Por* Tomas Iunti *Impreſſor del Rey nueſtro ſeñor.*
Año de M.DC.XXI.

Portada de la edición de *Varias noticias importantes a la humana comunicación* de Cristóbal Suárez de Figueroa, impresa en Madrid por Tomás Iunti en el año de 1621. Biblioteca Nacional.

Varias noticias importantes a la humana comunicación, a diferencia de otras obras con contenidos moralizantes, como *El pasajero* y *Pusilipo,* que presentan una estructura dialogada, está escrita en forma de monólogo exhortatorio, en el que el autor va exponiendo en tercera persona los más diversos temas, frecuentemente ilustrados con historias que ejemplifican cuestiones relacionadas con las virtudes y los vicios.

Suárez de Figueroa hace alarde de su densa cultura. Sus afirmaciones o comentarios van avalados a menudo con citas de autores de la Antigüedad, como Platón, Aristóteles, Isócrates, Jenofonte, Plotino, Cicerón, Metelo, Plinio, Plutarco, Catón y un largo etcétera, que el autor maneja con diestra soltura.

María Ángeles Arce expone en una especie de sumario la diversidad de temas presentados, agrupados en varios epígrafes: argumentaciones científicas, consideraciones filosóficas, cuestiones de teoría literaria, temas políticos y militares, geográficos, históricos, asuntos relacionados con las mujeres y, por último, distintos temas referentes al ser humano, en general.[269]

Como *El pasajero* se dividía en *alivios* y el *Pusilipo* lo hará en *juntas, Varias noticias importantes a la humana comunicación* se compone de veinte *variedades* de la misma extensión aproximadamente y cuyo contenido, escrito en prosa, está distribuido en ellas de forma arbitraria.

El deseo aleccionador y la intención de criticar lo que ve de detestable en la sociedad de su tiempo se advierten en cada página. Suárez de Figueroa censuró tanto las costumbres

como a las personas que consideró reprobables, con un estilo y un genio cercanos a los de Quevedo. Su carácter pesimista no era una excepción en la época que le tocó vivir:

> "Todo lo que oy passa es mentira, es engaño, es aparente credulidad en toda suerte de ocupación",[270]

tras lo cual increpa duramente a los representantes, indignos todos, de las profesiones más loables, como a los militares, a los que tilda de "mucho cobarde, mucho insuficiente [...]. Ninguno acude como deue a la obligación de seruir, casi todos roban"; a los abogados, que no estudian las leyes, que no son virtuosos ni justos, que cobran cantidades desorbitadas, etc.; a los médicos, "hombres con razón mortales, esto es, nacidos para matar"; a los religiosos, porque "también padecen sus eclipses las luzes de la Religión"; y también a los "poetillas modernos", quienes "proceden sin método, escriuen sin erudición, fiados en las lumbres naturales que los deslumbran."[271]

Buena parte de la obra está dedicada al análisis político. Suárez de Figueroa reflexiona acerca de las diversas formas de gobierno, entre las que prefiere la Monarquía, y en un discurso adulador presenta las virtudes de los reyes españoles:

> "Soles de tan luzientes estrellas son los reyes. Felicíssima España en auerlos tenido tantos siglos tan christianos, tan prudentes, tan valerosos [...]. Son protectores de armas y letras, no agrauan con demasía de tributos los vassallos, solicitan la propagación de la fe por remotas regiones",[272]

y un largo etcétera de bondades. Pero, tras aludir a los virreyes de los tres grandes reinos que posee la Monarquía española, Perú, México y Nápoles, ataca abierta y duramente

al último en un discurso en el que se advierte el conocimiento que Suárez de Figueroa tenía de la política española en Italia. Recordemos que por las fechas en que se publica esta obra, el escritor ya debía de mostrarse interesado en volver a Italia, y con estas palabras arriesgaba claramente su carrera en la corte napolitana. Su dura crítica se resume en estas frases:

> "Los desseos más insaciables podrían dexar satisfechos los copiosos bienes que mete en casa todos los días el que rige el reino napolitano. Las tretas o sacas de varios bastimentos, ¿qué tesoros no le rinden? ¿Qué vtilidad no le resulta del dinero aplicado a gastos secretos, donde sólo sirue de cuenta su palabra? [...]. Por este camino vienen a ser vn virrey y vn secretario regentes vniuersales y absolutos possessores de quanto comprehende aquella feliz prouincia, aquel terrestre paraíso."[273]

Antes de acabar la variedad vigésima y última, inserta una narración que nada tiene que ver con el resto de la obra: Laureano, el joven protagonista, emprende un viaje desde su Sevilla natal hacia Italia, pasando antes por algunas ciudades mediterráneas españolas, "para, con visitar los agenos [distritos], hazerse más preuenido y plático con el caudal de varias noticias y experiencias."[274] El viaje por distintas ciudades italianas le da la suficiente instrucción, según él, para iniciar la vida en la corte, sin caer en sus peligros, y emprende el regreso. Concluye el relato y la obra así: "La variedad de ingenios, de humores, de caprichos, que mediante la introdución de vn su amigo y conterráneo fue conociendo, dirá el libro que tras este se publicare con título de *Residencia de talentos*."[275] Parece que Suárez de Figueroa quisiera interesar a sus lectores con el argumento

de su próximo libro, hasta el momento desconocido. Lo más seguro es que antes que la obra prometida, escribiera el *Pusílipo,* su última producción conocida, publicada en 1629.

2.9. PUSILIPO. RATOS DE CONVERSACIóN EN LOS QUE DURA EL PASEO

Suárez de Figueroa publica en Nápoles, en 1629, su última obra conocida, *Pusilipo. Ratos de conversación en los que dura el paseo,*[276] que dedicó a don Fernando Afán de Ribera y Enríquez, duque de Alcalá, recién nombrado virrey de Nápoles.

Dado el tono ponderativo con que Suárez de Figueroa elogia al virrey en la dedicatoria[277] y en el texto del libro, la intención del escritor debía de ser la de atraerse su simpatía y favor, como un apoyo imprescindible de la autoridad real frente al peligro que corría ante el poder eclesiástico. Recordemos que nuestro autor llegó a ser excomulgado y tuvo que comparecer ante un tribunal de la Inquisición por liberar de una cárcel eclesiástica a un funcionario civil. No obstante, Suárez de Figueroa fue lo suficientemente hábil para ensalzar al duque a través de un antepasado reciente suyo, don Per Afán de Ribera, también virrey de Nápoles, cuyo gobierno considera ejemplar e insta al sucesor a imitar su grandeza.

Pusilipo, como *El pasajero,* es una obra dialogada de tema misceláneo, que el autor aprovecha para exponer enseñanzas con frecuencia moralizantes. Consciente de ello, en el "Prólogo" realza sin modestia la calidad y valía que su obra presenta. Por ejemplo, afirma que:

> "propone consejos sabios y exquisitos pareceres para honras y manejos a que se preuienen los hombres. Obliga con la dulçura de las palabras y recrea con el deleite de las sentencias, que como flores van por su campo esparcidas."

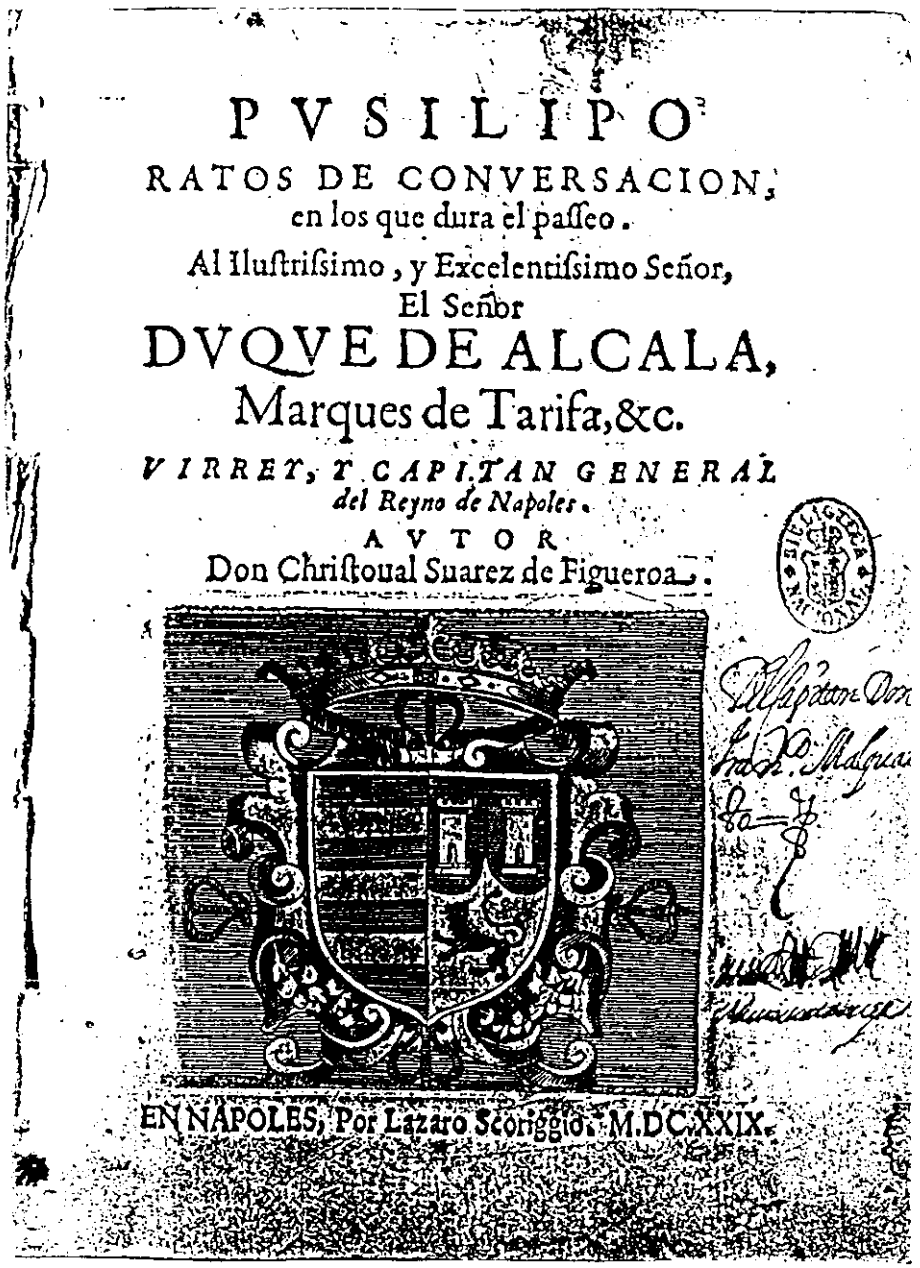
Como es habitual en Suárez de Figueroa, también en *Pusilipo* se defiende agresivamente de los posibles detractores de su obra. Así, tras comentar las gracias que contiene y confesar que fue compuesta con mucha celeridad, [278] pide que la censuren los capaces, y añade:

> "Mas pues el sol no resplandece para el ciego, el ignorante aprenda o, por lo menos, venere lo que no entendiere, que de idiotas murmuraciones solo se sacan vituperios."[279]

Luego promete publicar la *Residencia de talentos,* "ha días esperada de curiosos", y *Olvidos de Príncipes,* que trataría de los perjuicios causados al mundo por los príncipes indignos, obras que si se escribieron de momento no han llegado a nosotros. Acaba el prólogo presentando una relación de todas sus obras hasta el momento.[280]

Precede al texto propiamente dicho un soneto laudatorio dedicado al duque de Alcalá y una introducción que sirve para justificar el argumento de la obra. Refiere el autor que cerca de Nápoles hay un lugar fresco y agradable llamado Pusilipo,[281] al que acuden los ciudadanos para "refrigerarse, diuertirse y entretenerse en la más molesta sazón del estío."[282] Cuatro personajes, "ingeniosos sugetos", se reúnen en Pusilipo cuatro días después de la festividad de la Virgen de agosto, durante seis días, que dan lugar a las seis *juntas* en que se divide el libro, para conversar sobre los asuntos más variados.

Los personajes son Rosardo, el más anciano de todos, interesado sobre todo por la política, al que los demás



PVSILIPO
RATOS DE CONVERSACION,
en los que dura el paſſeo.
Al Iluſtriſsimo, y Excelentiſsimo Señor,
El Señor
DVQVE DE ALCALA,
Marques de Tarifa, &c.
VIRREY, Y CAPITAN GENERAL
del Reyno de Napoles.
AVTOR
Don Chriſtoual Suarez de Figueroa.
EN NAPOLES, Por Lazaro Scoriggio. M.DC.XXIX.

Portada de la edición de *Pusilipo. Ratos de conversación en los que dura el paseo* de Cristóbal Suárez de Figueroa, impresa en Nápoles por Lázaro Scoriggio en el año de 1629. Biblioteca Nacional.

escuchan como a un maestro; Florindo, soldado licenciado, que goza de una pensión real a cambio de los servicios prestados;[283] Silverio es el pretendiente a un puesto oficial, con mala suerte; y Laureano, el más joven y dedicado a las Musas.

La obra intercala en la prosa abundantes composiciones poéticas, la mayoría sonetos, que recrean el tema de la conversación.

María Ángeles Arce hace un esquema de la diversidad temática que ofrece el libro, desarrollado en cuatro puntos principales que describen pormenorizadamente el contenido de la obra: política y gobierno, amor y mujeres, religión, y un último punto que recoge asuntos varios.[284]

Suárez de Figueroa, como hemos visto en otras ocasiones, fue en muchos sentidos un hombre pesimista. Aunque la cita siguiente es larga, merece ser insertada aquí para considerar la triste visión que tenía de la vida, siempre atenazada por la muerte, semejante a la de Quevedo, a través de las palabras de Rosardo:

> "En el mismo día que es engendrado [el hombre], en esse le abraza la muerte para aterrarle. Nuestro primer fundamento tiene su apoyo en tinieblas y corrupción. El primer paso que nos expone a la luz nos ocasiona dolor y llanto [...]. En este medio, quántas necessidades nos assaltan, quántos infortunios nos oprimen. Los elementos nos ofenden, las enfermedades nos persiguen, sin dexarnos reposar vn hora los trauajos. La soledad nos enfada, la compañía nos importuna. El viuir mucho nos cansa, el poco perturba. La mediocridad nos descontenta [...]. Viue el vicio, muere la virtud. ¡Válgame Dios!, ¡quántos montes de dificultades, quántos estoruos inuencibles se oponen a esta breue y frágil carrera de la vida, ceñida y adornada siempre de infaustas y funestas preseas!"[285]

Otras veces, sin embargo, augura tiempos mejores, aunque siempre con la intervención del nuevo virrey:

> "Verdad es pende mucho su bondad [del mundo] de quien le gouierna [...]. Puede ser, según esto, reconozcamos presto grande mejoría en la salud deste paciente [Nápoles], auiendo tenido fin el período de las desdichas. Oxalá se abran los ojos de quien lo puede remediar con gran gloria suya",[286]

y se refiere al duque de Alcalá, al que, a continuación, elogia en un soneto.

En otras ocasiones recrea en diversos discursos su visión sobre el mundo, el universo y el cielo. Suárez de Figueroa deja traslucir sus sentimientos religiosos con una clara intencionalidad: dejar fuera de toda duda su ortodoxia católica, para evitar recelos entre las dignidades eclesiásticas que pudieran perjudicarle.[287] Así, por ejemplo, recomienda el siguiente comportamiento piadoso en la tierra para conseguir un puesto en el cielo:

> "Supuesto que vna breue oración, doméstica mensagera con el Señor deste cielo; vna bien dada limosna, su camarera secreta; vn ayuno piadoso, hecho con pureza de coraçón, acompañado de feruentíssimos suspiros de uerdadero arrepentimiento, delante el tribunal del inmenso Criador, nos fabricarán las alas para bolar allá arriba."[288]

O bien, presenta ejemplos de personajes famosos (Alejandro, César, Lucrecia, Dido) que emplearon toda su vida en quehaceres vanos.[289] De este modo, anima a sus lectores a disfrutar de los bienes de la soledad en contacto con la naturaleza y alejados de los peligros y amenazas del mundo, como en un romance que desarrolla el tópico del "beatus ille", del que destacamos estos versos:

> "Venturoso el solitario
> a quien da Ceres sustento,
> dulce néctar, fuente clara,
> verde grana, blando lecho.

Quando anochece, dormido,
quando amanece, despierto,
tantas contempla y admira
riquezas del vniuerso."[290]

Suárez de Figueroa aprovecha toda ocasión para recomendar a sus lectores la práctica de la virtud como el mayor tesoro que se puede poseer. Aconseja la generosidad como un hábito y para ello presenta casos desdichados que puedan servir de escarmiento, como el que refiere Rosardo acerca de un ambicioso que no consiguió nunca la felicidad:

> "Retirado de la mayor priuança, vimos en nuestros tiempos a vno quedar casi sin sentimiento, ofuscado el juicio y en todo peruertidas las potencias con ser en la edad decrépita, quando no fuera mucho sacrificar a Dios siquiera los rancios huesos. Mudó hábito en la vexez, mas no por esso halló quietud, que lleuaua en el coraçón el desasosiego. Dichoso quien mudando lugar no muda pensamiento."[291]

A lo que replica su interlocutor Florindo con una frase tópica, pero que resume el sentir del hombre pesimista y desengañado y que tiene como único asidero en este mundo triste y angustioso el ejercicio de la virtud:

> "Fue rosa, pomposa y bella, nacida por la mañana y a la tarde marchita y desojada en la raíz de su tronco. En fin, las buenas costumbres valen más que los mayores tesoros."[292]

Esta es la última obra conocida de Cristóbal Suárez de Figueroa, en la que demostró una vez más ser un escritor inteligente y preocupado por los problemas de su tiempo.

NOTAS

1. En las siguientes relaciones señalamos con un asterisco los títulos que hoy resultan desconocidos.

2. Caravajal de Ulloa escribe en el prólogo que mencionamos sobre la Madre Bautista de Génova: "santíssima sierua de Dios y grandemente ilustrada, por cuya causa se tienen sus diuinos contentos por reuelaciones, casi al modo de las de Santa Gertrudis." Afirma que la traducción de Suárez de Figueroa se debe al encargo del "Padre fray Iuan Bautista, recoleto de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes, varón de señalada virtud y Comendador del conuento de Santa Bárbara, situado en esta corte." Caravajal anuncia que pronto se dará esta traducción a la imprenta. Nicolás ANTONIO, *Bibliotheca hispana nova,* (Madrid: Joaquín Ibarra, 1783), incluye las "Obras espirituales de la Madre Baptista de Génova, primer tomo" entre las obras de Suárez de Figueroa. Un autor anónimo del siglo XVIII, cuyo manuscrito fue publicado por A. Rodríguez Moñino en "Biobibliografía inédita de Cristóbal Suárez de Figueroa", art. cit., p. 281, asegura que la obra fue impresa en 1612 en Madrid. A pesar de estas noticias, no se conoce ejemplar alguno.

3. Citamos en cursiva tal como se lee en la edición de 1644.

4. *Varias noticias importantes a la humana comunicación,* ob. cit., f. 76r. Suárez de Figueroa menciona de nuevo la *Residencia de talentos* al final de esta obra. Véanse pp. 164-165 de este estudio.

5. Estas piezas, que ya han sido mencionadas en el capítulo anterior, son:

   - El prólogo "Al lector" del poema *La Cruz,* de Albanio Remírez de la Trapera, ob. cit.

   - Un soneto incluido en los preliminares de la *Liga deshecha por la expulsión de los moriscos de los Reinos de España,* de Juan Méndez de Vasconcelos, ob. cit.

   - *Relación de la onrosíssima iornada qve la Magestad del Rey don Felipe, nuestro Señor, a hecho aora con nuestro Príncipe y la Reyna de Francia, sus hijos, para efetuar sus reales bodas: y de la grandeza, pompa y aparato de los Príncipes y Señores de la Corte, que yuan acompañando a sus Magestades. Ordenada por el Doctor Cristóbal de Figueroa, residente en ella.* (Madrid: 1615)

   - Un romance religioso con el que intervino en un concurso literario en Toledo en 1616, que comienza "Ilefonso, los acentos".

   - La aprobación al libro *Los pastores del Betis,* de Gonzalo de Saavedra, ob. cit.

- *Discurso sobre la predicación del señor Don Fr. Diego López de Andrada, Arzobispo de Otrento,* incluido en los *Tratados de la Puríssima Concepción de la Virgen Señora Nuestra,* de Fray Jerónimo de Andrada, ob. cit.

6. *Don Quijote,* II, cap. 62. Sobre el pensamiento de Cervantes ante la traducción, véase Lore TERRACINI, "Una frangia agli arazzi di Cervantes", *Linguistica e Filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini,* (Milán: Mondadori, 1968), pp. 281-311.

7. Valentín GARCíA YEBRA, *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor,* Discurso de ingreso en la Real Academia Española, (Madrid: Real Academia Española, 1985), traza un amplio panorama de lo que supuso la traducción a lo largo de la cultura española, especialmente en pp. 55-102. Véase del mismo autor, *En torno a la traducción: teoría, crítica, historia,* (Madrid: Gredos, 1989), pp. 342-343.

8. De sobra conocidos son los testimonios a este respecto de Boscán y Garcilaso en las cartas que ambos dirigieron a doña Gerónima Palova de Almogáver, precedentes a la versión que el primero hizo de *El cortesano,* de Castiglione. Otro interesante testimonio es el de Juan de Jáuregui, en la dedicatoria a don Fernando Enríquez de Ribera de su versión del *Aminta,* de Tasso, (Madrid: Castalia, 1970), p. 35: "Yo quisiera en mi traslación no haberla tratado mal por no ofender a su autor, de quien soy por estremo aficionado: mas no sé si me lo consiente la gran dificultad del interpretar, trabajo de que salen casi todos desgraciadamente."

9. Juan de VALDÉS, *Diálogo de la lengua,* (Madrid: Espasa-Calpe, 1976), p. 144.

10. *Plaza universal de todas ciencias y artes,* ob. cit., f. 208r. Las palabras de la cita son originales de Suárez de Figueroa, no producto de la traducción de Tomás Garzón.

11. *El pasajero,* ed. cit., p. 184.

12. *Varias noticias importantes a la humana comunicación,* ob. cit., f. 131r.

13. *El pasajero,* ed. cit., p. 184.

14. *Pusilipo. Ratos de conversación en los que dura el paseo,* ob. cit., p. 162.

15. *Plaza universal de todas ciencias y artes,* ob. cit., f. 208r (las palabras de esta cita son traducción literal de T. Garzón). Sin embargo, en *Varias noticias importantes a la humana comunicación,* ob. cit., f. 131r, Suárez de Figueroa dice que las enormes dificultades con que se encuentra el traductor son "causa de no auer merecido jamás el trasladador más suficiente la propia alabança que el autor primero."

16. *El pasajero,* ed. cit., p. 184. La alusión parece referirse a Cervantes, a causa de sus palabras en el *Quijote.* Véase la opinión actual favorable sobre la traducción de V. GARCíA YEBRA, *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor,* ob. cit., pp. 105-167, en donde expone "los mecanismos por los cuales la traducción moldea y enriquece la lengua que utiliza como instrumento expresivo."

17. *Varias noticias importantes a la humana comunicación,* ob. cit., f. 131v.

18. El Doctor de *El pasajero* alude al siguiente fragmento, recogido dos años antes en la *Plaza universal de todas ciencias y artes,* ob. cit., f. 208r: "Para el acierto de las traduciones sería menester heredasse el traductor (siendo possible) hasta las ideas y espíritu del autor que se traduze. Sobre todo se ha de poner cuydado en la elección de palabras, buscando las frases propias que tengan mayor energía y parentesco con las estrañas, porque la alteza y énfasi de los concetos no se deslustre y pierda mucho de su decoro." Este párrafo se debe a la pluma original de Suárez de Figueroa. Adviértase el parentesco de esta cita con el siguiente párrafo de Francisco de HERRERA MALDONADO, *El "Sannazaro español"* [1620], ed. Emilio Clocchiatti, (Madrid: Ínsula, 1963), p. 172: "He procurado en esta traducción guardar las cualidades con que la pinta [...] San Jerónimo, poniendo algún cuidado en la elección de las palabras para que, por frases propias, tengan mayor energía y parentesco con las extrañas, procurando, aunque se falte a la dulzura del lenguaje, que no se deslustre la alteza y énfasis de los conceptos ni pierdan mucho de su decoro. Obligaciones que pocos supieron acudir a ellas, porque para el acierto de las traducciones sería necesario heredase el traductor, siendo posible, hasta las ideas y espíritu del autor que se traduce."

19. *El pasajero,* ed. cit., p. 184. De nuevo en *Varias noticias importantes a la humana comunicación,* ob. cit., f. 130v, encontramos el método que Suárez de Figueroa consideraba adecuado para traducir: "Propongo también para el acertado fin deste empleo ser necessario herede quien traduze las ideas mismas del traduzido, transformándose en él de tal suerte que se pueda afirmar auerse conuertido dos en vno."

20. *Varias noticias importantes a la humana comunicación,* ob. cit., f. 130v. Para esta y la siguiente nota, véase HORACIO, *Epístola a los Pisones,* vv. 133-135.

21. *Pusílipo. Ratos de conversación en los que dura el paseo,* ob. cit., p. 165. Véase a este respecto, V. GARCíA YEBRA, *Teoría y práctica de la traducción,* (Madrid: Gredos, 1989), sobre todo el cap. XI, "La traducción palabra por palabra", pp. 385-408.

22. Antonio GALLEGO MORELL, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas,* (Madrid: Gredos, 1972), p. 23. Sobre la imitación, véase el estudio de Manuel PUERTA,

La trayectoria ideológica de Cristóbal Suárez de Figueroa, Tesis doctoral inédita, (University of Illinois at Urbana-Champaing, 1957), pp. 27-32.

23. Luis Alfonso de CARVALLO, *El cisne de Apolo,* [1602], ed. Alberto Porqueras Mayo, (Madrid: CSIC, 1958), pp. 172-173.

24. Idem., p. 177.

25. E. BUCETA, "Carrillo de Sotomayor y Suárez de Figueroa", *RFE,* 6 (1919), p. 305.

26. *El pasajero,* ed. cit., pp. 194-195.

27. Idem., p. 196.

28. Idem., pp. 210-211.

29. Idem., p. 195.

30. "Prólogo" de *Varias noticias importantes a la humana comunicación.* La frase inicial de esta cita ya había aparecido en *El pasajero,* ed. cit., p. 176, en boca del Doctor: "Debéis, pues, considerar no poderse decir rigurosamente haber cosa que ya no esté dicha, o, por lo menos, imaginada."

31. *Pusilipo. Ratos de conversación en los que dura el paseo,* ob. cit., p. 196.

32. Idem., p. 194.

33. Miguel SÁNCHEZ DE LIMA, *El Arte Poética en romance castellano* [1580], ed. R. de Balbín, (Madrid: CSIC, 1944); Alonso LóPEZ PINCIANO, *Philosophía antigua poética* [1596], ed. Alfredo Carballo Picazo, (Madrid: CSIC, 1953), 3 vols.; Luis Alfonso de CARVALLO, *El cisne de Apolo* [1602], ed. cit.; Juan DíAZ RENGIFO, *Arte poética española* [1606], ed. facsímil, con epílogo de Antonio Martí Alanís, (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1977).

34. *El pasajero,* ed. cit., p. 172.

35. Idem., p. 173.

36. Sobre las ventajas del diálogo en la literatura, véase Agustín GONZÁLEZ DE AMEZúA Y MAYO, *Cervantes, creador de la novela corta española,* (Madrid: CSIC, 1982), II, pp. 416-417.

37. Véase Benito BRANCAFORTE, Introducción a *Tablas poéticas,* de Francisco Cascales, (Madrid: Espasa-Calpe, 1975), p. XXVII; Antonio GARCíA BERRIO, *Introducción a la Poética clasicista (Comentario a las "Tablas Poéticas" de Cascales),* (Madrid: Taurus, 1988), pp. 41-42.

38. A GARCíA BERRIO, *Introducción a la Poética clasicista: (Comentario a las 'Tablas Poéticas' de Cascales),* ob. cit., p. 378.

39. Antonio GARCíA BERRIO y Javier HUERTA CALVO, *Los géneros literarios, sistema e historia (una introducción),* (Madrid: Cátedra, 1992), p. 26, llaman a las *Tablas poéticas,* de Cascales "mosaico de plagios".

40. *El pasajero,* ed. cit., pp. 221 y 225, respectivamente.

41. Idem., p. 185.

42. Idem., p. 162.

43. *Pusilipo. Ratos de conversación en los que dura el paseo,* ob. cit., p. 31.

44. Edward C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes,* (Madrid: Taurus, 1971), p. 137.

45. *El pasajero,* ed. cit., p. 200.

46. Idem., p. 163.

47. Idem., p. 164. Véase PLATóN, *Fedro,* 244 E-245 B; Ernst CURTIUS, *Literatura europea y edad media latina,* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1984) II, p. 668, dice al hablar de la locura divina de los poetas: "La teoría de la 'locura del poeta' proviene en última instancia de la profunda idea de la inspiración divina de la poesía, idea que surge una y otra vez y constituye algo así como una conciencia esotérica del origen divino de la poesía."

48. Idem., p. 165. Suárez de Figueroa expone la misma opinión unos años más tarde en la *Plaza universal,* ed. cit., f. 354r: "Sobre que me parece aduertir auer sido hallada la poesía en su principio para loar a Dios, aunque después los hombres la pusieron en vso profano"; y en *El pasajero,* ed. cit., p.. 165: "Assí, casi luego que nacieron los hombres, o por divina razón de naturaleza, o porque tanto quanto era más reciente su origen derivado de arriba, tanto más presto, viendo lo mejor, quisiesen imitar la costumbre de los que en el cielo habitan, podemos imaginar eligieron honrar a Dios con música y poesía en públicos y privados sacrificios, en ruegos, en hacimientos de gracias y en todas fiestas, cantando palabras ligadas y restringidas debajo de ley harmónica."

49. *El pasajero,* ed. cit., pp. 165-166.

50. Idem., p. 166; F. CASCALES, *Tablas poéticas,* ed. cit., p. 27, define con las mismas palabras la "poética".

51. Idem., p. 166; F. CASCALES, *Tablas poéticas,* ed. cit., p. 27.

52. Idem., p. 166. Véase A. GARCíA BERRIO y J. HUERTA CALVO, *Los géneros literarios, sistema e historia (una introducción)*, ob. cit., p. 114.

53. Idem., p. 167.

54. F. CASCALES, *Tablas poéticas*, ed. cit., p. 137.

55. Esta cita y la anterior pertenecen al "Prólogo" de *España defendida*, ed. cit. Véase la opinión de F. CASCALES, *Tablas poéticas*, ed. cit., pp. 94-95, acerca de la dudosa conveniencia de las sentencias en la épica: "Porque no siendo su officio reprehender ni vituperar [...], antes siendo su obligación narrar hechos ilustres, dignos de memoria [...], no suele entremeter sentencias, sino en pocos lugares, sobre alguna cosa nueva y no pensada, para ilustrarla."

56. *El pasajero*, ed. cit., p. 167.

57. Véanse los protestas que de estos autores recogen el Conde de SCHACK, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, (Madrid, 1887), III, pp. 332 y ss; Federico SÁNCHEZ ESCRIBANO y Alberto PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, (Madrid: Gredos, 1972), pp. 136-142, 165-167, 186-188 y 193-202, especialmente.

58. Recoge toda esta polémica J. de ENTRAMBASAGUAS, *Estudios sobre Lope de Vega*, ob. cit., I y II.

59. *El pasajero*, ed. cit., p. 214. Las alusiones a Plauto y Terencio eran habituales, porque la preceptiva dramática española estuvo relacionada desde sus orígenes con las explicaciones de los cometaristas de los mencionados dramaturgos. Véase F. SÁNCHEZ ESCRIBANO y A. PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, ob. cit., p. 21.

60. *El pasajero*, ed. cit., p. 216.

61. *Plaza universal de todas ciencias y artes*, ob. cit., ff. 322v-323r. Véase cómo sigue pensando años más tarde el moralista Suárez de Figueroa en *Varias noticias importantes a la humana comunicación*, ob. cit., f. 59r: "Deurían considerar los escritores deste género [el teatro] viue agena de toda suerte de superstición la religión christiana en que se criaron, y que su principal intento solo auía de ser informar los ánimos con la representación de las virtudes."

62. F. SÁNCHEZ ESCRIBANO y A. PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, ob. cit., p. 30.

63. *El pasajero*, ed. cit., p. 221. La cita está también en F. CASCALES, *Tablas poéticas*, ed. cit., p. 203. A. LóPEZ PINCIANO, *Philosophía Antigua Poética*, ed. cit., III,

p. 17, había dicho que "la comedia es imitación actiua hecha para limpiar el ánimo de las passiones por medio del deleyte y risa."

64. *El pasajero,* ed. cit., p. 222; F. CASCALES, *Tablas poéticas,* ed. cit., p. 204.

65. Lope de VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo,* v. 178. Véase la opinión de F. CASCALES, *Tablas poéticas,* ed. cit., en donde Castalio comenta que las comedias que insertan en su contexto actos trágicos y tienen un final alegre y feliz, "ni son comedias ni sombra de ellas. Son unos hermafroditos, unos monstruos de la poesía" (p. 194). Ante la posibilidad de llamarlas *tragicomedias,* Castalio replica: "Desterrad, desterrad de vuestro pensamiento la monstruosa tragicomedia, que es impossible en ley del arte haberla" (p. 213).

66. HORACIO, *Epístola a los Pisones,* vv. 108-118. Acerca del decoro, véase el comentario de M. PUERTA, *La trayectoria ideológica de Cristóbal Suárez de Figueroa,* ob. cit., pp. 84-85.

67. *El pasajero,* ed. cit., p. 222; F. CASCALES, *Tablas poéticas,* ed. cit., pp. 205-206.

68. Sobre la polémica en torno a la obra de Guarini, véase F. LóPEZ ESTRADA, "La comedia pastoril en España", en *Origini del Dramma Pastorale in Europa"* (Viterbo: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1985), p. 246; Bernard WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance, (Chicago: The University of Chicago Press, 1963), II, cap. 21: "The quarrel over Guarini's Pastor Fido",* pp. 1074-1105.

69. *El pasajero,* ed. cit., p. 167; F. CASCALES, *Tablas poéticas,* ed. cit., pp. 213.

70. *El pasajero,* ed. cit., p. 223-224; F. CASCALES, *Tablas poéticas,* ed. cit., p. 220.

71. *El pasajero,* ob. cit., p. 221; F. CASCALES, *Tablas poéticas,* ob. cit., pp. 134-135. La referencia a Horacio está en Epístola a los Pisones, vv. 6-13.

72. Joel Elias SPINGARN, *A History of Literary Criticism in the Renaissance,* (Westport, Connecticut: Greenwood Press, Publishers, 1976) pp. 91-93, comenta la introducción de las unidades de tiempo y lugar en la literatura dramática moderna, utilizando como referencia, para la primera el *Discorso sulle Comedie e sulle Tragedie,* de Giraldi Cintio: "The unity of time [...] becomes a part of the teory of the drama between 1540 and 1545"; y para la segunda la *Poetica* (1550), de Maggi: "Limit the time of the action to the time of the representation, and it follows that the place of the action must be limited to the place of representation."

73. M. PUERTA, *La trayectoria ideológica de Cristóbal Suárez de Figueroa,* ob. cit., p. 84. La cita de *El pasajero,* ed. cit., p. 217.

74. *El pasajero,* ed. cit., pp. 214-215. Esto mismo aconsejaba CASCALES, siguiendo a Aristóteles, en sus *Tablas poéticas,* ed. cit., p. 200: "La acción trágica [...], (y lo mismo entended de la comedia), es actión *(sic)* de un día, poco más o menos." Recuérdese la crítica de la comedia nueva de Cervantes en el *Quijote,* I, 48: "¿Qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera cena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado...?"

75. A. LóPEZ PINCIANO, *Philosophía Antigua Poética,* ob. cit., II, pp. 52-53.

76. HORACIO, *Epístola a los Pisones,* vv. 189-190.

77. *Plaza universal de todas ciencias y artes,* ob. cit., f. 324r.

78. *El pasajero,* ed. cit., pp. 224-225; F. CASCALES, *Tablas poéticas,* ed. cit., p. 226.

79. *El pasajero,* ed. cit., p. 225; F. CASCALES, *Tablas poéticas,* ed. cit., p. 227. Véase Lope de VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo,* vv. 298-301.

80. *El pasajero,* ed. cit., pp. 228-229.

81. Idem., p. 229.

82. J. de ENTRAMBASAGUAS, *Estudios sobre Lope de Vega,* ed. cit., I, pp. 187-204.

83. *Plaza universal de todas ciencias y artes,* ob. cit., f. 323v. También habla de Miguel de Cervantes y de otros dramaturgos, como Lope de Rueda, Mira de Amescua, Luis Vélez, Gaspar de Ávila. Pudiera pensarse que Suárez de Figueroa ironiza cuando se refiere a Lope o a Cervantes, pero nos obliga a pensar lo contrario el que sitúe sus nombres al lado de los de Torcuato Tasso y Battista Guarini, autores por los que sentía auténtica veneración.

84. *El pasajero,* ed. cit., p. 234. No obstante, J. de ENTRAMBASAGUAS, *Estudios sobre Lope de Vega,* ed. cit., I, p. 203, ve en esta mención al Fénix un elogio burlón.

85. M. PUERTA, *La trayectoria ideológica de Cristóbal Suárez de Figueroa,* ob. cit., p. 89, opina que Suárez de Figueroa es la figura central de quienes, a través de la *Spongia,* atacaron las innovaciones aportadas por Lope de Vega en el panorama teatral español. Bien pudiera ser; no obstante, coincidimos con el citado crítico en que nuestro autor fue "una de las voces más potentes que se alzan contra la comedia 'nueva'."

86. *El pasajero,* ed. cit., pp. 168-169.

87. Idem., p. 169.

88. Idem., p. 170. Véase la coincidencia de esta definición con la de Antonio MINTURNO, *L'Arte Poetica,* (Venecia: Gio. Andrea Valvassori, 1564), p. 175: "Imitatione d'atti hor graui e honorati, hor piaceuoli e giocondi, sotto una intera e perfetta materia di certa grandezza compresi; la qual dileteuolmente si fà con uersi non certo semplici e ignudi, ma d'harmonia uestiti e ornati, che uolentieri e di lor natura con la musica e col ballo s'accompagnano, hor semplicemente narrando, hor altrui à parlare introducendo, hor l'uno e l'altro modo tenendo: affine che parimente diletti, e faccia profitto."

89. F. CASCALES, *Tablas poéticas,* ed. cit., pp. 132-133.

90. *El pasajero,* ed. cit., p. 185.

91. Se trata de Fernando de HERRERA, que *Obras de Garcilaso de la Vega, con anotaciones de* ed. facsímil (Madrid: CSIC, 1973), pp. 17-18, escribe un párrafo alabando el estilo natural de este autor. Suárez de Figueroa lo copia casi literalmente. Recogemos aquí el fragmento de Herrera para que se pueda establecer la comparación: "Los versos no son rebueltos ni forçados, mas llanos, abiertos i corrientes, que no hazen dificultad a la inteligencia, si no es por istoria o fábula. I con aquella claridad suave i fácil, i con aquella limpieza i tersura i elegancia i fuerça de sentencias i afetos se junta l'alteza de estilo [...]. Sin la cual claridad no puede la poesía mostrar su grandeza; porque donde no ai claridad, no ai luz ni entendimiento; i donde faltan estas dos virtudes, no se puede conocer ni entender cosa alguna. I aquel poema que siendo claro tendría grandeza, careciendo de claridad es áspero i difícil."

92. *El pasajero,* ed. cit., pp. 185-187. Véase A. PORQUERAS MAYO, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles,* (Barcelona: Puvill, 1986), p. 63.

93. M. PUERTA, *La trayectoria ideológica de Cristóbal Suárez de Figueroa,* ob. cit., pp. 43-44.

94. *Varias noticias importantes a la humana comunicación,* ob. cit., f. 129v.

95. *El pasajero,* ed. cit., p. 186.

96. Idem., p. 433.

97. *Pusilipo. Ratos de conversación en los que dura el paseo,* ob. cit., p. 195.

98. Idem., p. 260.

99. Idem., p. 261.

100. *Plaza universal de todas ciencias y artes,* ob. cit., f. 358r-358v.

101. Idem., f. 176r.

102. Idem., f. 176v. Sobre el pensamiento de Cicerón y Tácito acerca del concepto de la Historia, véase Gaston BOISSIER, *Tacite,* 5ª ed (Paris: Hachette, s.a.), pp. 54-107; Ronald SYME, *Tacitus,* (London: Oxford University Press, 1967), pp. 132-143.

103. Idem., f. 176v.

104. *El pasajero,* ed. cit., pp. 180-181.

105. Idem., p. 181.

106. Luis CARRILLO Y SOTOMAYOR, *Libro de la erudición poética,* en *Obras,* (Madrid: Castalia, 1990), pp. 328-329.

107. *El pasajero,* ed. cit., p. 181. Según R. Selden ROSE, "Introducción" a *El passagero,* SBE (1914), p. XXVII, Suárez de Figueroa se refiere en estas censuras a los historiadores Esteban de Garibay y al Padre Juan de Mariana.

108. *El pasajero,* ed. cit., pp. 182-183.

109. *Varias noticias importantes a la humana comunicación,* ob. cit., f. 40r.

110. Palabras de fray Alonso REMóN y de Antonio de HERRERA, autores de la primera y segunda aprobaciones, respectivamente.

111. *El pasajero,* ed. cit., p. 178.

112. Juan TIMONEDA, *El patrañuelo,* (Madrid: Castalia, 1971), p. 41. Curiosa es la interpretación etimológica de *novela* que hace TIMONEDA en la epístola preliminar a *EL patrañuelo:* "semejantes marañas las intitula mi lengua natural valenciana *Rondalles,* y la toscana, *novelas,* que quiere decir: "Tú, trabajador, pues no velas, yo te desvelaré con algunos graciosos y aseados cuentos, con tal que los sepas contar como aquí van relatados, para que no pierdan aquel asiento ilustre y gracia con que fueron compuestos." (p. 41).

113. Idem. Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana,* (Barcelona: Alta Fulla, 1993) define la voz *patraña* en el mismo sentido: "Es cuento fabuloso para entretener." Para la definición de la novela, véase A. GARCíA BERRIO y J. HUERTA CALVO, *Los géneros literarios, sistema e historia (una introducción),* ob. cit., pp. 180-181.

114. *El pasajero,* ed. cit., p. 179.

115. Alejo de VENEGAS, en el prólogo de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* [1542], de Sancho de MUÑóN, (Madrid: Akal, 1977), afirma tajantemente: "los poetas no son sino filósofos" (nota tomada de A. PORQUERAS MAYO, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles,* ob. cit., p. 38). Véase también A. LóPEZ PINCIANO, *Philosophia antigua poética,* I, ob. cit., del prólogo: "Filosofía antigua, porque así Máximo Tirio, filósofo platónico, a la Poética llama, y así lo es realmente y se ve al ojo que los filósofos más antiguos enseñaron su filosofía con imitaciones poéticas"; J. de LOMAS CANTORAL, *Obras* [1578], (Valladolid: Diputación Provincial, 1980), "prólogo del auctor a los lectores": "Los poetas fueron los que primero y mejor que otros filósofos...".

116. "Prólogo" de *Varias noticias importantes a la humana comunicación, ob. cit.*

117. *El pasajero,* ed. cit., p. 174. El subrayado es nuestro.

118. Idem., p. 210.

119. Venetia: Gio. Battista Bonfandino, MDXC.

120. Venetia: GIO. Battista Ciotí, MDCII.
Esta valiosa edición presenta un estimable aparato crítico que explica numerosos aspectos de la tragicomedia.

121. Las dos ediciones son idénticas, solo cambia la colocación de la página que contiene las erratas, que en la de Amsterdam está al final del libro y en la de Amberes entre las páginas 16 y 17, y está sin numerar. En las portadas solo cambia el pie de página, donde viene el nombre del impresor:

EL / PASTOR FIDO, / POËMA / DE / BAPTISTA GUARINO, / Traducido de Italiano en Metro / Español, y illustrado con / Reflexiones / POR / DOÑA ISABEL CORREA. / Dedicado a don Manuel de Belmonte, Baron / de Belmonte, Conde Palatino, y Regente / de su Magestad Catholica. / EN AMSTERDAM, / POR JUAN RAVENSTEIN, AÑO M.D.C.XCIV.
En 8º, 295 pp.

En la de Amberes, el pie de página reza así:

EN AMBEREZ, / POR HENRICO Y CORNELIO VERDUSSEN, MER- / CADERES DE LIBROS, AÑO M.D.C.XCIV.

Sobre I. Correa y su traducción de *El pastor fido,* véase Francisco LóPEZ ESTRADA, "Isabel Correa, escritora sefardí del Amsterdam barroco", *LT,* 7 (1993), pp. 123-146.

122. Manuel José QUINTANA, *Obras completas,* BAE, 19, Madrid, 1946, p. 112, al comentar la incapacidad del "drama pastoral" para "sostenerse en el teatro", habla de *El pastor fido,* "una especie de monstruo, a que [Guarini] dio el nombre de tragi-comedia, y cuyos defectos apenas pueden salvarse con el lujo de ingenio y galas poéticas

que prodigó en él." Los fragmentos de *El pastor fido* traducidos por Quintana están en pp. 21-24 del mismo tomo.

123. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Biblioteca de traductores españoles,* IV, en *Obras completas,* (Santander: Aldus, 1953), p. 123.

124. Las citas de Guarini están tomadas de Francesco FLORA, *Storia della Letteratura italiana,* (Arnoldo Mondadori, 1962) III, p. 114.

125. EL / PASTOR FIDO. / TRAGICOMEDIA PASTORAL, / DE BATTISTA GVARINO. / Traduçida de Italiano en verso Castellano / POR CHRISTOVAL SVAREZ / Dottor en ambos derechos. / Dirigida a / BALTHASAR SVAREZ DE LA CONCHA/ Baylio de la Orden de San Esteuan del estado / de Florencia. / [Grabado con escudo] / EN NAPOLES, Por Tarquinio Longo. 1602.
[Colofón:] EN NAPOLES / Por Tarquinio Longo. MDCII.
En 8º, 6 ff., 286 pp., 3 ff.
Los dos folios finales contienen pentagramas manuscritos con música y letra.

126. EL / PASTOR FIDO, / TRAGICOMEDIA / PASTORAL. / De Baptista Guarini./ Traduzida de Toscano en Castellano / por Christoval Suarez / de Figueroa. / A DON VINCENCIO GONZAGA / Duque de Mantua, y de / Monferrato, &c. / CON LICENCIA, Y PRIVILEGIO. / Impresso en Valencia, en casa de Pedro Pa- / tricio Mey, junto a S. Martin. / 1609.
En 8º, 8 ff., 278 pp.

127. EL PASTOR FIDO. / Tragicomedia Pastoral,/ DE BATTISTA GVARINO./ Traduçida de Italiano en verso Castellano / POR CHRISTOVAL SVAREZ / Dottor en ambos derechos. / Dirigida al Señor / IVAN BATTISTA VALENZVELA / Velazquez Consejero Collateral de su / M.C. Regente de la Regia Cançella- / ria del Reyno de Napoles. / [Grabado con escudo] / EN NAPOLES,/ Por Domingo d'Ernando Macarano 1622.
[Colofón:] EN NAPOLES / Por Domingo d'Hernando / Macarano 1622. / A costa de Iuan Domingo Bone.
En 12º; 7 ff., 246 pp., 1 f. que pertenece al texto de la obra.

128. "Prólogo del editor" de *La constante Amarilis,* (Madrid: Antonio de Sancha, 1781). Seguramente la intención de Sancha de publicar *El pastor fido* se quedó solo en proyecto, pues no se tienen noticias de tal impresión.

129. N. ALONSO CORTÉS, "Sobre Cristóbal Suárez de Figueroa", (1955), art. cit., 521. En la misma línea están, entre otros, M. A. ARCE MENÉNDEZ, *Cristóbal Suárez de Figueroa: nuevas perspectivas de su actividad literaria,* ob. cit., p. 242; M. I. LÓPEZ BASCUÑANA, Introducción a *El pasajero,* ed. cit., p. 11.

130. Adición al capítulo XXXIII, nota 22, (p. 285), de la obra de George TICKNOR, *Historia de la literatura española,* (Madrid: M. Rivadeneyra, 1854), III, realizada por Gayangos, p. 543.

131. J.P.W. CRAWFORD, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa*, ob. cit., pp. 22-27.

132. Ángel CHICLANA CARDONA, *Una traducción castellana del "Pastor Fido" de Giambattista Guarini*, Tesis de licenciatura inédita, presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, 1964.

133. J. de JÁUREGUI, *Aminta*, ed. cit., p. 36.

134. Joseph G. FUCILLA realiza un estudio de las dos versiones de Jáuregui en "Las dos ediciones del "Aminta" de Jáuregui", *NRFH*, 15 (1961), pp. 505-518; Joaquín ARCE, *Tasso y la poesía española*, (Barcelona: Planeta, 1973), pp. 157-255.

135. Battista GUARINI, *Il pastor fido*, (Milano: Mursia, 1977), pp. 232-233.

136. C. SUÁREZ DE FIGUEROA, *El pastor fido* (1602), ed. cit., p. 250.

137. C. SUÁREZ DE FIGUEROA, *El pastor fido* (1609), ed. cit., p. 235.

138. J. PELORSON ofrece datos sobre este personaje en *Les "letrados" juristes castillans sous Philippe III...*, ob. cit., p. 395, nota 6.

139. M. de CERVANTES, *Don Quijote*, II, 62. Sin embargo, a juicio de Joaquín ARCE, *Tasso y la poesía española*, ob. cit., p. 128, hay que admitir las palabras de Cervantes con muchas reservas: "Lo realmente incomprensible e inaceptable es que la crítica posterior haya aceptado ciegamente como dogma de fe las palabras cervantinas, que no pueden tomarse al pie de la letra por tratarse de un lugar común harto repetido [...] que no deber interpretarse en su estricta literalidad."

140. La carta, fechada el 10 de marzo de 1647, puede leerse en Baltasar GRACIÁN, *Obras completas*, ed. Evaristo Correa Calderón, (Madrid: Aguilar, 1944), p. 935.

141. B. GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, (Madrid: Castalia, 1988), II, pp. 43-44.

142. G. TICKNOR, *Historia de la literatura española*, ob. cit., III, p. 285.

143. J.P.W. CRAWFORD, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa*, ob. cit., p. 27.

144. R. Selden ROSE, "Introducción" a *El Passagero*, ob. cit., p. IX.

145. Pablo CABAÑAS, "Eurídice y Orfeo en la novela pastoril", *EDMP*, 4 (1953), p. 355.

146. *España defendida,* ob. cit., f. 39r. Sin embargo, en contraste con esta confesión, en el prólogo de la edición de 1602 de *El pastor fido,* que suponemos obra suya, tras manifestar que los poetas no son recompensados nunca suficientemente, Suárez de Figueroa añadía: "Certifico, pues, que han sido los ratos gastados en esta tradución ratos perdidos, tomados por aliuio y recreación del fastidioso estudio que professo."

147. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Biblioteca de traductores españoles,* ob. cit., p. 123.

148. J. de ENTRAMBASAGUAS, *Estudios sobre Lope de Vega,* ob. cit., I, pp. 192-193, nota 141.

149. Tuvo que escribirse antes de 1652, fecha de la muerte de Antonio Coello, uno de los autores de la comedia.

150. Antonio SOLíS Y RIVADENEIRA, Antonio COELLO y Pedro CALDERóN DE LA BARCA, *El pastor fido,* BAE, 14, Madrid, 1850, pp. 489-515. Sobre esta obra, véase Francisco LóPEZ ESTRADA, "La recreación española de *Il Pastor Fido* de Guarini por los tres ingenios españoles Solís, Coello y Calderón de la Barca", en *Homenaje a José Simón Díaz,* (Kassel: Edition Reichengerger, 1987), pp. 419-427. También del mismo autor, "Del 'dramma pastorale' a la 'comedia española' de gran espectáculo: la versión española de *Il Pastor Fido* de Guarini, por tres ingenios (Solís, Coello y Calderón)", *Actas del IX Congreso Asociación Internacional de Hispanistas,* (Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1989), pp. 535-542.

151. ESPANA *(sic)* / DEFENDIDA, / POEMA HEROYCO, / de Christoual Suarez de / Figueroa. / A DON IVAN ANDRES HVRTA- / do de Mendoça, Quinto Marques de Cañete, / Montero mayor del Rey nuestro Señor, y / Guarda mayor de la ciudad / de Cuenca, &c. / Año [grabado:escudo] 1612. / CON PRIVILEGIO. / En Madrid, Por Iuan de la Cuesta.
En 8º, 4 ff., 247 ff.

152. ESPAÑA / DEFENDIDA / POEMA HEROICO / DE / D. CHRISTOVAL SVAREZ / DE FIGVEROA / AVDITOR / de exercito y Prouincia q̄ / fue por su MAGESTAD / En esta quinta Impresion por su Autor / reconocido, y de las erratas enmendado. / EN NAPOLES / Por Egidio Longo Regio Impresor / 1644
En 4º; 4 ff., 499 pp.

153. Este aspecto de la *España defendida* ha sido estudiado por M. Á. ARCE MENÉNDEZ, en *Cristóbal Suárez de Figueroa: nuevas perspectivas de su actividad literaria,* ob. cit., pp. 364-380.

154. Estrofa 3ª del libro primero de la *España defendida* ed., cit., f. 9v, en que el autor alaba a Hurtado de Mendoza:

"Generoso don Iuan, gran decendiente
de tanto héroe, famoso en toda parte,
bastón a cuya diestra, a cuya frente
la rama honró que eternidad reparte;
hijo de aquel magnánimo y prudente
que en paz Iúpiter fue y en guerra Marte,
oy tenga el don en vuestra sombra escudo,
aunque pequeño y de caudal desnudo."

La desaparición de la dedicatoria en la edición de 1644 pudo haberse debido al recuerdo en el autor del agravio recibido por el mal pago de sus servicios literarios.

155. Acerca de las variaciones en cuanto a la extensión de los poemas épicos, véase Frank PIERCE, *La poesía épica del Siglo de Oro,* (Madrid: Gredos, 1968), pp. 226-230.

156. Idem., p. 222.

157. Idem., p. 327 y ss. Según el catálogo de poemas épicos establecido por Pierce, dos autores trataron el mismo tema que Suárez de Figueroa en el siglo XVI: Francisco GARRIDO DE VILLENA, *El verdadero svccesso de la famosa batalla de Roncesvalles,* (Valencia: Ioan de Mey Flandro, 1555) y Agustín ALONSO, *Historia de las hazañas y hechos del inuencible Cauallero Bernardo del Carpio,* (Toledo: Pero López de Haro, 1585).

158. Para la concepción histórica del personaje, véase M. MENÉNDEZ PELAYO, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega,* III, en *Obras completas,* (Santander: Aldus, 1949), pp. 122-195; Marcelin DEFOURNEAUX, "L'Espagne et les légendes épiques françaises. La légende de Bernardo del Carpio", *BHi,* 45 (1943), p. 117.

159. Cayo Crispo SALUSTIO, en *La conjuración de Catilina,* VIII, reconocía que muchas hazañas pasan inadvertidas porque no hay un buen historiador que las cuente; criticaba que en Roma estos no abundaran, pues los hombres mejor dotados preferían los hechos a las palabras.

160. F. de HERRERA, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de,* ed. cit., p. 615: "No faltaron a España en algún tiempo varones eroicos; faltaron escritores cuerdos i sabios que los dedicassen con immortal estilo a la eternidad de la memoria."

161. Cristóbal de MESA, prólogo "A los lectores," en sus *Rimas,* (Madrid, 1611): "Lamento conmigo que como entre las otras naciones tiene la nuestra gran opinión en las armas, le falte en las letras deste género que vnos llaman buenas y otros humanas."

162. Francisco de QUEVEDO, *La hora de todos y la fortuna con seso,* (Madrid: Castalia, 1987), pp. 168-169: España "más atendía a dar qué escribir, que en escribir; antes a merecer alabanzas que a componerlas" ; los españoles "no supieron ser historiadores, supieron merecerlos."

163. B. GRACIÁN, *El criticón,* (Madrid: Cátedra, 1980), p. 720: "No ha habido más hechos ni más heroicos que los que han obrado los españoles, pero ningunos más mal escritos por los mismos españoles."

164. *El pasajero,* ed. cit., pp. 181-182. Otros autores insisten en la misma opinión, como Luis de la VEZILLA CASTELLANOS, en el prólogo de *El león de España,* (Salamanca: J. Fernández, 1586): "Verdad es que todos los naturales de mi patria fueron siempre más aplicados al exercicio militar de las armas que a la quietud y sossiego de las letras"; Luis MÁRMOL DE CARVAJAL, en el prólogo de su *Historia de la rebelión y castigos de los Moros de Granada,* (Málaga, 1600), cuando afirma que los españoles "son prontos y diligentes en los hechos que competen por milicia, y descuidados en escribirlos"; o el historiador Carlos COLOMA, en el prólogo de *Las Guerras de los Estados Bajos,* (Amberes, 1625), al manifestar que no tuvieron "los españoles que han militado en Flandes tanto cuidado de escribir sus hazañas como de hacerlas."

165. De la misma opinión es F. de QUEVEDO cuando escribe en 1609 una obrita inacabada que no se publicó hasta 1916, titulada *España defendida y los tiempos de ahora, de las calumnias de los noveleros y sediciosos,* ed. de R. Selden Rose, *Boletín de la Real Academia de la Historia,* (1916), 68, pp. 515-543, y 69, pp. 140-182. En esta obra, Quevedo, exaltado por sentimientos nacionalistas ("hijo despaña, scribo sus glorias" p. 530 y 179), acusa a extranjeros y nacionales de envidiar la grandeza de España y de intentar por todos los medios disminuirla, negando, por ejemplo, la existencia de nuestros gloriosos héroes del pasado. Valga a modo de ejemplo esta cita: "Demos que se halle vn libro v dos v tres que digan que no vbo Çid ni Vernardo, ¿por qué causa an de ser creídos antes que los muchos que dizen que los vbo?" (p. 532).

166. *Varias noticias importantes a la humana comunicación,* ob. cit., f. 40r. Parecida opinión sostenía Suárez de Figueroa en *El pasajero,* ed. cit., p. 182, donde afirma que "descubren los escritores estranjeros la malicia de sus ánimos para con nuestra nación, al paso que desean sepultar en silencio las proezas de tanto invencible caballero como en todas edades produjo España. Tantos Sertorios y Viriatos, tanto numantino tan prodigioso, tanto valor y lealtad saguntina, tantos reyes guerreros y fuertes sucesores de Pelayo, tantos Bernardos, Condes Fernán-González y Cides, ¿cederán por ventura a sus Marios, a sus Cipiones, a sus Césares? Pues en tiempos más modernos no han sido menos maravillosas sus hazañas en Flandes, Alemania, Francia, Italia, África, Indias, oriental y occidental, y en la misma España contra infieles, quebrantando con la fortaleza de sus brazos la soberbia de tantas naciones, por su disciplina tan formidable a todos."

167. Aubrey F.G. BELL, *El Renacimiento español,* (Zaragoza: Ebro, 1944), p.139.

168. Maxime CHEVALIER, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII,* (Madrid: Turner, 1976), p. 105. Aproximadamente se publicaron en este período unos ciento setenta *poemas épicos*, según el catálogo llevado a cabo por F. PIERCE, *La poesía épica del Siglo de Oro,* ob. cit., anteriormente mencionado.

169. Ludwig PFANDL, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro,* (Barcelona: Sucesores de Juan Gili, 1933), p. 559.

170. M. CHEVALIER, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII,* ob. cit., pp. 104-126.

171. Traductores de Boiardo fueron Francisco GARRIDO DE VILLENA en 1555, y Hernando de ACUÑA en 1591; de Ariosto, Jerónimo de URREA en 1549 y 1558, Hernando ALCOCER en 1550, Nicolás de ESPINOSA en 1555, Diego VÁZQUEZ DE CONTRERAS en 1585; y de Tasso, Bartolomé CAYRASCO DE FIGUEROA hacia 1585, Juan SEDEÑO en 1587, etc.

172. Para la tendencia religiosa e histórica del poema épico en el siglo XVII, véase Joaquín ARCE, *Tasso y la poesía española,* ob. cit., pp. 34-35.

173. Véase el estudio comparativo de J.P.W. CRAWFORD, "Suárez de Figueroa's *España defendida* and Tasso's *Gerusalemme Liberata*", *RRQ,* 4 (1913), pp. 207-220, en donde el autor demuestra la enorme deuda de Suárez de Figueroa para con Tasso.

174. Torcuato TASSO, además de los poemas épicos la *Gerusalemme Liberata* y la *Gerusalemme Conquistata,* escribió unos *Discorsi dell'Arte Poetica* que, como aquellos, tuvieron una importancia decisiva para el desarrollo del género épico en España. Sus reglas fueron recogidas por Alonso López Pinciano y Francisco de Cascales, dos de los preceptistas españoles que más en cuenta tuvieron al maestro italiano.

175. Para el tema del amanecer en la literatura, véase María Rosa LIDA, "El amanecer mitológico en la poesía narrativa española", *RFH,* 8 (1946), pp. 77-110. En este artículo, la autora no ofrece ningún ejemplo de la *España defendida,* pero presenta muchos datos de interés que pueden resultar útiles para estudiar este aspecto en el mencionado poema épico.

176. J. ARCE, *Tasso y la poesía española,* ob. cit., p. 69, ofrece el ejemplo de un verso de la *Gerusalemme Liberata,* (principio del canto IV):

"il rauco suon de la tartarea tromba"

que es imitado, entre otros, por Suárez de Figueroa, en el libro III de su poema épico:

"Ya el ronco son de la tartárea trompa"

177. Sin embargo, aunque en el prólogo de 1644 el propósito de declarar la fuente de Tasso se mantiene, está más atenuado que en la primera edición. Sus palabras ahora son más escuetas. Como en la edición de 1612, tras alabar al poeta italiano, añade: "A este, pues, [...] imité en parte de la inuención deste argumento, lleuado de la costumbre común d en que los vltimos autores de fábricas semejantes siempre estamparon las huellas de los primeros."

178. Para la presencia de Ariosto en la épica española, véase M. CHEVALIER, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland furieux"*, (Bordeaux: Institut d'études ibériques et ibéro-americaines de l'université de Bordeaux, 1966), p. 345.

179. Idem., p. 349.

180. Véanse p. 100, vv. 25-30, y p. 206, lín. 4-6, de esta edición de *La constante Amarilis*.

181. HECHOS / DE DON GARCIA / HVRTADO DE MENDOZA, / Quarto Marques de Cañete. / A DON FRANCISCO DE ROXAS Y / Sandoual, Duque de Lerma, Marques de Denia, &c. / POR EL DOCTOR CHRISTOVAL / Suarez de Figueroa. / [Grabado: escudo] EN MADRID, En la Imprenta Real. / Año M.DC.XIII.
En 4º, 8 ff., 324 pp.

182. HECHOS / DE DON GARCIA / HVRTADO DE MENDOÇA, / Marques de Cañete. / A DON IVAN ANDRES / Hurtado de Mendoça / su hijo, Marques de Cañete, / Señor de las Villas de Argete / y su partido. Montero mayor / del Rey nro señor, Guarda / mayor de la ciudad / de Cuenca, etta / POR EL DOCTOR CHRISTOVAL / Suarez de Figueroa. / En Madrid, en la Imprenta Real. / Año 1616.
En 4º, 8 ff., 324 pp.
Probablemente Suárez de Figueroa cambió la dedicatoria porque el valido del rey no gratificó su atención. Véanse sus quejas a este respecto en *El pasajero*, ed. cit., p. 547.

183. No hemos podido ver esta edición, que lleva una introducción de Diego BARROS ARANA (Santiago de Chile: Imprenta del Ferrocarril, 1865).

184. *Hechos de don García Hurtado de Mendoza*, ed. cit., p. 81. Marcos Augusto MORíÑIGO, *Diccionario de Americanismos*, (Buenos Aires: Muchnik editores, 1966), s.v. *Apó* "Designaba al jefe superior de los indios chilenos y a veces se aplicó a los jefes españoles."

185. *Hechos de don García Hurtado de Mendoza*, ed. cit., p. 111.

186. Idem., p. 118.

187. Para conocer estos hechos históricos es interesante el estudio de Juan GIL, *Mitos y utopías del Descubrimiento. 2. El Pacífico*, (Madrid: Alianza Universidad, 1989), pp. 83-125.

188. *Hechos de don García Hurtado de Mendoza,* ed. cit., p. 318.

189. Idem., p. 322. Véase p. 213 y ss. de este trabajo, en donde estudiamos la identidad real de los personajes de *La constante Amarilis.*

190. José Toribio MEDINA, "Don García Hurtado de Mendoza a través de la Historia y la Leyenda", *RChHG,* 8 (1928), pp. 14-15, afirma que la obra de Suárez de Figueroa es "una verdadera cantera histórica que desde su publicación ha sido la más completa y fidedigna de que han podido echar mano los historiadores posteriores."

191. *Crónica del Reino de Chile,* escrita por el capitán D. Pedro Mariño de Lobera, dirigida al excelentísimo Sr. D. García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete, Vicerrey y Capitán de los Reinos del Perú y Chile, reducido a nuevo método y estilo por el Padre Bartolomé de Escobar, de la Compañía de Jesús. Esta obra se publicó por primera vez en la *Colección de Historiadores de Chile,* (Santiago, 1865), vol. 6. También puede leerse en BAE, 131, Madrid, 1960, pp. 225-562.

192. *Arauco Domado por el Excelentísimo Señor D. García Hurtado de Mendoza,* Tragicomedia famosa de Lope de Vega Carpio dedicada a D. Hurtado de Mendoza, su hijo, Marqués de Cañete, en *Obras de Lope de Vega,* BAE, 225, Madrid, 1969, pp. 233-289. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega,* VI, en *Obras completas,* ed. cit., p. 193, fechó esta obra en 1625, pero S.G. MORLEY y C. BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega, (Madrid: Gredos, 1968), p. 285, dan como fecha posible "1598-1603 (probablemente 1599)."*

193. *Esta Historia* fue publicada por Justo Zaragoza (Madrid: Imprenta de Manuel G. Fernández, 1876-1882), 3 vols. También puede leerse en el *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 1 (1878).

194. *La Araucana,* que se publicó sucesivamente en tres partes, apareció conjuntamente por primera vez en Madrid, en casa de Pedro Madrigal, 1590.

195. *Primera parte de Arauco Domado,* Compvesto por el licenciado Pedro de Oña. Dirigido a Don Hvrtado de Mendoça, Primogénito de don García Hurtado de Mendoça, Marqués de Cañete, (Ciudad de los Reyes: Antonio Ricardo de Turín, 1596).

196. Véase la siguiente afirmación de Suárez de Figueroa, en *Hechos de Don García Hurtado de Mendoza,* ed. cit., p. 121: "Entre los papeles de que me he valido para escriuir este volumen, hallé vna carta de vn principal encomendero de los de Chile, escrita a cierto amigo suyo del Pirú *sic,* cuyo resumen he querido poner aquí para que se tenga mayor noticia del proceder de don García en aquellos estados..."

197. Sobre los motivos de ambas destituciones, véanse las obras de Fernando CAMPOS HARRIET, *Don García Hurtado de Mendoza en la Historia Americana,* (Santiago de Chile: Andrés Bello, 1969), pp. 92-104; Mª Luisa VALLEJO Y GUIJARRO, *Don Andrés Hurtado de Mendoza,* (Madrid: Bullón, S.L., 1982), pp. 67-68.

198. Josef VARGAS Y PONCE, "Estudio sobre la vida y obras de D. Alonso de Ercilla", en *MRAE,* 8 (1902), p. 27.

199. Antonio FERRER DEL RíO, *La Araucana, de don Alonso de Ercilla,* (Madrid: Real Academia Española, 1866), II, p. 423.

200. Justo GARCíA MORALES, "Introducción" a *El pasajero,* (Madrid: Aguilar, 1945), p. 18.

201. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega,* VI, en *Obras completas,* ed. cit., p. 193.

202. F. PIERCE, *La poesía épica del Siglo de Oro,* ob. cit., pp. 36-37.

203. D. BARROS ARANA, "Introducción" a los *Hechos de Don García Hurtado de Mendoza,* ob. cit., p. vii. Este dato está tomado de Elide PITTARELLO, "Il discorso storiografico di Cristóbal Suárez de Figueroa in *Hechos de Don García Hurtado de Mendoza, cuarto Marqués de Cañete*", *Study di Letteratura Ibero-Americana,* offerti a Guiseppe Bellini, (Roma: Bulzoni, 1984), 140.

204. Luis CABRERA DE CóRDOBA, *De Historia para entenderla y escribirla,* (Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1948), p. 84. Dato tomado de E. PITTARELLO, art. cit., p. 135.

205. *Hechos de don García Hurtado de Mendoza,* ob. cit., p. 104. Sin embargo, en la primera traducción napolitana de *El pastor fido* (1602), Suárez de Figueroa colocaba en el prólogo a Ercilla entre "floridos poetas", al lado de Diego de Mendoza, entre otros.

206. Estas mismas palabras utiliza Ercilla en *La Araucana,* en el canto XIII, vv. 79-80, cuando rememora la desorganización en que caen las tropas españolas tras la muerte del Adelantado Jerónimo de Alderete:

> "Al fin, es imposible que acaezca
> que un cuerpo sin cabeza permanezca."

207. "Prólogo" de *La Araucana,* parte I (Madrid: Antonio de Sancha, 1776), pp. VII-X y XX-XXIII. Los ataques contra Suárez de Figueroa que aparecen en este prólogo no impidieron que Sancha editara en 1781 *La constante Amarilis,* ni que en el prólogo elogiara sobradamente la labor literaria del escritor.

208. J. VARGAS Y PONCE, "Estudio sobre la vida y obras de D. Alonso de Ercilla", ob. cit., p. 27, nota 3.

209. F. PIERCE, *La poesía épica del Siglo de Oro,* ob. cit., p. 188.

210. P. MENDíBIL y M. SILVELA, *Biblioteca selecta de literatura española, o modelos de elocuencia y poesía,* (Burdeos: Imprenta de la Wall e Joven y Sobrino, 1819), III, p. LXI.

211. Hugo BLAIR, *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras,* traducción del inglés de Joseph Luis Munárriz, (Madrid: En la oficina de García y Compañía, 1801), IV, p. 179.

212. M. MENéNDEZ PELAYO, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega,* VI, en *Obras completas,* ed. cit., p. 193.

213. M. MENéNDEZ PELAYO, *Historia de la poesía hispano-americana,* II, en *Obras completas,* (Santander: Aldus, 1947), pp. 237-238.

214. J.P.W. CRAWFORD, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa,* ob. cit., p. 50.

215. Robert SOUTHEY, reseña del trabajo de Henry Richard Lord Holland, "Some account of the lives and writtings of Lope de Vega Carpio and Guillen de Castro", en *The Quarterly Review,* 18 (1818), p. 21: "...Christoval Suarez de Figueroa, better known as one of the latest Spanish writers upon American History, but of little merit either as a poet or historian."

216. J. T. MEDINA, "Don García Hurtado de Mendoza a través de la Historia y la Leyenda", art. cit., 15.

217. Elena MARTíN CHACóN, "*Arauco Domado,* Lope de Vega y Ercilla. Motivación de venganza y panegírico", *RChLit,* 16-17 (1980-81), p. 234.

218. Esta comedia fue publicada por primera vez en Madrid, por Diego Flamenco en 1622. Se reimprimió en la BAE, 20, Madrid, 1946, pp. 487-508. Los ocho dramaturgos que colaboraron con Luis de Belmonte fueron Antonio Mira de Amescua, el Conde del Basto, hijo del marqués de Belmonte, Juan Ruiz de Alarcón, Luis Vélez de Guevara, Fernando de Ludeña, Jacinto de Herrera, Diego de Villegas y Guillén de Castro.

219. Pedro SALVÁ Y MALLÉN, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá,* (Valencia: Imprenta de Ferrer de Orga, 1872), II, pp. 631-632.

220. HISTORIA / Y ANAL / RELACION / De las cosas que hizieron los Padres / de la Compañia de Iesvs, / Por las partes de Oriente y otras, en la / propagacion del Santo Euangelio, / los años passados de 607. y 608. / Sacada, limada, y compuesta de Portugues en / Castellano por el Doctor

CHRISTOVAL / SVAREZ DE FIGVEROA. / A DON GERONYMO CORELLA / y Mendoça, Conde de Cocentayna, / Marques de Almenara, &c./ [Grabado: sello de la Compañía de Jesús]/ EN MADRID, MDCXIIII./ En la Imprenta Real./ Vendese en casa de Iuan Hasrey.
[Colofón:] En Madrid, En la Imprenta Real. M.DC.XIII.
En 4º; 8 ff., 566 pp., 1 f.

221. *Relaçam annal das cousas qve fizeram os padres da Companhia de Iesvs, nas partes da India Oriental, & em algûas outras da conquista deste Reyno nos annos de 607 y 608,* (Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1611).
El padre jesuita Antonio FRANCO comentó brevemente la vida y la obra del padre Fernão Guerreiro en *Imagem da virtude,* (Lisboa: Na Officina Real Deslandesiana, 1714), p. 861. La obra del Padre Guerreiro fue editada de nuevo en tres volúmenes por Artur Viegas, en Coimbra, entre 1930 y 1942.

222. Mientras que Cristóbal PÉREZ PASTOR, en su *Bibliografía madrileña,* (Madrid: Tipografía *RABM,* 1906), II, p. 300, y Antonio PALAU Y DULCET, en su *Manual del librero hispanoamericano,* (Barcelona, 1970), XXII, p. 245, creían que el último libro de que se compone esta obra era original del vallisoletano; J.P.W. CRAWFORD, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa,* ob. cit., p. 53, señala que el escritor se limitó sólo a traducir del portugués, opinión que también apoya M. A. ARCE MENÉNDEZ, *Cristóbal Suárez de Figueroa: nuevas perspectivas de su actividad literaria,* ob. cit., pp. 160-163, aportando abundantes datos.

223. J.P.W. CRAWFORD, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa,* ob. cit., pp. 53-54.

224. No hemos conseguido ver la edición de 1584, pero sí la de 1589: *La piazza vniversale di tutte le professioni del mondo,* (Venetia: Gio. Battista Somasco, 1589).

225. B. GRACIÁN, *El criticón,* ed. cit., p. 720, juzga la obra de Garzón despectivamente, porque de un título tan brillante se espera más de lo que el libro contiene, que, a su juicio, es decepcionante: "muchos destos italianos, debaxo de rumbosos títulos, no meten realidad ni sustancia. Los más pecan de flojos, no tienen pimienta en lo que escriben, ni han hecho otro muchos de ellos que echar a perder buenos títulos, como el autor de la *Plaça universal:* prometen mucho y dexan burlado al letor, y más si es español." No obstante este juicio negativo, M. de MONTOLIU, *Literatura castellana,* ob. cit., p. 421, señala la *Plaza universal* entre las fuentes de *El criticón.*

226. PLAZA VNIVERSAL / DE TODAS CIENCIAS / Y ARTES, / PARTE TRADVCIDA DE / Toscano, y parte compuesta / POR EL DOCTOR CHRISTOVAL / Suarez de Figueroa. / A Don Duarte, Marques de Frechilla, y Villarramiel, Mar~ / ques de Malagon, Señor de las villas de Paracuellos, / y Hernancauallero,

Comendador de Villa- / nueua de la Serena. / Año [grabado: escudo] 1615 / CON PRIVILEGIO. / En Madrid, Por Luis Sanchez.

[Colofón:] En Madrid, por Luis Sanchez. / Año M.DC.XV.

En 4º, 8 ff., 368 ff.

227. Dice don Gabriel Caravajal de Ulloa en el prólogo de *Hechos de don García Hurtado de Mendoza,* ed. cit.: "La vltima es de la *Plaça uniuersal de todas las professiones,* que ordenó en toscano Tomás Garçón, campo espacioso donde nuestro autor descubre bien la mucha capacidad de su talento por la variedad de lo que trata y por lo que fue menester expurgar y añadir en él."

228. *Actas de las Cortes de Castilla,* (Cortes celebradas en Madrid desde el día 9 de febrero de 1615 hasta 1º de julio del mismo año, que se disolvieron), ob. cit., t. 28, p. 527.

229. PLAZA VNIVERSAL / DE TODAS CIENCIAS, / Y ARTES, / PARTE TRADVZIDA DE / Toscano, y parte compuesta / POR EL DOCTOR CHRISTO- / ual Suarez de Figueroa. / A HIERONYMO PERARNAV / Cauallero Catalan, Señor del Castillo y Lugar de la / Roca de Albera, en el Condado de Rossellon. / Año [grabado: escudo sobre el que hay un yelmo con penacho] 1629. / CON LICENCIA / En la Fidelissima Villa de Perpiñan, por Luys Roure / Librero. Y a su costa.

[Colofón:] En Perpiñan, Por Luys Roure Librero, / Año M.DC.XXIX.

En 4º, 8ff., 379 ff.

La portada del ejemplar de 1630 es idéntica a esta, con la única diferencia del año. El colofón es exacto.

230. La dedicatoria de Luis Roure (Perpiñán, 1629) a Jerónimo Perarnau dice lo siguiente: "Pves v.m. ha sido quien muchas vezes me ha persuadido imprimiesse y resucitasse este libro intitulado *Plaça vniuersal de todas ciencias y artes,* por dar vniversal y común prouecho y ser muy importante para desterrar las ignorancias deste siglo, sale otra vez a luz con su abono y amparo...". Como se ve, la intención del caballero Jerónimo Perarnau era, como en Suárez de Figueroa, didáctica.

231. PLAZA UNIVERSAL / DE TODAS CIENCIAS, Y ARTES. / SU AUTOR PRIMERO / EL DOCTOR CHRISTOVAL SUAREZ DE FIGUEROA, / NUEVAMENTE CORREGIDO, Y ADDICIONADO / PARA ESTA IMPRESSION. / EN QUE SE COMPREHENDE / UNA UNIVERSAL NOTICIA DE CADA UNA DE LAS CIENCIAS, / sus Inventores, origen, introduccion en varias Provincias, y Reynos, / sus Professores mas distinguidos, progressos, / y utilidades que producen. / DE TODAS LAS RELIGIONES, SUS PRINCIPIOS, APROBACION, / y establecimientos; sus Reformas, extinccion de algunas, y fruto que han / producido, y producen a la Catholica Iglesia. / DE LAS ORDENES MILITARES DE DENTRO, Y FUERA / de España, baxo de Regulares Estatutos, Ordenes de Cavalleria, / sin assignacion de Orden Regular; sus Fundadores, Estatutos / y estado en que se hallan al presente. / DE VARIAS ARTES LIBERALES, Y MECHANICAS, / su

origen, introduccion en distintas Regiones, Inventores que las señalan, / y los que se pueden creer mas ciertos; con sus progressos, / y utilidades, que a la sociedad politica / de las Gentes comunican. / CON UNA HISTORICA NARRACION EN CADA UNO / de estos particulares, muy util a todo Estudioso, Professor, o Politico, / por las fundadas noticias que hallara, al proposito / de cada especie. / DEDICADO / AL SERENISSIMO SEÑOR D. PHELIPE, INFANTE DE ESPAÑA, / Caballero de la Insigne Orden del Toyson, y de las de Santi-Spiritus, / y Santiago; Gran Prior de Castilla en la de S. Juan; Comendador / Mayor de Calatrava, de Castilla, y Aragon, &c. / CON PRIVILEGIO: / EN MADRID. AñO DE M.D.CCXXXIII.
En 2º, 8 ff., 676 ff., 27 ff. con el "Indice de las proposiciones más notables de esta obra."

232. M. Á. ARCE MENÉNDEZ, *Cristóbal Suárez de Figueroa: nuevas perspectivas de su actividad literaria,* ob. cit., pp. 487-502, hace un análisis comparativo entre la obra de Suárez de Figueroa y su original italiano. De la misma autora puede consultarse su Tesis de licenciatura *Suárez de Figueroa y Tomás Garzoni: análisis comparativo,* presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid (1971).

233. Respecto al aprobador, A. PALAU Y DULCET, *Manual del librero hispanoamericano,* ob. cit., t. XXII, p. 245, dice: "Se supone que el P. Juan Dicastillo, napolitano e hijo de padres españoles, colaboró en la traducción", pero no indica dónde consiguió este dato.

234. El último discurso, "De los impressores", lleva el número CXI. La causa de que haya solo 107 discursos se debe a la falta de los números XXI, XXVIII, XXXI y XXXV.

235. Vuelve a cargar contra los poetas en el discurso CV, titulado "De los poetas y hvmanistas": "Finalmente, si los versificadores destos tiempos, que tan lexos se hallan de ser poetas, pudieran con sus torpes ingenios damnificar la poesía, nunca tan menospreciada y desualida se auía hallado como ahora, respeto de vsarse no pocos, o ya de puro viejos caducos y en toda edad tan ignorantes como presumidos, o ya a moçuelos, que sin noticia de letras, todo lo cicatrizan, todo lo tachan y de todo murmuran, siendo ellos solos sugetos vilíssimos, del todo incapaces y nacidos para risa y entretenimiento de varones doctos" (f. 358r).

236. EL / PASSAGERO. / ADVERTENCIAS / VTILISSIMAS A LA / VIDA HVMANA. / POR EL DOCTOR CHRIS- / toual Suarez de Figueroa. / A LA EXCELENTISSIMA / Republica de Luca./ [Grabado: proa de nave] / CON PRIVILEGIO, / En Madrid, Por Luys Sanchez, Año 1617. / Vendese en la torre de Santa Cruz.
[Colofón:] EN MADRID, / Por Luis Sanchez Impres- / sor del Rey N.S. / Año M.DC.XVII.
En 8º; 4 ff., 492 ff.

237. EL / PASSAGERO. / ADVERTENCIAS / VTILISSIMAS A LA VIDA /

HVMANA. / POR EL DOCTOR CHRISTOVAL / Suarez de Figueroa. / A LA EXCELENTISSIMA / Republica de Luca./ Año, [Grabado: proa de nave] 1618. / EN BARCELONA. / Por Geronimo Margarit, y a su costa.
En 8º, 6 ff., 370 ff.

La coedición, que ha pasado inadvertida a los estudiosos de esta obra, es igual a la primera, con la excepción de dos variaciones en la portada: a) aparece el número "45." sobre el grabado; y b) el pie de la página es distinto:

EN BARCELONA. / POR GERONIMO Margarit. / A costa de Miguel Menescal, mercader de libros.

(El volumen utilizado en la Biblioteca Nacional de Madrid con esta última portada lleva la signatura R-5390).

M. Á. ARCE MENÉNDEZ, *Cristóbal Suárez de Figueroa: nuevas perspectivas de su actividad literaria,* ob. cit., p. 559, sugiere que Gerónimo Margarit corrió con los gastos de la segunda edición de *El pasajero,* atraído por el éxito que debió de gozar la primera, pues el autor aludía a artistas y a personajes conocidos de su tiempo. De ser así, estos mismos motivos impulsarían a Miguel Menescal a hacerse cargo de la coedición. Sobre el problema editorial de este tipo de coediciones o emisiones, véase el estudio de Jaime MOLL, "Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro", *BRAE,* 59 (1979), pp. 59-60.

238. (Madrid: Biblioteca Renacimiento, 1913).

239. (Madrid: Sociedad de Bibliófilos españoles, 1914).

240. (Madrid: Aguilar, 1945).

241. (Barcelona: PPU, 1988). Esta edición está minuciosamente anotada, y de ella venimos tomando todas las citas de *El pasajero.* Véase de M. I. LÓPEZ BASCUÑANA, "En torno a los problemas textuales de la edición crítica de *El Pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa", art. cit., en donde se estudian las diferencias textuales entre las ediciones de Madrid (1617) y Barcelona (1618).

242. (Madrid: "La Xilográfica", 1974). El ejemplar consultado en la Biblioteca Nacional de Madrid es el nº 2 de la edición limitada de cinco ejemplares, con la signatura AB-3738.

243. Ángel VALBUENA PRAT, *Historia de la Literatura española,* (Barcelona: Gili, 1981), p. 191.

244. J. GARCÍA MORALES, "Introducción" a *El pasajero,* ed. cit., p. 23.

245. A. VILANOVA, "Preceptistas de los siglos XVI y XVII", en *Historia General de las Literaturas Hispánicas,* ob. cit., III, p. 673.

246. Jacques JOSET, "Introducción" a *El viaje entretenido,* de A. de Rojas Villandrando, (Madrid: Espasa-Calpe, 1977) I, pp. XXIX-XXX.

247. Emilietta PANIZZA, "El 'caballero' de Suárez de Figueroa entre *Il Cortegiano* y *El Discreto*", *Criticón,* 39 (1987), p. 6.

248. *Varias noticias importantes a la humana comunicación,* ob. cit., ff. 62r-62v.

249. Jesús GóMEZ, *El diálogo en el renacimiento español,* (Madrid: Cátedra, 1988), pp. 88-89. Para este asunto, véase también Ana VIAN HERRERO, *Diálogo y forma narrativa en el "Crotalón": estudio literario, edición y notas,* (Madrid: Universidad Complutense, 1982), I, pp. 277-284; Antonio PRIETO, *La prosa española del siglo XVI,* I, (Madrid: Cátedra, 1986), p. 109; Asunción RALLO GRUSS, "Las miscelánéas: conformación y desarrollo de un género renacentista", *Edad de Oro,* 3 (1984), pp. 159-180.

250. En contraste con lo dicho, A. GARCíA BERRIO y J. HUERTA CALVO, *Los géneros literarios, sistema e historia (una introducción),* ob. cit., p. 221, llaman "diálogo platónico" a esta modalidad dialogal, en la que "por lo general, el maestro es transmisor de la verdad incuestionable a unos discípulos-interlocutores que son sólo el pretexto para que hable."

251. Ludwig PFANDL, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro,* ob. cit., p. 261, comenta los motivos por los que los escritores de los Siglos de Oro denominan con nombres inusuales los capítulos o partes de sus obras: "Una tal inclinación al movimiento y a la excitación, a lo bombástico y aparatoso, a la hipérbole y la hinchazón, a la agudeza y delicadeza, se manifiesta bajo las formas y ocurrencias más diversas. Gracián, en *El Criticón,* en vez de capítulo usa la expresión *crisi;* Vélez de Guevara, en *El diablo cojuelo,* le llama *tranco;* Cristóbal Suárez de Figueroa divide *El Pasagero* en *diez alivios;* Lope de Vega denomina *silvas* las partes de su *Gatomaquia;* el *Fénix y su historia natural,* de José Pellicer de Salas y Tovar, se divide en *diatribas,* y el *Marcos de Obregón* de Espinel en *descansos.*"

252. Un amplio estudio de la Italia presentada en *El Pasajero* está en E. PANIZZA, *El pasajero, de C. Suárez de Figueroa (1617),* ob. cit., capítulo III, pp. 97-153; M. Isabel LóPEZ BASCUÑANA, "La visión de Italia en *El pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa", *RFE,* 71 (1991), pp. 317-338. Véase también la breve referencia a la obra que hace Franco MEREGALLI, "Venecia en las letras hispánicas", *Rassegna iberistica,* 5 (1979), p. 17.

253. Como muestra del contenido picaresco, recogemos el siguiente fragmento de *El pasajero,* ed. cit., p. 263, en el que el Maestro refiere cómo sufre una novatada en Alcalá, adonde va a estudiar Artes y Filosofía, muy

semejante a la sufrida por el Buscón, de Quevedo: "Hechos [sus compañeros], al fin, una rueda, desenvainó el conductor sobre mi intacto manteo el escremento más horrible que salió jamás de pecho acatarrado. Al son deste tamboril comenzaron a bailar los demás, despidiendo de sí tan espeso granizo, que en grande rato fue forzoso sirviese mi limpieza y aseo de blanco de sus tiros, sin poderme valer de alguna retirada: con tan notable advertencia me tenían impedidos los pasos." Véase asimismo otra muestra de narrativa picaresca, inspirada en Boccaccio, estudiada por M. Á. ARCE MENÉNDEZ, en "Notas sobre Boccaccio y Suárez de Figueroa", *FM*, (1975), nº 55, especialmente pp. 606-612.

254. Véase el estudio de Francis CERDÁN, "Cristóbal Suárez de Figueroa y la oratoria sagrada de la España de Felipe III (En torno al alivio IV de *El Pasajero*)", *Criticón*, 38 (1987), pp. 57-99.

255. El tema de la cortesanía, que debió de ser el motivo de la obra perdida *Espejo de juventud*, interesó mucho a Suárez de Figueroa, pues le dedica bastante espacio en *El pasajero*. La influencia de Castiglione en los dos últimos alivios, así como la que estos ejercen en Gracián, son estudiadas por E. PANIZZA, en "El 'caballero' de Suárez de Figueroa entre *Il Cortegiano* y *El Discreto*", art. cit., pp. 5-62. Véase de la misma autora "Un 'caballero' en tiempos de Felipe III (Aproximación lingüística)", *Rilce*, II, 2 (1986), pp. 185-221, minucioso análisis del registro lingüístico de que se sirve Suárez de Figueroa en este breve tratado de cortesanía.

256. E. PANIZZA, *El pasajero, de C. Suárez de Figueroa (1617)*, ob. cit., p. 2.

257. *El pasajero*, ed. cit., p. 401.

258. J.P.W. CRAWFORD, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa*, ob. cit., pp. 73-75.

259. Para el estudio de los caracteres de los cuatro personajes desde el punto de vista psicológico y sociológico, véase el trabajo de E. PANIZZA, *El pasajero, de C. Suárez de Figueroa (1617)*, ob. cit., cap. II: "Los protagonistas de *El Pasajero*", pp. 49-95, cuyo contenido seguimoso en este comentario, y para la identificación del Doctor con Suárez de Figueroa, pp. 6-11.

260. A juicio de George TICKNOR, *Historia de la literatura española*, ob. cit., III, p. 422, el Doctor, "así en lo relativo a su persona como en lo tocante a los demás literatos de su tiempo, es bastante inmodesto."

261. Fiorenza RANDELLI ROMANO, *Luis Carrillo de Sotomayor. Poesie. I. Sonetti*, (Firenze: Università degli Studi, 1971). pp. 28-29, y M. Á. ARCE MENÉNDEZ, *Cristóbal Suárez de Figueroa: nuevas perspectivas sobre su actividad literaria*, ob. cit., pp. 80-84.

262. Sobre las fuentes de *El pasajero,* véase E. PANIZZA, *El pasajero, de C. Suárez de Figueroa (1617),* ob. cit., pp. 14-26.

263. A. VIAN HERRERO, *Diálogo y forma narrativa en el "Crotalón": estudio literario, edición y notas,* ob. cit., I, p. 278.

264. Véanse los comentarios al respecto de R. SELDEN ROSE, "Introducción" a *El passagero,* ed. cit., p. XXI, y de J.P.W. CRAWFORD, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa,* ob. cit., p. 76, quien afirma: "Aunque correcta y cuidadosamente limados, son fríos y artificiosos, y rara vez ofrecen la verdadera nota de la poesía."

265. M.I. LóPEZ BASCUÑANA, "Introducción" a *El pasajero,* ed. cit., p. 34; E. PANIZZA, "Un 'caballero' en tiempos de Felipe III (Aproximación lingüística)", art. cit.

266. Á. VALBUENA PRAT, *Historia de la Literatura Española,* ob. cit., p. 193.

267. VARIAS NOTICIAS / IMPORTANTES A LA / HVMANA COMV- / NICACION. / AL EXCELENTISSIMO SEÑOR / Don Aluaro de Alencastro Duque de / Auero, &c. / POR EL DOTOR CHRISTOVAL SVAREZ / de Figueroa, Fiscal, Iuez, Gouernador, Comissario contra / vandoleros, y Auditor de gente de guerra que / fue por su Magestad. / [Grabado: escudo] / En Madrid. Por Tomas Iunti Impressor del Rey nuestro señor. / Año de M.DC.XXI.
[Colofón:] EN MADRID, / Por Tomas Iunti, Impressor del / Rey nuestro señor. / Año de M.DC.XXI.
En 4º; 6 ff., 245 ff.

268. A juicio de J. GARCíA MORALES, "Introducción" a *El pasajero,* ob. cit., p. 24, Suárez de Figueroa presenta en *Varias noticias importantes a la humana comunicación* un "tratado más didáctico y moralizador que ninguno de los suyos."

269. M. Á. ARCE MENéNDEZ, *Cristóbal Suárez de Figueroa: nuevas perspectivas de su actividad literaria,* ob. cit., pp. 598-603. Sobre el género misceláneo de la obra, véase A. GARCíA BERRIO y J. HUERTA CALVO, *Los géneros literarios, sistema e historia (una introducción),* ob. cit., p. 222-223.

270. *Varias noticias importantes a la humana comunicación,* ob. cit., f. 75v.

271. Idem., ff. 75v-76r.

272. Idem., f. 101r.

273. Idem., f. 110v. Suárez de Figueroa se refiere seguramente a don Pedro Téllez Girón, duque de Osuna, virrey de Nápoles de 1616 a 1620, en que fue destituido por su política belicista contraria a las directrices del duque

de Lerma. Entre otros cargos que se le imputaron estuvo el de pretender proclamarse rey de Nápoles.

274. Idem., f. 244r.

275. Idem., f. 245v.

276. PVSILIPO, / RATOS DE CONVERSACION, / en los que dura el passeo. / Al Ilustrissimo, y Excelentissimo Señor, / El Señor / DVQVE DE ALCALA, / Marques de Tarifa, &c. / VIRREY, Y CAPITAN GENERAL / del Reyno de Napoles. / AVTOR / Don Christoual Suarez de Figueroa. / [grabado: escudo] / EN NAPOLES. Por Lazaro Scoriggio. M.DC.XXIX.
En 4º; 4 ff., 302 pp.

277. De la dedicatoria, muy encomiástica, se destacan estas frases: "Yo, pues, en tiempo de tan vniuersal alegría [se refiere al nombramiento de virrey de Nápoles de don Fernando Afán de Ribera], dedico a su esclarecido nombre este ramillete o azafate de frutos y flores]...]. Corre, como a su centro, al amparo de V.E., tan calificado príncipe, no tanto con ser tan ínclita por la cercana decendencia de la Casa Real de Castilla, quanto por la excelsa dignidad de ser superiormente virtuoso y sabio..."

278. J.P.W. CRAWFORD, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa,* ob. cit., p. 96: "El libro presenta evidentes señales de estar compuesto con precipitación, y el autor divaga sobre política, principios de religión y gobierno, y filosofía natural, sin ningún orden ni método aparente."

279. Véase Alberto PORQUERAS MAYO, *El prólogo como género literario,* (Madrid: CSIC, 1957), pp. 153-155, en donde se trata de la relación de aspereza y crueldad entre el autor y el lector por medio del prólogo.

280. Véase p. 59 de este estudio.

281. El monte Pusilipo fue muy celebrado por los poetas de los siglos XVI y XVII, por encontrarse en él las tumbas de Virgilio y Sannazaro. Cervantes le dedica unos versos en el *Viaje del Parnaso,* ob. cit., vv. 148-153, p. 89: "Vimos desde allí a poco el más famoso / monte que encierra en sí nuestro emisfero, / más gallardo a la vista y más hermoso. / Las cenizas de Títiro y Sincero / están en él, y puede ser por esto / nombrado entre los montes por primero." Véase Benedetto CROCE, "Due illustrazioni al *Viaje del Parnaso* del Cervantes", *HMPel,* I (1899), p. 168.

282. En el prólogo, Suárez de Figueroa también da al nombre *Pusílipo* el sentido de cosa sin sustancia, como un derivado de *pusillus,* 'pequeño', que rechaza a continuación: "Se podrá colegir [del título] no aya dentro cosa de sustancia. Y, con todo, entenderlo assí, sería manifiesto engaño." En *El pasajero,* ob. cit., pp. 101-102, describe también esta ciudad de modo semejante a como lo hace en la obra que nos ocupa: "Pausilipo, con sus palacios y jardines, que exceden a los

antiguos pensiles en disposición, cultura, frutos y flores."

283. El anciano Rosardo recuerda al Doctor de *El pasajero,* y ambos a Suárez de Figueroa. M. Á. ARCE MENÉNDEZ, *Cristóbal Suárez de Figueroa: nuevas perspectivas de su actividad literaria,* ob. cit., pp. 634-637, ofrece argumentos sobre una posible identificación de Rosardo con el escritor. Asimismo, pp. 632-633, relaciona a Florindo con el don Luis de *El Pasajero,* por el hecho de estar ambos vinculados a la milicia en Nápoles.

284. Idem., pp. 637-650.

285. *Pusílipo. Ratos de conversación en los que dura el passeo,* ob. cit., pp. 6-7.

286. Idem., pp. 109-110.

287. J.P.W. CRAWFORD, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa,* ob. cit., p. 96, señala que el escritor, preocupado por su enfrentamiento con la Iglesia por asuntos ajenos a sus creencias religiosas, impregna su última obra de "un profundo acento religioso" y "emula el más apasionado misticismo en su descripción de los goces del cielo." J. GARCíA MORALES, "Introducción" a *El pasajero,* ob. cit., p. 24, opina que entre las causas que empujaron a Suárez de Figueroa a escribir este libro estaba el "hacer patentes sus profundas convicciones religiosas, en momentos en que estaba anatemizado por el Santo Oficio." Para Stephen GILMAN, *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación,* (México: FCE, 1951), p. 53, el *Pusilipo* es una obra "profundamente religiosa." Por último, Willard F. KING, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII, BRAE,* anejo 10 (1963), p. 99, dice que Suárez de Figueroa, "en este ameno libro [...] intenta bosquejar una razón de estado cristiana."

288. *Pusilipo. Ratos de conversación en los que dura el passeo,* ob. cit., p. 54.

289. Idem., p. 59 y ss.

290. Idem., p. 25.

291. Idem., p. 69.

292. Idem., p. 70.

3. *LA CONSTANTE AMARILIS*

3.1. EL GÉNERO DE LOS LIBROS DE PASTORES HASTA CRISTÓBAL SUÁREZ DE FIGUEROA

Los libros de pastores ocupan un lugar importante en la literatura narrativa española de los Siglos de Oro. Francisco López Estrada ha estudiado los precedentes de este tipo de libros, que se remontan hasta la Antigüedad, en una obra fundamental, de la que contamos de momento con el primer volumen, *Los libros de pastores en la Literatura española. La órbita previa.*[1] López Estrada estudia las bases en las que se asienta un género iniciado en España por Jorge de Montemayor a mediados del siglo XVI y ofrece al especialista un amplio panorama de elementos culturales y literarios que han pervivido a través del tiempo hasta plasmarse en los libros que conocemos; así, da cuenta de la tradición antigua, representada por Teócrito, Virgilio, Longo, que, pasando por la Edad Media, llega hasta Juan del Encina y Fray Luis de León; habla de la influencia de Boccaccio y Sannazaro; presenta la tradición cristiana fundida con la gentil; estudia la importancia de lo pastoril en otros géneros, como el dramático y el lírico, y también en los tratados cortesanos de amor, sin olvidar la relación con el arte pictórico.

En 1504, Jacopo Sannazaro publica en Nápoles la *Arcadia,* un libro que ejerce una influencia decisiva en toda Europa. Después de haber sido traducido en Toledo (1547), un

portugués, Jorge de Montemayor, rehizo los elementos pastoriles de la obra de Sannazaro en una nueva obra, *Los siete libros de la Diana,* que contiene, con su mezcla armoniosa de prosa y verso, los elementos indispensables para iniciar los libros de pastores. Comienza así en España un género literario, dirigido, en principio, a un público cortesano y culto, que tuvo una gran fortuna literaria y se extendió por la clase hidalga española, sobre todo entre las mujeres, y sirvió para encauzar el lenguaje amoroso de la comedia.

Las fábulas suelen ser en todos los libros de pastores muy sencillas: los personajes llevan la vida de simples pastores que guían sus ganados al prado, cantan acompañados de la música de sus rústicos instrumentos, y hablan delicadamente, a solas o en grupo, sobre el amor que, generalmente, los atormenta. Con frecuencia, la identidad de algunos pastores responde a personas históricas, de modo que la obra se convierte en un libro clave, aspecto que M. Chevalier considera como un componente importante del éxito de la *Diana* de Montemayor,[2] que puede extenderse a otros libros de pastores.

Dado el éxito de la obra de Montemayor, atestiguado por las numerosas ediciones que se suceden en los Siglos de Oro, (solo en el siglo XVI se imprimió más de veinte veces[3]), otros escritores deciden continuar el género, respondiendo a la moda literaria del momento, aunque, como dice Chevalier, "los caballeros cultos de la segunda mitad del siglo XVI y principios del siglo XVII [...] prefieren [...] la novela caballeresca a la novela pastoril."[4] Los primeros autores

son Alonso Pérez y Gaspar Gil Polo, que, aprovechando la intención del propio Montemayor de escribir una segunda parte, llevan a cabo, cada uno por su parte, esta tarea con diferente fortuna, pues mientras la *Diana* de Pérez (Valencia, 1563) ha sido considerada como un libro "que se resiente, según Avalle-Arce, por una total falta de armonía",[5] pedante y casi sin valor, la *Diana enamorada* de Gil Polo (Valencia, 1564) ha merecido, por muchos aspectos, unánimes alabanzas.

Tras estos, autores de la valía de Luis Gálvez de Montalvo (*El Pastor de Fílida,* Madrid, 1582), Miguel de Cervantes (*La Galatea,* Alcalá de Henares, 1585), Bartolomé López de Enciso (*Desengaño de celos,* Madrid, 1586), Lope de Vega (*La Arcadia,* Madrid, 1598), Gaspar Mercader (*El prado de Valencia,* Valencia 1600) y Bernardo de Balbuena (*El Siglo de Oro de las selvas de Erífile,* Madrid, 1608), entre otros, enriquecen un género cargado de convenciones, por lo menos, en la misma medida que el de los libros de caballerías o moriscos, y preparan el camino que también abordará Suárez de Figueroa con *La constante Amarilis,* en 1609.

Los libros de pastores son un mosaico de influencias de muy diverso tipo y, como indica Asunción Rallo con respecto a la *Diana* de Montemayor, en ellos confluyen los tres géneros literarios:

> "La forma novelística que inventa Montemayor es [...] una combinación de elementos y resortes propios de otros géneros, lírica, dramática, relato, etc., que vienen a acoplarse con un nuevo sentido, en la estructura general que al ser prosística y tener como aglutinante la reunión de unos personajes que protagonizan unas historias confluyentes en un mismo espacio (o viaje) se define como *novelística.*"[6]

En el siglo XVI, la narrativa tiende fundamentalmente hacia la idealización. Los lectores contemporáneos buscaban en esos libros huir de "el mundanal ruido" y encontraron en ellos unos personajes sorprendentes que, vestidos con el traje rústico del pastor, se comportan como perfectos galanes, y entre cuyos motivos de conversación está el de la discusión de los temas de amor desde un punto de vista filosófico. Pero la separación entre la ficción y la realidad fue un elemento importante en el que se apoyaron los moralistas para atacar esta literatura narrativa, en la que los libros de pastores ocupaban un lugar destacado. Véase, por ejemplo, la censura de Malón de Chaide a la literatura de entretenimiento amoroso en el "Prólogo del autor a los lectores", en *La conversión de la Magdalena:*

> "Y como si nuestra gastada naturaleza, [...] tuviera necesidad de espuela y de incentivos para despertar el gusto del pecado, así la ceban con libros lascivos y profanos [...]; porque, ¿qué otra cosa son libros de amores, y las *Dianas* y Boscanes y Garcilasos, y los monstruosos libros y silvas de fabulosos cuentos y mentiras de los *Amadises, Floriseles* y *Don Belianís,* y una flota de semejantes portentos como hay escritos, puestos en manos de pocos años, sino cuchillo en poder del hombre furioso? [...] ¿Qué ha de hacer la doncellita que apenas sabe andar, y ya trae una *Diana* en la faldriquera?"[7]

Sin embargo, algunos quisieron aprovechar la difusión de estas obras vertiendolas a lo divino, de modo que diversión y edificación espiritual quedaron perfectamente conjugadas. No obstante, el género fue perdiendo el favor de los lectores, y algunas obras quedaron en unos "romans à clef" y otras eran relatos de fuerte influencia italiana, mientras que el público prefería leer narraciones en las que la novela iba imponiendo su amplitud argumental.[8]

Por último, indicaremos que hay una extensa *Bibliografía de los libros de pastores en la Literatura española,* de F. López Estrada, J. Huerta Calvo y V. Infantes de Miguel,[9] en la que el especialista encontrará abundante material de estudio. En cuanto a los libros de pastores más conocidos, existen numerosas ediciones modernas que facilitan el trabajo del investigador, así como obras de conjunto, entre las que destaca la de Juan Bautista Avalle-Arce, *La novela pastoril española,*[10] y la de José Siles Artés, *El arte de la novela pastoril.*[11]

3.2. ASPECTOS EXTERNOS RELACIONADOS CON *LA CONSTANTE AMARILIS*

Intentamos presentar en esta parte los aspectos externos que, de alguna manera, estuvieron relacionados con la creación de *La constante Amarilis*, como las circunstancias que llevaron a Suárez de Figueroa a escribir un libro de pastores, y también las noticias sobre la identificación de sus personajes, los datos relativos a la imprenta valenciana que lo publicó y las ediciones que mereció durante los siglos XVII y XVIII.

3.2.1. *LA CONSTANTE AMARILIS* EN LA VIDA DE SUÁREZ DE FIGUEROA

Ya hemos mencionado antes que, de acuerdo con la obra conservada, Suárez de Figueroa inició su carrera literaria con el tema pastoril, primero, con las dos traducciones de *El pastor fido* de Guarini (1602 y 1609), y después con *La constante Amarilis* (1609).

El tema pastoril no era, por lo tanto, nuevo para el escritor, pero tras estas incursiones literarias, lo abandona para dedicar su genio creador a otros temas relacionados con la épica, la biografía histórica y, sobre todo, las obras misceláneas con fines moralizadores, como ya sabemos. Así pues, se puede considerar *La constante Amarilis* como la obra de un principiante que no satisfizo a su autor, pues las palabras que dedica a este libro en *El pasajero* no son precisamente elogiosas. En efecto, el Doctor de *El pasajero* refiere a don Luis cómo inició su carrera literaria (como autor primero, no como traductor):

> "Años ha que hallándome bien descuidado de ocupar la pluma, o porque me juzgase insuficiente, o porque otros cuidados tuviesen con violencia oprimidos talento y gusto, se me apareció cierto personaje tributario de Amor. Traíale indecible impulso de que se celebrase la hermosura y constancia de su querida en algún libro serrano o pastoril, como el de *Galatea* o *Arcadia*. Aunque con alguna modestia excluí su deseo, pródigas cortesías de ofertas y palabras facilitaron el sí y dispusieron la voluntad."[12]

Según un gran margen de probabilidades y como propone

Crawford, ese "personaje tributario de Amor" es don Juan Andrés Hurtado de Mendoza, quinto marqués de Cañete, que aparece en la obra con el nombre de Menandro.[13] Al parecer, Hurtado de Mendoza pidió a Suárez de Figueroa un libro que recrease las peripecias amorosas que lo llevaron a casarse con su prima doña María de Cárdenas, la Amarilis de la narración pastoril. Como el noble conocía, por lo menos, los libros de pastores que menciona, probablemente creyó adecuado revestir su propia historia de amor con el ropaje pastoril y refinado de esas obras. Así, Suárez de Figueroa, que había traducido dos veces la tragicomedia pastoril, *El pastor fido*, se pasa al género narrativo escribiendo *La constante Amarilis*. La razón del cambio de género puede deberse a tres circunstancias principales: a) que *La constante Amarilis* es un libro de encargo, "como el de *Galatea* [de Cervantes] o *Arcadia* [de Lope]", es decir, quien le pide el libro le impone el género literario; b) a pesar de las palabras de Suárez de Figueroa, no hay que desechar una segunda hipótesis, formulada por López Estrada: "el drama pastoral establecido según la medida impuesta por *Il pastor fido* no obtiene fortuna literaria en España";[14] c)según indica también López Estrada, preceptistas del siglo XVI, como Marco Jerónimo Vida, aconsejaban el género pastoril, por ser el más fácil, "sobre todo para los poetas aún carentes de experiencia y, por tanto, jóvenes."[15]

Sea como fuere, Suárez de Figueroa se enfrenta con el género narrativo pastoril, ya formado en España desde Jorge de Montemayor, y que a principios del siglo XVII es una forma ya conocida y fuera de la línea de la moda literaria. Quizá

por esto y por el poco tiempo de que dispone para escribir el libro, el autor no se siente cómodo, según sigue diciendo el Doctor en *El pasajero*:

> "La dificultad consistía en la presteza; que fuese bueno y en breve: mirad cómo podía ser. Con todo, me ofrecí, y, comenzando, apenas en un día daba entera perfeción a dos planas; tan niño y torpe me hallaba en aquel género de escribir. Era sobrestante de la obra el mismo interesado. Pudríase y pudríame: él, con mi detención; y yo, con su celeridad. Moríame por hallar en tan largo y difícil camino algún atajo, sobre que de contino tenía ocupado los nervios de la imaginación. Ponderé convenía, para subir presto a parte alta, si no se permitía dilación para labrar una sola escalera, enlazar unas con otras, hasta la cantidad necesaria. Este símil fue puerto de mi borrasca; fue norte de mi navegación. Volaba desde allí adelante; mas era prestándome algunos sus alas. Cuanto a lo primero, entablé a mi placer los versos que tenía represados, que no eran pocos. Hacíales la cama con ciertas prositas ocasionadas; y tantos granos junté, que vine a perficionar el deseado montón. Apenas nacido, le repudié con ira, tratándole como adulterino. Al despedirle de casa, considerando sus yerros, por falta de castigación, «allá, dije, vayas para no volver: a poco dinero poca salud.»[16]

El mismo autor confiesa que se hallaba "niño y torpe [...] en aquel género de escribir", pues, en efecto, era nuevo para él (aunque no lo era la materia, como hemos mencionado antes), y la prisa con que lo insta el "personaje tributario de Amor" lo lleva a tomar elementos de distintas procedencias para formar rápidamente su obra, como se usaba en los libros de pastores. Así, encontramos en *La constante Amarilis* páginas en prosa de Torcuato Tasso y otras en verso de Luis Carrillo y Sotomayor; y otros fragmentos más breves de Jacopo Sannazaro y Battista Guarini, fundamentalmente. Pero, a juzgar por las palabras del Doctor, también hay en *La constante Amarilis* otras composiciones poéticas del propio Suárez de Figueroa, escritas con antelación a este

libro ("versos que tenía represados, que no eran pocos"), señaladas por determinadas alusiones en la misma obra, como vemos en los ejemplos siguientes:

> "[Damón] le rogó [a Felicio], si tenía hechos algunos versos a semejantes quexas, le quisiesse hazer participante dellos" (p. 13).
>
> "Una canción que Meliseo avía compuesto a la muestra de una mudança que avía dado su pastora en cierta ausencia" (pp. 82-83).
>
> "Olimpio discantava con agudeza, por ocasión de aver medido antes con la pluma parte de lo que se podía dezir [...]. En fin, concluyó con dezir un soneto que tenía compuesto en loor del valor y ser femenil" (p. 131).
>
> "Y él [Damón], que poco antes avía escrito algunos tercetos, [...] començó assí..." (pp. 135-136).

Por último, indicaremos que la elegía al papagayo de Flori al final del *discurso* segundo (pp. 115-117) es claramente un ejemplo de añadido ajeno a la trama del libro.

Al final del texto anterior de *El pasajero,* el Doctor repudia *La constante Amarilis* por ser un libro "adulterino" y porque advierte en él "yerros" no enmendados, y acaba amparándose en un refrán:

> "allá, dije, vayas para no volver: a poco dinero poca salud",

a lo que contesta don Luis:

> "DON LUIS. Notable caso [...]. Por lo menos, se publicó, y consiguió el amante el intento de alabar las partes de la que adoraba.
> DOCTOR. Pues es de considerar que, sin haberla visto ni comunicado, le di título de hermosísima, de sumamente discreta y a maravilla constante.
> MAESTRO. Servicio fue no pequeño: ¿acaso súpolo estimar esa dama?
> DOCTOR. Con muda lengua y apretado puño."[17]

Si el Doctor había empezado con unas palabras, cargadas de ironía, reprochando la falta de generosidad de quien le encarga el libro ("*pródigas cortesías de ofertas y palabras*

facilitaron el sí y dispusieron la voluntad"), al final concluye con el mismo reproche a la dama.

No obstante, según se desprende de las palabras del Doctor, Hurtado de Mendoza, que sería en breve el mecenas de Suárez de Figueroa, debió de pagar la impresión de *La constante Amarilis*. Dado que el libro está dedicado a don Vincencio Guerrero, "caballerizo mayor del duque de Mantua", también pudiera ser que bien don Vincencio o el duque, a quien Suárez de Figueroa servía por estas fechas, corrieran con los gastos, pero hace desechar esta hipótesis la falta de alusiones a este libro en las tres cartas enviadas por el escritor al duque entre 1608 y 1609, en las que sí habla de los gastos ocasionados por la impresión de *El pastor fido*.[18]

A pesar de la mala opinión sobre *La constante Amarilis* que Suárez de Figueroa refleja en *El pasajero*, aprovechó determinados versos y fragmentos en prosa para sus obras posteriores,[19] de modo que a lo largo de su producción literaria debió de tener presente el que al parecer fue su primer libro original, escrito siguiendo las normas, ya aseguradas, de los libros de pastores. El juicio de *El pasajero* pudiera parecer duro con *La constante Amarilis*, pero hay que tener en cuenta, a su vez, las exigencias del género a que pertenece, en el que hallan acomodo pareceres de orden negativo en muchos aspectos de la realidad histórica, y también alcanza a las obras del propio autor, que así se justifica en cierto modo de las exigencias pastoriles en las que había escrito *La constante Amarilis*.

3.2.2. IDENTIFICACIóN DE LOS PERSONAJES DE *LA CONSTANTE AMARILIS*

La literatura bucólica sirvió desde antiguo como medio para la exposición de personas históricas. Era frecuente que los autores utilizaran como base argumental un suceso real y que ocultaran su propia personalidad o la de sus protagonistas con un disfraz pastoril. Virgilio, Sannazaro, Montemayor, Gálvez de Montalvo, Lope de Vega, entre otros, se valieron de este convencionalismo en sus obras, en diversas ocasiones, para celebrar a sus mecenas o a sus amigos, revestidos igualmente con el traje de pastor, y para referirse a las amistades y amores de ellos o a los suyos.

Evidentemente, la clave para descubrir la realidad del argumento sólo podía estar al alcance de los lectores cercanos al autor y a los acontecimientos narrados, porque, como dice López Estrada, "la trascendencia de la anécdota sólo puede resultar de interés entre el público de la corte en cuyo marco haya ocurrido el hecho que se refiere; por lo tanto, el ámbito social de resonancia es limitado."[20]

Suárez de Figueroa no supuso una excepción en este aspecto de la literatura pastoril, de modo que algunos lectores contemporáneos pudieron, seguramente, reconocer en el argumento de *La constante Amarilis,* trazado por el autor como una ficción poética, un acontecimiento de resonancias históricas y sociales de sobra conocido por ellos.

Crawford fue el primer investigador que identificó la posible personalidad histórica de los pastores protagonistas de *La constante Amarilis,* al advertir las coincidencias biográficas de estos personajes literarios con los datos que sobre diversas personas reales se encuentran recogidas en algunos documentos históricos.[21] Basándonos en las afirmaciones de Crawford, presentaremos un breve resumen de su trabajo, aportando otros elementos de nuestra propia investigación.

En *El pasajero,* publicado ocho años después de *La constante Amarilis,* Suárez de Figueroa explica las razones que le indujeron a escribir este libro de pastores. Según declara el Doctor, "cierto personaje tributario de Amor", que debía de conocer sus habilidades literarias, le pidió insistentemente que "celebrase la hermosura y constancia de su querida en algún libro serrano o pastoril, como el de *Galatea* [de Cervantes] o *Arcadia* [de Lope]."[22]

El autor aceptó y así declara en la dedicatoria a don Vincencio Guerrero de *La constante Amarilis:*

> "estos discursos ciñen una reziente istoria de tan dignos amores que pueden los más encendidos amantes aprender de su tela el modo de conseguir lo que dessearen con largo padecer y sufrir",

y en el prólogo "Al letor" añade que pretende celebrar

> "la constancia y sufrimiento de dos amantes perseguidos desde el principio de sus amores hasta su venturoso casamiento."

Efectivamente, esto es lo que sucede en *La constante Amarilis:* Damón, pastor de las riberas del Pisuerga, llega a una hermosa y extensa llanura a tres leguas de Madrid, con la intención de quedarse, si los pastores del lugar lo aceptan. Menandro, el mayoral, lo recibe gustosamente y le

cuenta la desgraciada historia de sus amores. Ama apasionadamente a su prima Amarilis, que vive recluida por gusto de sus familiares, pero los dos amantes han buscado la ocasión para darse palabra solemne de matrimonio. Sin embargo, su felicidad se ha visto quebrada a causa de la oposición de los parientes de Amarilis, que han denunciado el caso ante los supremos mayorales. Ambos han sido separados y esperan desde hace dieciséis meses que su situación se arregle felizmente.[23] Casi al final del libro se nos cuenta que la boda de Menandro y Amarilis se va a celebrar pronto gracias a una dispensa papal que permite la unión de los dos primos, lograda por el padre del novio. El libro concluye con el deseado matrimonio.[24]

Veremos que estos acontecimientos situados en la fábula pastoril pueden relacionarse con hechos reales. Se trata del tercer matrimonio de don Juan Andrés Hurtado de Mendoza, hijo de don García Hurtado de Mendoza, con su prima doña María de Cárdenas y Nájera, hija de don Bernardino de Cárdenas, duque de Maqueda, y de doña Luisa Manrique de Lara, duquesa de Nájera.[25]

Esta unión matrimonial fue muy sonada en la corte, a causa de la disconformidad que mostró, sobre todo, la madre de la novia, lo que ocasionó en primer lugar la intervención de la justicia y, después, la del mismo rey.

Luis Cabrera de Córdoba, "criado y cronista del Rey Don Felipe II", en una relación de sucesos cortesanos, fechada en Madrid el 29 de septiembre de 1607, comenta lo siguiente:

> "Ha sucedido que la duquesa de Nájera tenía su hija mayor, doña María, en un monasterio de Torrijos, y por algunos medios que hubo don Hurtado, hijo del marqués de Cañete, fue allá, y delante de un

> escribano se dieron palabra de casarse y poder para traer dispensación para efectuarlo. Esto llegó a la noticia de la Duquesa, que lo tomó con mucho sentimiento, y prendieron a don Hurtado y le tienen con dos guardas en casa de un alcalde de corte, y enviaron otro alcalde al monasterio para que guardase a la dicha doña María, que nadie la hable ni la pueda dar ni recibir de ella recaudos ni dádivas, y se puso pena a la duquesa y al duque, su hijo, para que no puedan ir allá. Dícese que la duquesa mostraba poca voluntad a la hija y quería que fuese religiosa, y por no quererlo ser la trataba con aspereza y no le daba lo que había menester, y fue necesario acudir al Consejo para que la mandase dar alimentos; y este rigor ha sido causa de lo que ha sucedido y querer la duquesa casar otra hija menor con grande dote; y ha mandado S.M. que no se escriba sobre este negocio, lo que hace creer terná efecto el casamiento."[26]

También Suárez de Figueroa refiere por segunda vez estos mismos acontecimientos, desprovistos del ropaje pastoril, en *Hechos de Don García Hurtado de Mendoza,* cuando alude a los últimos años del cuarto marqués de Cañete:

> "Mientras atendía a esto [la pretensión de don García de una recompensa del rey por los servicios prestados durante cuarenta y cuatro años] se le recreció vna ocasión de grauíssimo cuydado. Esta fue el tratado de casamiento de su mayorazgo con doña María de Cárdenas, hija de los duques de Maqueda y Nájera. Hiziéronse de la otra parte, para impedirle, las diligencias possibles (por tener ya de otro matrimonio hijo varón, sucesor de su casa y estado),[27] no solo en España con su Magestad, sino en Roma con el Pontífice, de quien dependía la dispensación del parentesco que auía entre los dos. Estos importunos debates, brotando no corto sentimiento, apuraron demasiado la salud del marqués, porque, necessitado de tratar sólo deste punto, le era forçoso recorrer por instantes a su Magestad, acudiendo con informaciones a casas de ministros y con súplicas a Roma."[28]

Otro cronista más tardío, Luis de Salazar y Castro, añade datos de interés para el esclarecimiento de la historia, como la fecha en que los enamorados se prometieron. Señala el cronista que, estando doña María de Cárdenas bajo la tutela de su madre, "el lunes 10 de setiembre de 1607 otorgó escritura de sponsales de futuro a don Hvrtado de

Mendoza, su primo, hijo mayor del marqués de Cañete."[29] Salazar afirma que la oposición de la duquesa se debió fundamentalmente al hecho de que el pretendiente de su hija, don Juan Andrés, tenía un hijo varón de un matrimonio anterior:

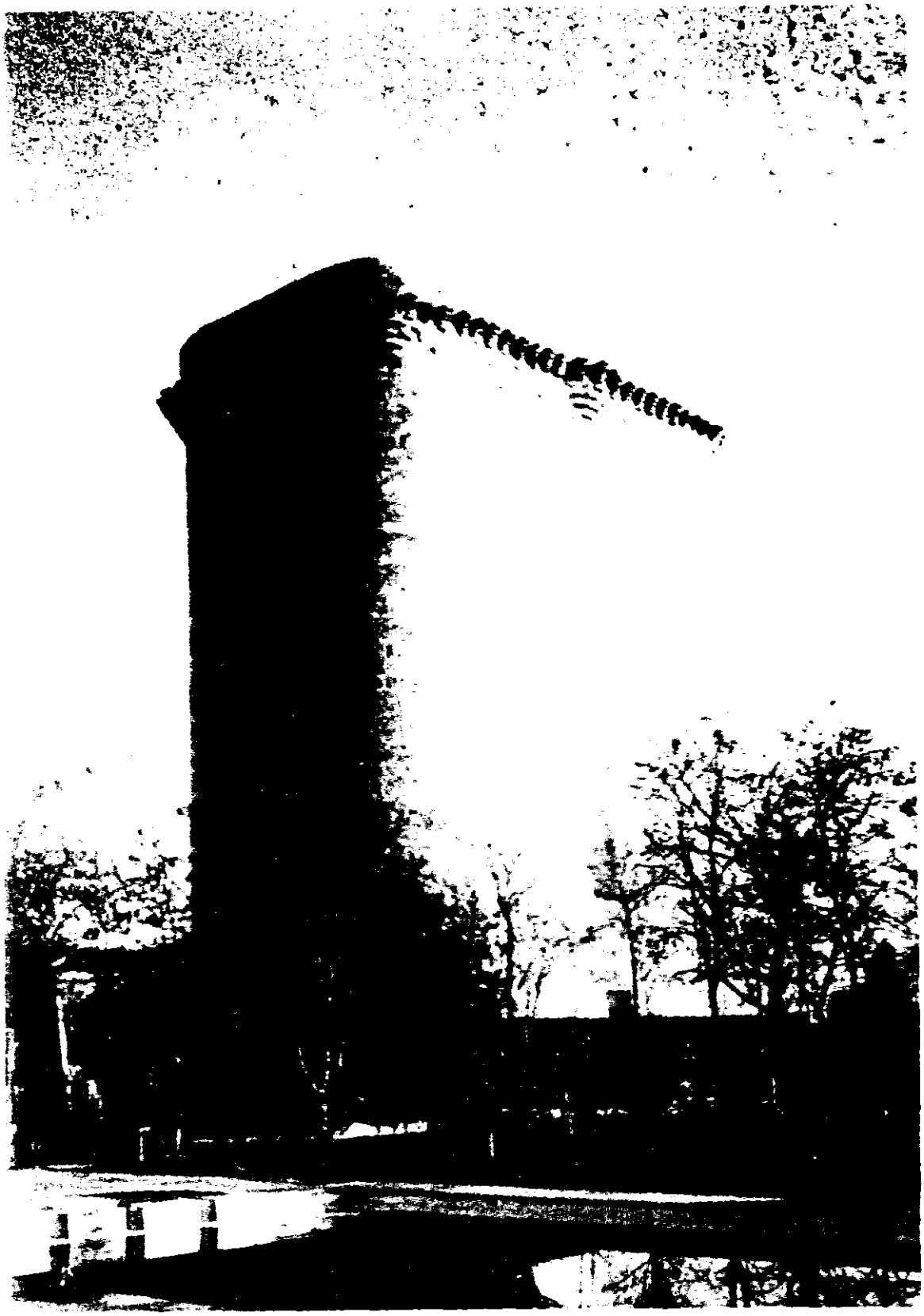
> "...ofendida de que don Hurtado de Mendoza no solicitasse la vnión por los términos regulares, y de que, teniendo hijo varón de otro matrimonio que heredava la Casa de Cañete, pensasse en tan alto consorcio."[30]

Lo que sigue en la crónica de Salazar coincide en términos generales con los datos de Cabrera de Córdoba y de Suárez de Figueroa, pero añade otros que no están en las relaciones de estos. Por ejemplo, dice Salazar que la duquesa forzó al rey a que llevasen preso a don Juan Andrés al castillo de Pinto, a que un alcalde de casa y corte y algunos alguaciles mantuvieran incomunicada a doña María, su hija, y a que la llevaran, finalmente, al Convento de los Ángeles, de Madrid.[31]

En el libro pastoril, Menandro cuenta a Damón que Amarilis se encontraba "encerrada entre indignas paredes" (p. 30), que una reja ponía freno a sus cuerpos y que, conocida por la familia de Amarilis su pretensión de matrimonio, "fue señalado a mi dueño nuevo albergue de encerramiento, y a mí por lugar de prisión, en el que suelo estar sin salir dél" (p. 32). En efecto, Menandro dice que

> "publicándose el caso, sus parientes, por ciertas pretensiones, començaron a estorvar el conforme lazo de Imeneo, pidiendo a nuestros supremos mayorales procediessen contra mí, por lo intentado, con todo rigor" (p. 32).

Es decir, que los parientes de doña María de Cárdenas acudieron a los reyes (en el lenguaje pastoril "supremos



LA TORRE DE PINTO

mayorales"), para que impidieran la boda y castigaran a don Juan Andrés, pues las "pretensiones" de aquellos eran que el futuro primer hijo de doña María fuera el primogénito, situación que no podía alcanzar si se unía a Hurtado de Mendoza.

Relacionando, pues, el libro pastoril y los sucesos acontecidos, Menandro habla, por lo que se refiere a Amarilis, primero, del Monasterio de Torrijos ("indignas paredes"), en el que estaba recluida doña María de Cárdenas, según la relación de Cabrera de Córdoba, y, segundo, del Convento de los Ángeles, de Madrid ("nuevo albergue de encerramiento"), al que fue trasladada por petición materna, según la crónica de Salazar. El lugar en donde se encontraba Menandro, es decir, don Juan Andrés Hurtado, es el castillo de Pinto, a "tres leguas de la famosa villa",[32] tal como empieza *La constante Amarilis*.

Sigue la crónica de Salazar:

> "El Consejo de Castilla, por auto de 4 de diciembre del mismo año [1607], mandó notificar a la duquesa doña María y a don Hurtado que pidiessen lo que les conviniesse. Y haciéndose la notificación a doña María en los Ángeles, a 21 de febrero de 1608, por Nicolás de Durango Uribiarte, escrivano, oficial mayor de Juan Gallo de Andrade, escrivano de Cámara del Consejo, respondió ser muger de don Hurtado, aver otorgado la escritura de sponsales y estar injustamente detenida, y que su madre embaraçava en Roma contra justicia la dispensación, por decir que el rey no venía en que se concediesse, y que assí suplicava a S.M. lo hiciesse enmendar y la entregasse libremente a don Hurtado, pues perdería mil vidas por ser su muger. Y permaneciendo después en esta determinación, no se pudo embaraçar el matrimonio, y la duquesa doña Luisa cedió poco a poco su empeño y su disgusto, de forma que doña María pudo, con el tiempo, restablecerse en su gracia."[33]

La dispensación solicitada al Papa de que habla Salazar se refiere de la siguiente forma en *La constante Amarilis*:

> "El padre de Menandro [...] trató de que el supremo Sacerdote facilitasse el estorvo de parentesco que impedía las felices bodas de Menandro y Amarilis, y al cabo de grandes contradiciones hechas cerca del sacro Teniente, vino a conceder tan justa petición" (p. 206).

Asimismo, la actitud resolutiva de Amarilis-doña María de Cárdenas se advierte en el relato de Menandro a Damón:

> "Ha sido mi querida firme roca a los combates de opuestas persuasiones, permaneciendo siempre en un parecer, que no conoce mudable calidad quien en belleza es norte de la tierra " (pp. 32-33),

y también en las palabras finales de una carta de Amarilis a Menandro:

> "Antes las corrientes de los ríos, mudando costumbre, bolverán a las fuentes de donde nacieron y antes se verán cesar los efetos de naturaleza que falte o cesse en mí aquella voluntad pura y honesta que te tengo offrecida" (p. 103).

Por otra parte, Cabrera de Córdoba refiere la unión de los amantes en una relación fechada en Madrid, el 11 de abril de 1609:

> "El casamiento de don Hurtado, hijo del marqués de Cañete, se hizo en Barajas, (asistiendo los de la casa de Lemos como deudos), con la hija de la duquesa de Nájera, aunque la madre lo ha procurado impedir y contradecir la dispensación; y cuando no ha podido más, en lugar de librea ha dado a sus criados luto. Y se ha mandado a los casados se vayan a residir en Argete, lugar del marqués, hasta ver si se pueden reducir en la gracia de la duquesa."[34]

Y, por último, Suárez de Figueroa señala la fecha concreta del matrimonio:

> "Al cabo, vencidos tan fuertes contrastes, se concluyó el desseado matrimonio en veyntinueue de março de seyscientos y nueue. Apadrinóle el conde de Lemos, don Pedro Fernández de Castro, entonces presidente del Real Consejo de Indias y oy virrey del Reyno de Nápoles, junto con la Condesa, su muger. Señalóse Barajas para el desposorio."[35]

Según los datos recogidos, del 10 de septiembre de 1607, fecha en que los amantes se prometen, según Salazar, hasta el

29 de marzo de 1609, día de la boda, según Suárez de Figueroa, median dieciocho meses y medio. Estos datos coinciden con el argumento pastoril, pues Menandro manifiesta a Damón que desde de su separación de Amarilis, "la luna a mostrado deziséys vezes lleno su rostro" (p. 32). Por lo tanto, la mayor parte de la acción de *La constante Amarilis* (tres días[36]) se sitúa en enero de 1609, dos meses antes de la boda. Esto explica la impaciencia de Menandro por tan larga separación mientras se suceden los días al compás del desarrollo de la obra, hasta que casi al final del libro se dice:

> "En iguales entretenimientos se pasaron no pocos días [...]. Y assí, cessando la clausura y prisión de los dos amantes, se esperava sin dilación el efeto de su desposorio" (p. 206).

A lo largo del libro hay constantes referencias a la nobleza de los protagonistas, como en los versos de Damón dedicados a Menandro:

> "Por decender de nobles ganaderos
> [...]
> Grande es tu nombre, grande tu riqueza,
> grande tu estado, tu nobleza grande"
> (pp. 17-18, vv. 17 y 61-62)

en las alusiones de Menandro a Amarilis:

> "la nobilíssima Amarilis, mi prima" (p. 30)
>
> "En tanto, Amarilis noble" (p. 36, v. 73)

de Clarisio a ambos:

> "Dignamente ama y es amado de la bellíssima Amarilis, la más noble y más dicreta zagala de nuestros contornos" (p. 120)

o en otras referencias a los predecesores del mayoral:

> "Acudieron a estos alborotos los nobles antecesores de Menandro" (p. 98).

Es probable que Suárez de Figueroa escogiera con cuidado

los nombres pastoriles, buscando resonancias fonéticas con los reales. De ahí que pudiera haber pensado que Menandro fuera el nombre idóneo para ocultar el apellido Mendoza y Amarilis el nombre de María.

Juan B. Avalle-Arce, en un breve apéndice a su comentario sobre *La constante Amarilis,* corrige la solución de Crawford sobre la identidad de Amarilis, que no sería doña María de Cárdenas, sino doña María de la Cerda, a causa de un documento que contiene la escritura de capitulaciones entre los apoderados de don Juan de la Cerda, séptimo duque de Medinaceli, y de don García Hurtado de Mendoza, cuarto marqués de Cañete, padre del novio, para dar lugar al matrimonio de aquellos, fechada en Madrid, el 28 de julio de 1605.[37] Hemos visto antes que don Juan Andrés Hurtado de Mendoza estuvo casado con doña María de la Cerda, pero en segundas nupcias. Amarilis no representa a su segunda mujer, sino a la tercera, doña María de Cárdenas, de modo que la rectificación de Avalle-Arce no tiene fundamento.

Otro personaje reconocible es el padre de Menandro, "famoso mayoral, cuya valiente espada penetró con singular gloria los dos extremos del mundo" (p. 206). Probablemente, se trata de don García Hurtado de Mendoza, padre de don Juan Andrés. Así, cuando Suárez de Figueroa alude a él en *La constante Amarilis,* siempre lo hace rememorando sus hazañas como guerrero valeroso. No tiene nombre pastoril, sólo aparece como "el padre de Menandro" (p. 206).

El mismo Suárez de Figueroa parece identificarse con el pastor Damón, como hemos mencionado en el estudio biográfico de nuestro autor. No obstante, recordaremos cómo las

historias de ambos, autor y personaje literario, corren paralelas: a) Damón dice "nací en el antiguo lugar que baña Pisuerga" (p. 9), *como* Suárez de Figueroa, *nacido en* Valladolid; b) Damón llega a una llanura cercana a Madrid con la intención de quedarse, poniéndose al servicio de un pastor noble y cortés, Menandro, "mayoral en Iúcar, en Iarama y Mançanares" (p. 9), como Suárez de Figueroa, que, llegado a Madrid, se pone al servicio del futuro marqués de Cañete, don Juan Andrés Hurtado de Mendoza; c) en el libro pastoril, después de entablar conversación, el mayoral queda tan prendado de las singulares cualidades del forastero que, sin más, se ve inclinado "a tratar contigo cosas del alma y a fiarte sus más escondidos secretos" (p. 18), y, poco más tarde, Menandro *refiere a Damón* toda la *infortunada historia* de su amor por Amarilis, motivo central del libro, como, según el relato de Suárez de Figueroa acerca de la génesis de *La constante Amarilis,* mencionada más arriba, don Juan Andrés contó al escritor la historia de amor por su prima y le pidió que la plasmara en "algún libro serrano o pastoril." Todos estos detalles nos conducen a pensar que tras Damón está el autor de *La constante Amarilis.*

Narciso Alonso Cortés sugiere que Montano, el pastor que despertó en Damón el gusto por el estudio de las letras, puede ser "Francisco de Montanos, maestro de capilla en la Catedral de Valladolid y autor del *Arte de música theórica y práctica, generalmente conocido entre sus contemporáneos por* aquel nombre poético."[38] Pudiera ser cierta esta hipótesis, pero extraña el hecho de que Suárez de Figueroa no repita esta referencia biográfica en ninguna de sus obras

posteriores, ni siquiera en *El pasajero,* en donde las alusiones a su propia vida son tan abundantes.

La identificación de otros pastores resulta muy difícil para los lectores actuales, pero quizá no debió de serlo para los contemporáneos cercanos a Suárez de Figueroa, si es que aquellos encubren también a personas reales. Lo cierto es que *La constante Amarilis* es un "roman à clef", y que al quedar muy cerca de unos hechos reales (por otra parte, muy comunes), no tiene el vuelo literario de otros libros de pastores que, aun participando parcialmente de esta condición, están escritas con más soltura y libertad.

3.2.3. IMPRESOR E IMPRENTA

No se tienen noticias de la relación entre Suárez de Figueroa y Valencia, a excepción de la elección de esta ciudad para la edición de sus obras pastoriles, *El pastor fido* y *La constante Amarilis*, ambas en 1609. Por las cartas encontradas por Marina Giovannini, sabemos que Suárez de Figueroa se encontraba en Madrid, al menos durante los meses de marzo y septiembre.[39]

El motivo que llevó al escritor a publicar en Valencia precisamente sus dos libros pastoriles pudiera estar en la siguiente afirmación de López Estrada: "Valencia fue la ciudad que más contribuyó a la difusión inicial de estas obras que fueron el punto de partida de los libros de pastores."[40] El crítico se refiere a la *Diana*, de Jorge de Montemayor, posiblemente publicada en el obrador de Juan Mey, y a las de Alonso Pérez y Gaspar Gil Polo, que también salieron de allí. Por lo que se refiere a Suárez de Figueroa, ninguna de sus obras posteriores fue publicada en aquella ciudad.

En efecto, en 1609, en Valencia, Suárez de Figueroa publica su primera obra original conocida hasta el momento, *La constante Amarilis*. El pie de portada de la emisión más difundida del libro, dedicada al marqués de Montebelo, dice lo siguiente:

"Impresso en Valencia, junto al molino de Ro / uella. Año mil 600 y nueve",

sin expresar el nombre del tipógrafo, práctica que en el caso de esta imprenta solía ser habitual, dada su extensa fama.[41]

La imprenta se hallaba muy cerca del molino de Rovella o de "Na Rovella", situado a su vez en una plaza, hoy inexistente, a las espaldas del actual mercado central de Valencia. Con toda probabilidad ocupaba un local perteneciente a la ciudad, arrendado sucesivamente a distintos tipógrafos. La imprenta llevó a cabo una intensa actividad en castellano y en valenciano durante más de dos siglos seguidos, de 1520 a 1764. Todavía hoy se ignoran las causas que ocasionaron el cierre definitivo de un obrador tan próspero.[42]

Juan Crisóstomo Garriz regentó la imprenta de 1598 a 1629, por lo que bajo su mandato se imprimió *La constante Amarilis*.

Según indica R. Blasco, en tiempos de uno de los predecesores de Garriz, Joan Navarro, cuya regencia duró de 1542 a 1582, el obrador estuvo dedicado a la literatura popular y trabajó especialmente para el editor y librero valenciano Joan Timoneda.[43] Sin embargo, en tiempos de Garriz, el obrador imprimió libros de muy diversos temas, como médicos, legislativos, religiosos o literarios, entre los que se encuentra, por ejemplo, el libro de pastores de Lope de Vega, *La Arcadia* (1602), y el *Lisardo enamorado* (1629), de Alonso de Castillo Solórceno.[44]

Precisamente en 1629 o poco después debió de morir Garriz, pues ya en 1630 la imprenta estaba regentada por su viuda.

La constante Amarilis es la única obra que Suárez de Figueroa imprimió en este obrador. Como hemos mencionado antes, el mismo año de 1609 el escritor publicó la segunda traducción de *El pastor fido,* también en Valencia, pero en la imprenta de Pedro Patricio Mey.

3.2.4. LAS EDICIONES DE *LA CONSTANTE AMARILIS*

a) Las dos emisiones de 1609 de *La constante Amarilis*

En el primer capítulo de este estudio, dedicado a la biografía de Suárez de Figueroa, hablábamos de la existencia de dos emisiones de *La constante Amarilis*. Decíamos que seguramente en 1609, el mismo año de publicación de la obra, el escritor se trasladó a Barcelona con la esperanza de ser recibido por don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos, para ofrecerle un ejemplar de *La constante Amarilis* que probablemente llevaba consigo, y así allanarse el camino que lo llevaría a formar parte del séquito literario que poco tiempo después acompañaría al conde, ya virrey, a Nápoles. Sin embargo, el impedimento de cierto eclesiástico, probablemente Bartolomé Leonardo de Argensola, dio al traste con el deseo de Suárez de Figueroa. Despechado por lo sucedido, el escritor realizó notables cambios en los preliminares de su libro, el más importante de los cuales fue el cambio de la dedicación. De esta forma, si una emisión está dedicada a don Pedro Fernández de Castro, la otra está dirigida a don Vincencio Guerrero, gentilhombre de la cámara del duque de Mantua, pues también por estas fechas Suárez de Figueroa mantenía relaciones literarias y económicas con el mismo duque de Mantua, según hemos indicado en el capítulo primero.

El único ejemplar conocido hasta el momento dedicado al conde de Lemos se conserva en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Su hallazgo se debe a Ángeles Arce, y suya es también la teoría referente al cambio de la dedicación.[45] Por el contrario, existen numerosos ejemplares dedicados al marqués de Montebelo en bibliotecas españolas y extranjeras.[46]

Insistimos en que se trata de dos emisiones de una edición, según la clasificación bibliográfica del libro en el Siglo de Oro de Jaime Moll, producidas por el cambio de la dedicación. Moll recoge el ejemplo de dos emisiones de unas comedias de Tirso de Molina, aplicable a nuestro problema:

> "La variación que presentan está motivada por el cambio de la dedicación y dedicatoria de la misma, lo que obligó a variar las hojas preliminares."[47]

Esto es justamente lo que sucede en las dos emisiones de *La constante Amarilis,* que son distintas únicamente en los preliminares, ya que el texto narrativo es idéntico en ambas y el formato en octavo.

Expondremos a continuación los preliminares de ambas emisiones para que se tenga entera noticia de sus disparidades y coincidencias. Exceptuamos en esta exposición la aprobación y la fe de erratas. Aquella, firmada por Gaspar Escolano, es idéntica en ambas, aunque cambia la ortografía y la distribución del texto por líneas; también cambia la firma, que en el primer caso dice "El Licenciado Gaspar / Escolano.", y en el segundo, "El Licenciado Gaspar Escolano / Retor de S. Estevan, y Coro- / nista del Rey nuestro Señor / en el Reino de Valencia." En cuanto a la fe de erratas, aunque es igual en las dos, la del conde de Lemos añade una

cuarta errata, que no aparece en la que suponemos segunda emisión, y que tampoco está corregida en el texto. Dice: "Pág. 103. lin. 5 donde dize Nicandro: lee Aurelio." Debemos decir que la rectificación de la errata está equivocada, pues el sentido obliga a entender "Menandro."

Excepto la portada, que presentamos rigurosamente como en las respectivas emisiones, transcribimos el resto de preliminares respetando la ortografía y las abreviaturas originales, pero acentuando, puntuando y organizando los párrafos según las normas de escritura actuales. Colocamos siempre en primer lugar los preliminares de la emisión dedicada al conde de Lemos y en segundo lugar los de la emisión del marqués de Montebelo.

1. Portadas

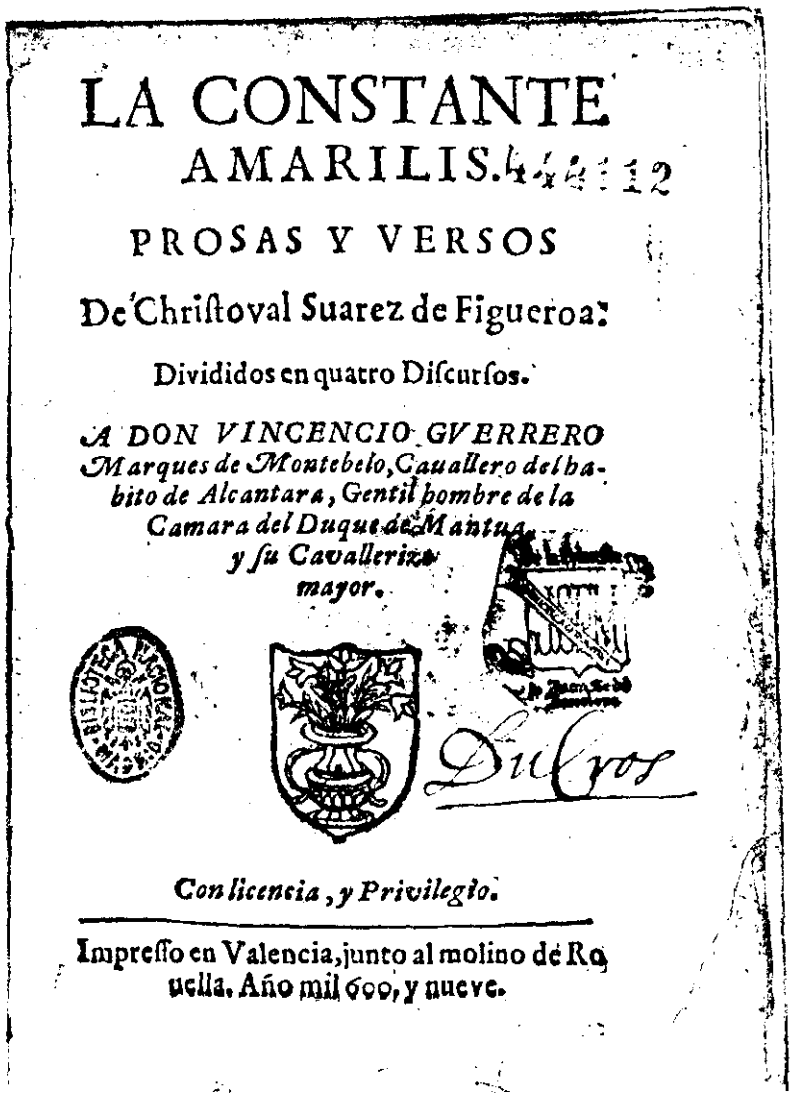
LA CONSTANTE / AMARILIS. / PROSAS Y VERSOS. / De Christoual Suarez de Figueroa. / Diuididos en quatro Discursos. / A don Pedro Fernandez de Castro, Conde de / Lemos, Conde de Andrade, Marques de Sarria, / Conde de Villalua, &c. Gentil hombre de la Ca- / mara del Rey nuestro Señor, su Presidente del / Consejo de las Indias, y Virrey y Capitan / general del Reyno de Na- / poles. / [Grabado: cruz de la Orden de Alcántara] / Con licencia y preuilegio. / Impresso en Valencia, junto al molino de Roue- / lla, Año de 1609.

En 8º; 4 ff., 282 pp.

LA CONSTANTE / AMARILIS. / PROSAS Y VERSOS / De Christoval Suarez de Figueroa. / Divididos en quatro Discursos. / A DON VINCENCIO GVERRERO / Marques de Montebelo, Cauallero del ha- / bito de Alcantara, Gentil hombre de la / Camara del Duque de Mantua, / y su Cavallerizo / mayor. / [Grabado: Escudo con jarro de azucenas] / Con licencia, y Privilegio. / Impresso en Valencia, junto al molino de Ro / uella. Año mil 600, y nueve.

En 8º; 4 ff., 282 pp.

Así como cambia la dedicación, cambia también el grabado. En la primera emisión se trata de la cruz de la Orden de Alcántara, en probable alusión al título que don



LA CONSTANTE
AMARILIS. 44112

PROSAS Y VERSOS

De Christoval Suarez de Figueroa:

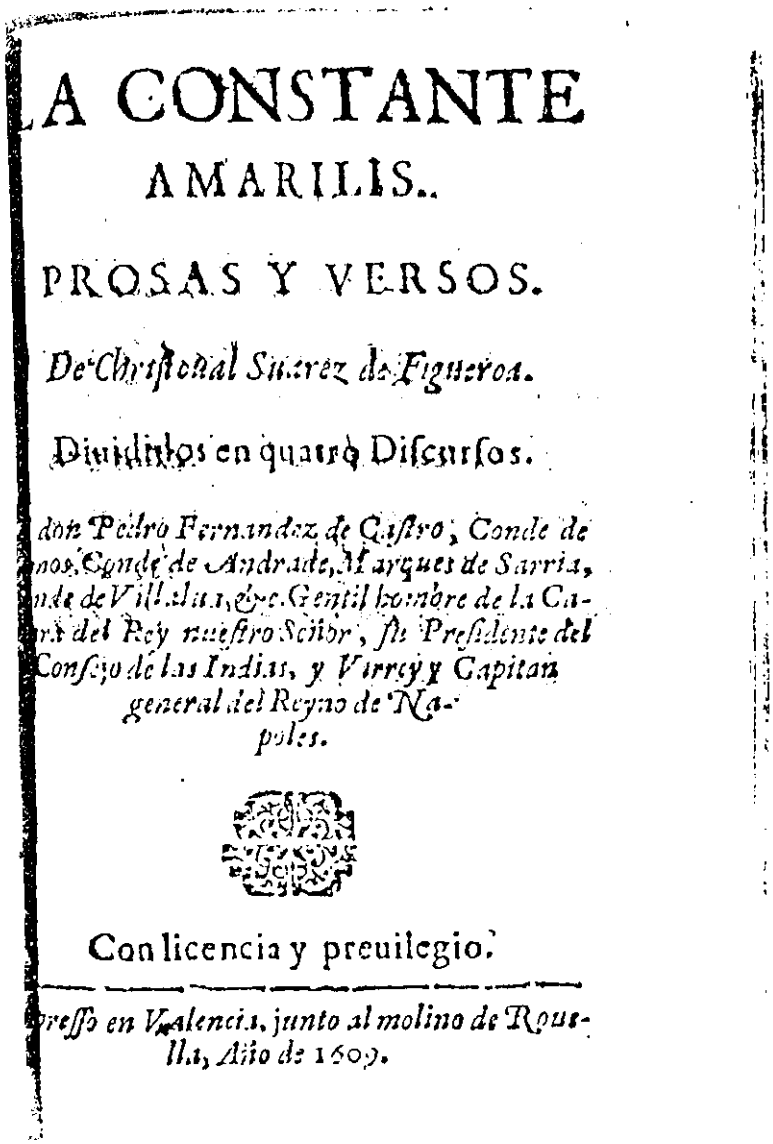
Divididos en quatro Discursos.

A DON VINCENCIO GVERRERO
Marques de Montebelo, Cauallero del habito de Alcantara, Gentil hombre de la Camara del Duque de Mantua, y su Cauallerizo mayor.

Con licencia, y Privilegio.

Impresso en Valencia, junto al molino de Rovella. Año mil 600, y nueve.

Portada de la edición de *La constante Amarilis* de Cristóbal Suárez de Figueroa, impresa en Valencia, junto al Molino de Rovella, en el año de 1609. Biblioteca Nacional.



LA CONSTANTE
AMARILIS.

PROSAS Y VERSOS.

De Christoual Suarez de Figueroa.

Diuididos en quatro Discursos.

don Pedro Fernandez de Castro, Conde de nos, Conde de Andrade, Marques de Sarria, nde de Villalua, &c. Gentil hombre de la Ca- ra del Rey nuestro Señor, su Presidente del Consejo de las Indias, y Virrey y Capitan general del Reyno de Na- poles.

Con licencia y preuilegio.

Impresso en Valencia, junto al molino de Rouella, Año de 1609.

Portada de la emisión de *La constante Amarilis* de Cristóbal Suárez de Figueroa, impresa en Valencia, junto al Molino de Rovella en el año de 1609, dedicada a don Pedro Fernández de Castro. Biblioteca Nacional.

Pedro Fernández de Castro ostentaba en la mencionada orden militar: "Comendador de [...] la Zarça de la Orden de Alcántara", tal como reza, por ejemplo, la portada de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha,* de 1615.

En cuanto al grabado de la segunda portada, presenta un escudo con un jarro de azucenas, semejante al que aparece en la traducción de *El Pastor Fido,* de 1609, publicada también en Valencia, pero en la imprenta de Pedro Patricio Mey. Ya hemos visto que esta versión de *El pastor fido* está dedicada a don Vincencio Gonzaga, duque de Mantua. Este escudo, que no se encuentra en la portada, sino detrás del prólogo (colocado a su vez tras los preliminares) y antes del acto primero, está más adornado y enmarcado en un rectángulo, y en su interior presenta un jarro de azucenas que, aunque no es igual que el de *La constante Amarilis,* sí es similar.[48] Esta coincidencia nos lleva a pensar que estos escudos de alguna manera están relacionados con la Casa de Mantua.

Un aspecto sorprendente es el referido a la fecha de edición de la segunda emisión: "Año mil 600 y nueve", en la que el impresor combina letras y números.

Si el desencanto sufrido por Suárez de Figueroa en cuanto a su deseo de dedicar al conde de Lemos *La constante Amarilis* es cierto, podemos suponer que la salida de la segunda emisión pudo retrasarse, y que el impresor, por circunstancias que ignoramos, pudo imprimir el pie de la portada, poniendo solo "mil 600 y" a la espera de añadir "nueve" o "diez", según se produjera la entrega de los nuevos preliminares. Bien es verdad que Garriz podía haber escrito "mil seiscientos y", pero para esto no tenemos explicación.



Grabado con jarro de azucenas de
El pastor fido (1609)

2. Dedicatorias

"Al Conde de Lemos, virrey de Nápoles, &c.

En poco siruo a V.E. con dedicar a su ínclito nombre estos discursos pastoriles, por ser solo el César a quien se deuían, assí por auer sido los esposos celebrados en ellos tan justamente amparados y fauorecidos de V.E., como por ser su humilde autor hechura de su excelentíssimo padre que esté en el cielo.

No desdeñe, pues, V.E. lo que es tan suyo, y permita que en campo más dilatado (buelta plectro la çampoña) oyga el venidero siglo ser solo V.E. el Marte, el Apolo, el Alexandro y el magnánimo Mecenas de los proffesores de todas letras.

Christóual Suárez de Figueroa."

"A don Vincencio Gverrero, Marqvés de Montebelo, &c.

Con dedicar a V.S. esta muestra del desseo que tengo de servirle, pretendo acudir a parte del mucho agradecimiento que deven descubrir infinitos españoles amparados y favorecidos de V.S. en ocasiones diferentes, no solo en Mantua de paso, sino de assiento en Flandes, donde V.S. sirvió con gran valor a su Magestad no pocos años. Estos discursos ciñen una reziente istoria de tan dignos amores que pueden los más encendidos amantes aprender de su tela el modo de conseguir lo que dessearen con largo padecer y sufrir. V.S. admita el don tan rico de voluntad quanto V.S. de las partes que hazen ínclito y heroico a un cavallero, que con tal protector él quedará seguro de maldizientes, y su dueño alentado para ocuparse en más cosas del servicio de V.S.

Christóval Suárez de Figueroa."

Á. Arce indica que la dedicatoria al marqués de Montebelo es más extensa por el hecho de que el noble italiano no residía en España y necesitaba alguna aclaración adicional que el de Lemos no precisaba, porque los hechos narrados en el libro "conmocionaron a la sociedad del momento."[49]

Que el conde de Lemos no necesitara aclaraciones sobre el significado extraliterario de la historia de amor pastoril parece claro, ya que él y su mujer, la condesa, fueron los padrinos de boda de don Juan Andrés Hurtado de Mendoza y de doña María de Cárdenas, personas reales que probablemente dan vida a los pastores Menandro y Amarilis, como hemos visto más arriba.

No creemos que la extensión más amplia de la dedicatoria a don Vincencio Guerrero se deba al hecho de necesitar este explicaciones adicionales por su total desconocimiento de los amores narrados. Es verdad que la frase en la que Suárez de Figueroa alude al contenido del libro en la primera dedicatoria es una especie de guiño al conde de Lemos, por la complicidad que se establece entre el escritor y el noble al conocer ambos personalmente a los protagonistas de la obra:

> "assí por auer sido los esposos celebrados en ellos tan justamente amparados y fauorecidos de V.E.",

guiño que no se da en la segunda dedicatoria, cuya frase aclarativa no es, si bien se mira, mucho más informativa que la anterior, y en todo caso, sería aplicable a cualquier narración amorosa:

> "Estos discursos ciñen una reziente istoria de tan dignos amores que pueden los más encendidos amantes aprender de su tela el modo de conseguir lo que dessearen con largo padecer y sufrir."

Además, don Vincencio Guerrero, aparte de servir por estas fechas al duque de Mantua, era caballero del hábito de Alcántara, por lo que bien pudiera haber conocido estos sucesos en España, o bien en Italia, adonde las noticias de la corte española corrían como la pólvora.

Por el contrario, la diferencia fundamental entre ambas dedicatorias está en la parte inicial, resuelta brevemente en la del conde de Lemos, mientras que Suárez de Figueroa se emplea a fondo en lisonjear a su segundo pretendido (y, por lo visto, conseguido) protector, recordándole su magnanimidad con los españoles, tanto en Mantua como en Flandes, mientras duró su servicio al rey de España.

La parte final, diferente también en ambas dedicatorias,

ocupa más o menos la misma extensión, pero mientras que en la primera, Suárez de Figueroa pide una nueva ocasión para ensalzar al "magnánimo Mecenas de los professores de todas letras", en la segunda, se olvida de sus compañeros de profesión y pide protección solo para sí mismo.

3. Prólogos

Recogemos en la columna izquierda el prólogo de la emisión del conde de Lemos, y en la derecha, el de la emisión del marqués de Montebelo. Para facilitar la comparación, subrayamos las palabras o frases que, estando en un prólogo, se eliminan o, bien, añaden, en el otro, y ponemos en cursiva aquellas que sufren alguna variación de uno a otro prólogo:

"AL LECTOR

Si esperas deste libro grande suspensión de ánimo fundada en intrincados sucessos, ciérrale sin passar adelante, que no todos pueden ser Teágenes o Ariostos. *El* intento ha sido celebrar la constancia y sufrimiento de dos amantes *perseguidos desde el principio de sus* amores hasta su venturoso casamiento, entreteniendo al vno en su prisión con verisímiles juntas y conuersaciones, a *cuyo efeto quiso el autor valerse de* lo que pareció más a propósito, sin poderlo estoruar el imaginado temor de tu censura. Ni te parezca *solicita* en los siguientes episodios nueuas ocasiones de dilación, que si lo miras con cuidado, hallarás ser su trauazón no violenta, *antes llamarse vno a otro con propiedad, o* por razón de materia, o por nouedad de sugeto; y para ornamento y belleza de obra digna de alabança no solo es lícita, mas forçosa, la variedad de digresiones y extensión de coloquios.

Por no cansarte en las bodas con inuenciones y torneos vsados de otros en semejantes *juntas, se ciñeron* con pocas palabras, apuntando como de paso los *juegos que pudo auer en ellas.*

Podrá ser que quando *se alaba* la

"AL LETOR

Si esperas deste libro <u>alguna</u> grande suspensión de ánimo fundada en intricados sucesos, ciérrale sin pasar adelante, que no todos pueden ser Teágenes o Ariostos. *Mi* intento ha sido celebrar la constancia y sufrimiento de dos amantes perseguidos *desde el principio de sus amores hasta su* venturoso casamiento, entreteniendo al uno en su prisión con verisímiles juntas y conversaciones, a cuyo efeto *e querido valerme de* lo que *me* pareció más a propósito, sin poderlo estorvar el imaginado temor de tu censura. Ni te parezca *busco* en los siguientes episodios nuevas ocasiones de dilación, que si lo miras con cuidado hallarás ser su travazón no violenta, antes llamarse uno a otro con *propiedad, o por razón de* materia, o por novedad de sujeto; y para ornamento y belleza de obra digna de alabança no solo es lícita, mas forçosa, la variedad de digresiones y extensión de coloquios.

Por no cansarte en las bodas con invenciones y torneos usados de otros en semejantes *ocasiones, las quise ceñir* con pocas palabras, apuntando como de paso <u>-también por evitar molestia-</u> los *juegos* que pudo aver en ellas.

Podrá ser que quando *alabo* la poesía

poesía -para confusión del irracional que la vituperare-, repares en que se *nombran algunos antiguos no conocidos de ti por* poetas. Mas aduierte que hasta poco antes del tiempo de Aristóteles todos los filósofos escriuieron sus obras en verso, estilo que casi tenía fuerça de ley.

Puede ser te parezca estraño el pronóstico de la batalla y vitoria de Arauco por *Menandro; mas ten noticia de* que poéticamente quiso arrojarse el mismo autor a lo que ninguno hasta aora, no obstante *se funde* quanto se escriue allí en lo que *juzgó* de su nacimiento cierto astrólogo eminente en su facultad."

-para confusión de qualquiera irracional que la vituperare-, repares en que *nombro algunos antiguos no conocidos de ti* por poetas. Mas advierte que hasta el tiempo de Aristóteles todos los filósofos escrivieron sus obras en verso, estilo que casi tenía fuerça de ley.

Bien sé te parecerá estraño el pronóstico de la batalla y vitoria de *Arauco por Menandro; mas ten noticia que* quanto se escrive allí *se funda* en lo que *juzga* de su nacimiento cierto astrólogo eminente en su facultad.

Y pues la falta de tiempo sobrelleva *muchas de entendimiento, hallen contigo* alguna escusa las desta obra por la brevedad con que fue compuesta, pues apenas se tardó en ella espacio de dos meses, como saben muchos y, en particular, los sujetos celebrados en su discurso."

Tiene razón Á. Arce al advertir que las diferencias entre ambas versiones se deben, en primer lugar, a que la primera es más impersonal que la segunda, pues esta última cambia las formas verbales de tercera a primera persona (no al revés, como señala la citada investigadora).[50]

Por nuestra parte, observamos que, tratándose de la misma imprenta, sorprende la alteración ortográfica de un prólogo al otro, de igual manera que también se aprecia de una aprobación a otra, como hemos indicado antes.

J. Moll afirma que en el Siglo de Oro "la imprenta ejerce una acción importante: habitualmente impone una cierta unificación ortográfica."[51] No es este el caso de *La constante Amarilis*. pues da la sensación de que distintos componedores montaron las dos emisiones, circunstancia de la que se derivan las diferencias gráficas, como "lector" y "letor", "intrincados" e "intricados", "passar" y "pasar", "conuersaciones" y "conversaciones", "estoruar" y "estorvar",

etc.

En cuanto a las diferencias fundamentales entre ambas redacciones, se encuentran al término de los respectivos prólogos. El segundo añade un párrafo final, en donde el autor se disculpa por los yerros cometidos, que no se encuentra en el primero, pero este contiene una frase, a nuestro parecer, muy interesante, al final del último párrafo. Aludiendo a un fragmento del libro en el se que narran las futuras hazañas en Arauco de Menandro-don Juan Andrés Hurtado de Mendoza, que, a juicio del autor, podría sorprender al lector, aquel añade:

> "mas ten noticia de que poéticamente quiso arrojarse el mismo autor a lo que ninguno hasta aora, no obstante se funde quanto se escriue allí en lo que juzgó de su nacimiento cierto astrólogo eminente en su facultad."

Volvemos a subrayar en este párrafo final la frase que se elimina en la segunda redacción. Suárez de Figueroa sabía muy bien que otros libros de pastores habían desarrollado anécdotas reales y que en algunas páginas el argumento histórico, de trascendencia cortesana, destacaba en medio de la "ficción" pastoril. Pero de acuerdo con este párrafo final del primer prólogo, Suárez de Figueroa se considera el primer poeta en introducir en una narración pastoril un episodio propio de la poesía heroica, en el que aparecen indios araucanos belicosos, guerreros españoles, armas, banderas, caballos, violentos enfrentamientos, etc. (pp. 98-102). Así lo recalca en el curso de la narración Manilio, el pastor que refiere los versos heroicos oídos en un sueño a la ninfa Clío:

> "permitiréis retrate un sueño o, más presto, visión, que la noche passada se offreció a mis cansados ojos, que entiendo no dexará de dar gusto a estos pastores por ser una de las cosas más nuevas que jamás se han oído" (p. 94).

Qué lo lleva a suprimir esta frase en el último prólogo es una incognita. Quizá un arranque de modestia, poco habitual en nuestro escritor.

b) Edición francesa de *La constante Amarilis*

Recogíamos en el primer capítulo la alusión de Cervantes en el *Viaje del Parnaso* a Suárez de Figueroa, en la que celebraba *La constante Amarilis*:

> "Figueroa es estotro, el doctorado
> que cantó de Amarili la costancia
> en dulce prosa y verso regalado."

A la vista de estos versos podemos pensar que *La constante Amarilis* tuvo que tener, cuando menos, cierto éxito. Quizá por ello Nicolas Lancelot, un narrador parisino de segunda fila, conocido sobre todo por su labor traductora, trasladó al francés *La constante Amarilis* en 1614, solo cinco años después de la primera edición española. Hay que tener en cuenta que esta traducción forma parte de una cadena de traducciones propiciadas por el gusto de numerosos lectores galos por textos españoles.[52] Aquí solo apuntamos algunos datos que podrían fácilmente ampliarse. El estudio de la versión francesa plantea cuestiones que han de resolverse en el dominio de la literatura comparada, y es un propósito ajeno al fin de nuestra tesis.

Entre las obras que tradujo Lancelot, además de *La constante Amarilis,* destaca *La Arcadia* de Lope de Vega, con el título *Les délices de la vie pastoral,* publicada en

LA
CONSTANTE
AMARILIS,
De Cristoval Suarez de Figueroa.
Diuisee en quatre Discours.
Traduite d'Espagnol en François, par N. L. Parisien.



A LYON,
PAR CLAVDE MORILLON,
Imprimeur de M. de Montpensier.

M. DC. XIIII.
AVEC PRIVILEGE DV ROY.

BIBLIOTECA NACIONAL
PASCUAL de GAYANGOS

Portada de la edición de *La constante Amarilis* de Cristóbal Suárez de Figueroa, traducida por Nicolas Lancelot, impresa en Lyon por Claude Morillon en el año de 1614. Biblioteca Nacional.

Lyon, en 1624. También publicó seis *Nouvelles,* en 1628, en París, cinco de las cuales están basadas o traducen obras españolas.[53]

En cuanto a *La constante Amarilis,* se trata de una edición bilingüe que, como otras, se utilizaba especialmente para el aprendizaje de idiomas. Los textos corren paralelos, en la página izquierda el español y en la derecha el francés. El texto español coincide a plana y renglón con el de la edición valenciana de 1609.

Presentamos a continuación la portada y un recuento de los preliminares de la edición francesa, respetando la ortografía original, pero actualizando la acentuación y la puntuación según las normas actuales de escritura.

1. Portada

LA / CONSTANTE / AMARILIS, / De Cristoval Suarez de Figueroa. / Diuisee en quatre Discours. / Traduite d'Espagnol en François, par / N.L. Parisien. / [grabado] / A Lyon, / PAR CLAVDE MORILLON, / Imprimeur de M. de Montpensier. / M.DC.XIIII. / AVEC PRIVILEGE DV ROY.

En 8º; 8 ff., 565 pp., 9 ff.

2. Dedicatoria

Dedicatoria del traductor a Madame Maugiron. Con palabras aduladoras, Lancelot presenta ante la "très havte et très vertvevse dame" a la humilde pastora Amarilis, "vestue à la françoise", con la misión de celebrar sus muchas perfecciones. Por su interés, transcribimos el texto completo:

"A très-havte et très vertvevse dame, Madame de Mavgiron. Madame, l'excés de gloire que ie ressentis à la vois de votre commandement sur le sujet de cette traduction et l'enflamé désir de vous obéir, ont tellement assuré mes craintes et de si puissantes armes fortifié ma foiblesse qu'aterrant et surmontant toutes sortes d'ostacles et de iustes contrarietez, ie viens me soumettre à la discretion des passions, des Pans superbes, qui étendent leurs yeus d'Argus, plutost sur les sincères et nettes intentions d'autruy qu'à la consideration de la crasse et noirceur de leurs pies. Ainsi, trauersant l'oposé de ces scadrons enuenimez, voicy, (Madame) Amarilis, que ie vous presente vestue à la françoise, non pas d'vn habit si bien façonné qu'il pourroit estre, ni selon la mode des cours qui mettent en dispute les choses de moindre importance mais, de la sorte qui sied le mieus à l'humilité de sa condition où elle veut plutost vous paroistre obéissante, que suffisante. Aussi toutes ses solicitudes, ses souhaits et ses intentions consistent en vne passionnée ambition de treuuer grâce en vos yeus, étant certaine que de votre iugement dépend toute sa bonne ou mauuaise fortune, puis que vous estes en ce sujet, comme en tout le reste de vos admirables actions, l'exemple, le miracle et l'oracle du siècle, et celle qui n'ignorez rien de tout ce qui est honnestement permis de sçauoir à celles de votre sexe. Si le ciel la fauorise tant qu'elle vous puisse estre agréable, elle est assurée de posseder la meilleure part des bonnes gràces des esprits plus releuez et d'estre bien venue et bien receue parmy les plus belles compagnies, qui à votre imitation, luy donneront le tabouret et luy seront l'honneur de l'entretenir. Que si l'ingratitude de son sort permet à l'insolente et surveillante enuie de luy déchirer son vêtement françois (encores que l'on puisse faire peu de profit, des pièces d'vn habit pastoral), aussi ne pourra-il interdire à cette bergère de reprendre le sien naturel, dont elle est toujours pourueue pour la nécessité. Mais, qui la voudroit mal traitter portant les glorieus caractères de votre nom? Permettez-luy donc, Madame, qu'elle les imprime sur son front. Agréez qu'elle s'auoue de vous. Tendez-luy votre belle main, et par son lustre, guidez cette étrangère par tout ou vous la iugerez digne d'auoir entrée à fin qu'elle soit dauantage obligée de publier en sa contrée l'honneur qu'elle receura sous le respec de vos vniques mérites dont elle célébrera les louanges, tant que le ciel luy prétera l'haleine et que sa muze champestre luy dictera d'airs pour chanter vos réales perfections, qui toutesfois ne peuuent estre plus dignement honnorées que du silence et de la réuérence. Que le tout-puissant vous comble de ses grâces et, changeant vos iours en années, face prospérer votre vie par de longs siècles et vous couronne en fin de l'immortalité que vous souhaitte.

Madame, (auec Amarilis) son fidel interprete, votre très-humble et très-obeyssant seruiteur,

N. Lancelot."

3. Prólogo

El prólogo "Au lectevr" traduce palabra por palabra el prólogo "Al letor" de la emisión española dedicada al marqués de Montebelo, al que siguen unas palabras, probablemente del mismo traductor (que transcribimos más abajo), con las que este justifica su labor, dando cuenta del método seguido, sobre todo de su intención de ser fiel al texto español, sin descuidar el ritmo de la lengua francesa:

"Pour le regard de la traduction, le traducteur (assisté de l'aduis des plus entendus) ne s'est pas voulu si austèrement obliger à l'explication de chaque mot espagnol, principalemente aus vers, qu'à la recherche des bonnes cadences de la fraze françoise. Aussi ne s'y est-il pas donné tant de licence, qu'il n'ait conduit ses rimes selon l'ordre de la Poésie Espagnole, obseruant la mesme quantité de vers et longueurs de lignes que les couplets des stances en contiennent, chose à quoy, il n'a pas falu peu mediter pour bien exprimer l'intention de l'autheur. Que si cette traduction (qui contient autant de poésie que de prose) est considerée sans passion de ceus qui entendront l'espagnol et qui auront quelquesfois fait l'essay de semblable entreprise, peut-estre, qu'elle ne sera pas renuoyée sans quelque récompence d'honneur. Ce sont de ces personnes que le traducteur attend le pris ou le mépris. S'il en obtient le pris, ce sera pour trionfer des ignorans, qui dedaignent cette sorte de labeur, comme s'il n'y auoit en son accomplissement autre trauail que de la main pour copier ou transcrire vn liure; si le mépris, il croit d'en adoucir la rigueur et sufisamment satisfaire tout le monde, en disant, qu'il ayme presque mieus faillir en obeyssant à qui luy a commandé que de bien faire en luy desagreant."

4. Otros preliminares

- Sigue un texto de "L'imprimevr av lectevr, svr le sviet de ce livre": Claude Morillon se dirige al lector con el deseo de hacerle saber que la edición bilingüe se debe al encargo de cierto señor que mira por quienes pretenden mejorar el castellano.

- Una relación de las más bellas y principales digresiones contenidas en el libro.

- Tres poemas de L. de Martel, F de Bernières y De

Boraces dedicados al traductor.

- Un listado de los pastores del libro, que copiamos a continuación, muy útil para el lector, porque le ofrece la relación sentimental que media entre ellos:

> "Noms de bergères et bergers, dont les affections sont dedvites en ce liure.
>
> Amarilis estoit seruie de Menandre [Menandro]
> Amarante [Amaranta] de Olimpio
> Antandre [Antandra] de Partenie [Partenio]
> Elise [Elisa] de Cintio
> Elpine [Elpina] de Melisée [Meliseo]
> Flory [Flori] de Silene [Sileno]
> Lavre [Laura] de Avrelie [Aurelio]
> Matilde [Matilda] de Coriolano
> Roselle [Rosela] de Dantée [Danteo]
> Silvie [Silvia] de Arsinde [Arsindo]
> Tarsée [Tarsia] de Felicio
>
> Dinarde [Dinarda], encore que rebelle à l'amour par vn long temps, consentit en fin aux affections de Damon.
>
> Cloride [Clorida], la plus ancienne bergère, reuerée de toutes.
>
> Clarisio, venerable vieillard, honnoré de tous les bergers.
>
> Manilio concurrent de Partenie à l'endroit d'Antandre.
>
> Rosanie [Rosanio], oncle de Dinarde."

- Siguen las aprobaciones firmadas ambas el 19 de marzo de 1614.

El libro termina, tras el texto bilingüe de *La constante Amarilis,* con un índice alfabético de los episodios más interesantes o, como allí dice: "Adresse des plvs belles remarqves de ce livre", con la indicación de la página en la que se encuentran. Por ser demasiado extenso no lo incluimos íntegro aquí, pero a modo de ilustración copiaremos algún ejemplo con la página correspondiente a la edición francesa, tal como allí consta:

"Amour, son trône bien descrit 235
ses trionfes & trofées 237
parle de Menandre à Manilio 241
change les exercices d'Alcide 347
mercenaire 375
meprisé par Manilio 529

Cloride, reuerée des bergères 39

Eau, ses propietez & qualitez 329

Elie 435

Ioseph, aymé de l'egyptienne 451

Maison qui seruoit à prison à Menan. 147

Nuit, son excelence 131

Terre, ses propietez, sa création & sa beauté 509

Vieillesse, degast de la beauté 127"

A esto sigue el Privilegio del rey y el colofón: "Acheué d'imprimer le 20. Mars, 1614."

c) Edición de Antonio de Sancha

Desde que se publicó por primera vez en Valencia en 1609 (aparte de la traducción francesa, de 1614, y de nuestra edición, objeto de este trabajo), *La constante Amarilis* solo ha sido reeditada una vez por el conocido impresor del siglo XVIII, Antonio de Sancha. En la portada, que recogemos más abajo, dice "tercera impressión", seguramente por ir detrás de la primera edición valenciana (al parecer, Sancha sólo tenía conocimiento de la emisión dedicada al marqués de Montebelo) y de la edición francesa, que Sancha sí conocía, como veremos más adelante.

Aparte de la propia portada y del "Prólogo del editor", esta reedición de 1781 presenta los mismos preliminares que la edición princeps: dedicatoria a don Vincencio Guerrero,

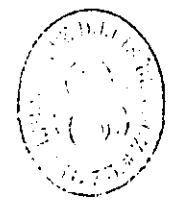


LA CONSTANTE AMARILIS,

PROSAS Y VERSOS DE CHRISTOVAL SUAREZ DE FIGUEROA,

DIVIDIDOS EN QUATRO DISCURSOS.

A DON VINCENCIO GUERRERO
MARQUES DE MONTEBELO, CABALLERO DEL HABITO DE ALCANTARA, GENTIL-HOMBRE DE LA CAMARA DEL DUQUE DE MANTUA, Y SU CABALLERIZO MAYOR.



TERCERA IMPRESSION.

CON LICENCIA.

En Madrid: Por D. ANTONIO DE SANCHA.
AÑO DE M. DCC. LXXXI.

Se hallará en su libreria, en la Aduana vieja.

Portada de la edición de *La constante Amarilis* de Cristóbal Suárez de Figueroa, impresa en Madrid por Antonio de Sancha en el año de 1781. Biblioteca Nacional.

Aprobación de don Gaspar Escolano y prólogo "Al lector".[54] La fe de erratas está al final del volumen. El texto pastoril moderniza algunas grafías de la primera edición de 1609. Por ejemplo, se restituye la *h* ("uviera" pasa a "huviera"), se simplifican consonantes geminadas ("*differentes*" pasa a "diferentes") o *ç* es sustituida por *z* ("caça" pasa a "caza"). A veces, sin embargo, la ortografía se complica, como en "Dafne" (1609), que pasa en Sancha a "Damphne".

Presentamos a continuación la portada y el "Prólogo del *editor*" de la *edición de Sancha*:

1. Portada

LA CONSTANTE / AMARILIS, / PROSAS Y VERSOS / DE CHRISTOVAL SUAREZ / DE FIGUEROA, / DIVIDIDOS EN QUATRO DISCURSOS. / A DON VINCENCIO GUERRERO / MARQUES DE MONTEBELO, CABALLERO DEL / HABITO DE ALCANTARA, *GENTIL-HOMBRE DE* / LA *CAMARA DEL* DUQUE DE MANTUA, / Y SU CABALLERIZO MAYOR. / TERCERA IMPRESSION. / CON LICENCIA. / EN Madrid: POR D. ANTONIO DE SANCHA. / AÑO DE M.DCC.LXXXI. / Se hallará en su libreria, en la Aduana vieja.

En 8º; 4 pp., 2 ff., 293 pp.

2. Prólogo del editor

Para la mejor localización de los distintos párrafos numeramos las líneas del prólogo del editor, que recogemos íntegramente, respetando la cursiva original:

"Christóval Suárez de Figueroa, natural de la ciudad de Valladolid y doctor en ambos Derechos, ha sido un escritor muy útil y digno de toda alabanza, assí por las obras en prosa y en verso que sacó de su proprio ingenio, como por las que con elección y elegancia traduxo al español, para que no careciesen los nuestros de su utilidad. No me detendré ahora en hacer un catálogo puntual y un examen crítico de ellas, por reservarlo para quando se imprima *El pastor fido, tragicomedia pastoral,* traducida excelentemente por nuestro Figueroa, según la edición hecha en Valencia por Pedro Patricio Mey, en M.DC.IX. 8. que es la más corregida. Ahora solo hablaremos de *La constante*

Amarilis, que se imprimió en aquella ciudad en el mismo año, imprenta y tamaño, y con la traducción francesa de M.L. *(sic)* Parisiense en la oficina de Claudio Morillon, año M.DC.XIV. 8.

Las prendas que hacen apreciable este género de escritos, que son una invención ingeniosa y nada vulgar, la disposición de sus partes bien ordenada, algunos episodios breves, oportunos y deleytables, y un modo de decir puro, ameno y proporcionado a la materia, todas concurren admirablemente en esta discreta fábula, que es uno de los primeros y más sazonados frutos del ingenio de Figueroa, sin embargo no haber empleado en él dos meses cabales. El designio que el autor se propuso fue celebrar la constancia y trabajos de dos leales amantes desde el principio de sus amores hasta el dichoso fin de su hymeneo. Para amenizar una materia tan estéril, supo ingerir diestramente algunos discursos, que lejos de ser violentos parece que los pide la misma materia, y que unos se siguen a otros con natural enlaze y consonancia, de suerte que sirven a un mismo tiempo de instrucción y de deleyte. Pero lo que da mayor realze a esta obra son las composiciones métricas que están sembradas por toda ella. Figueroa tenía un grande talento para la poesía, de que son buena prueba la versión ya citada del *Pastor fido,* impresa por primera vez en Nápoles en M.DC.II. 8., por la qual no dudó de llamarle Miguel de Cervantes y Saavedra, en su *Don Quixote,* cap. LXII(*) *famoso traductor,* que felizmente puso en duda quál era la traducción o quál el original; *La España defendida,* poema heroyco, impreso en Madrid en M.DC.XII. 8. repetido en Nápoles en M.DC.XLIV. 4. y algunas composiciones menores, insertas en el *Pasagero,* dado a luz en Madrid en M.DC.XVII. 8. Dotado, pues, Figueroa de un genio tan aventajado para la poesía, se puede con facilidad comprehender el mérito de las que hermosean la *Amarilis,* entre las quales, sin duda, se distinguen notablemente las *canciones,* llenas de donayre, discreción y de mil lindezas en el estilo y en los pensamientos; de suerte que si hubiera estado(**) impresa esta obra quando se hizo el célebre y juicioso escrutinio de los libros de don Quixote, no dudo que el cura la hubiera mandado reservar de las llamas para colocarla a la par de la *Diana* de Montemayor y Gil Polo, como joya preciosíssima. Y assí, habiendo impreso la del primero y teniendo ánimo de publicar sin dilación la del segundo, no parecía correspondiente omitir la *Amarilis,* que compite con ambas, especialmente quando semejantes libros son igualmente útiles a los grandes talentos que a los inferiores; a los primeros para recrear el ánimo fatigado de estudios de mayor meditación con tan sabroso entretenimiento, y a los últimos para que en lugar de otras leyendas de puro pasatiempo, y a veces peligrosas, se dediquen a estas en que con el buen estilo hallarán entremezclados discretos razonamientos, agudas sentencias y pensamientos noblemente expresados en verso y dignos de que se imiten.

(*) Si este elogio mereció la primera edición, se puede inferir con quánta mayor razón le merecerá la segunda, hecha en Valencia con tantas mejoras que parece distinta tradución.

75 (**) No se publicó hasta M.DC.IX, quatro años después de impreso el tomo I de la historia de *Don Quixote*."

La constante Amarilis fue la única obra de Suárez de Figueroa que Sancha publicó a pesar de su propósito de imprimir también *El pastor fido*.[55] Es una lástima que este proyecto no se llevara a cabo, pues el impresor prometía incluir en esa edición "un catálogo puntual y un examen crítico" de todas las obras de Suárez de Figueroa.[56]

Sin embargo, Sancha incluye aquí un breve juicio crítico sobre *La constante Amarilis* (lín. 18-25), al que sigue la paráfrasis del prólogo "Al lector" del mismo Suárez de Figueroa (lín. 26-34). Para Sancha, el valor de *La constante Amarilis* reside sobre todo en los versos, por lo que subraya la maestría de Suárez de Figueroa como versificador:

> "Pero lo que da mayor realze a esta obra son las composiciones métricas [...] Figueroa tenía un grande talento para la poesía..." (lín. 34-36),

e ilustra esta afirmación con el recuerdo de algunas obras en verso de Suárez de Figueroa, como *El pastor fido,* alabado por Cervantes, la *España defendida,* y algunas composiciones incluidas en *El pasajero*.

En este prólogo destaca especialmente la muy favorable opinión de Sancha acerca de la obra en general de Suárez de Figueroa y en particular de *La constante Amarilis,* pues la sitúa a la altura de las *Dianas* de Montemayor y Gil Polo,[57] y asegura su salvación de las llamas en el famoso escrutinio de libros de don Quijote, si hubiera sido publicada por lo menos cuatro años antes.

No dudamos de la sinceridad del editor, pero no olvidamos que como negociante le interesaba presentar a la venta un libro convenientemente avalado.

Sea como fuere, Sancha muestra una gran admiración por la literatura pastoril, y esta afición fue seguramente la que le llevó a publicar *La constante Amarilis*.

3.3.ESTUDIO INTERNO DE *LA CONSTANTE AMARILIS*

Consideramos en esta parte los aspectos internos que califican *La constante Amarilis* como una unidad de creación artística, en la que confluyen elementos de diversa procedencia. Tratamos, pues, de presentar la organización de unas cuantas ideas, con las que Suárez de Figueroa da cohesión a su obra. También investigamos el origen de esos elementos, al tiempo que pretendemos dar cuenta de la cultura humanística de que gozaba el escritor; asimismo, estudiamos la caracterización lingüística del libro y, por último, la consideración que *La constante Amarilis* ha merecido a lo largo de su vida entre las voces más autorizadas.

3.3.1.ARGUMENTO

a) Discurso primero [1-71] (6-60)[58]

La acción se sitúa en las cercanías de Madrid, en un llano espacioso bañado por los ríos Jarama y Manzanares, rico en pastos para ganados y rodeados de "montañuelas", donde abundan los más diferentes árboles. Los moradores de estos contornos son pastores que pasan la vida en "loables ejercicios", como el deporte, la caza, la poesía y, sobre todo, el amor. Las bellas zagalas, siempre recatadas, aceptan las conversaciones amorosas de sus pastores [1-3] (6-7).

Damón, pastor libre de amor, venido de su patria a orillas del Pisuerga, acude al lugar atraído por su buena fama. Nada más llegar, al amanecer, oye una voz lastimera que canta un soneto amoroso. Va en busca del pastor que lo entona, cuyo nombre solicita. Se llama Felicio y es dueño de un rebaño. A su vez, este pide cortésmente al forastero que le cuente la razón de su visita. Damón le dice que su intención es quedarse allí si encuentra quien le valga, a lo que Felicio contesta que Menandro, mayoral en el Júcar, Jarama y Manzanares, lo recibirá gustoso y le encargará el ganado que pueda gobernar [3-5] (7-9). A instancias de Felicio dialogan sobre cómo el amor obra de forma distinta en cada sujeto, y Damón le advierte sobre sus peligros. Felicio cuenta su caso amoroso: la pastora de sus pensamientos,

Tarsia, no le corresponde abiertamente, pero vive ilusionado con unas palabras esperanzadoras que Amaranta, amiga de la pastora, le ha dicho. Damón le habla sobre el comportamiento de las mujeres en el amor y le aconseja perseverar. Animado, Felicio canta su amor en sextetos-lira [6-12] (10-14).

A la hora de la siesta, los pastores más ricos, reunidos bajo la sombra de un gran aliso, conversan sobre el amor. Allí acuden los dos nuevos amigos, donde encuentran a Menandro, el mayoral de todos, y, a su derecha, a Clarisio (pastor anciano, antes soldado y cortesano), a Arsindo, Aurelio, Meliseo, Cintio, Olimpio y Danteo; a su izquierda, al venerable Rosanio, Partenio, Coriolano, Sileno y Manilio. Ya introducido Damón en la junta y requerido por Menandro para que sea el primero en tañer y cantar, al son de una lira y en octavas reales canta alabanzas al mayoral al tiempo que le pide protección. Este, satisfecho, se la concede y lo acepta como amigo [13-18] (15-18).

Después de visitar a Rosela, indispuesta gravemente por un accidente de amores, llegan a la junta de pastores Armila, Tarsia, Silvia, Dinarda, Elpina, Laura, Matilda, Elisa, Flori, Amaranta y la casi anciana Clórida. Las correspondencias amorosas son las siguientes: Menandro con Amarilis, Cintio con Elisa, Sileno con Flori, Olimpio con Amaranta, Arsindo con Silvia, Coriolano con Matilda, Aurelio con Laura, Meliseo con Elpina y Felicio con Tarsia. Dinarda está libre y Clórida es la prudente consejera. Por último, Danteo había amado a Rosela, pero por una ocasión de celos ahora estaba libre y ella muy enamorada. En la junta, Partenio insta a Danteo a que ame a Rosela, al tiempo que se

queja de no ser correspondido por su amada Antandra [18-20] (19-20).

La conversación entre los pastores se interrumpe con la voz de Ismenio, zagal de Menandro, que en sextetos-lira alaba a Amarilis y lamenta su ausencia. Menandro se aparta del grupo con Damón a un bosque cercano y le pregunta por los efectos de amor. Este se los expone, mostrándole sus daños y le muestra la maldad de las mujeres. Menandro protesta haciendo una enérgica defensa del amor e ilustra sus palabras con su propio caso: se enamoró de su prima Amarilis con solo verla y se dieron palabra de matrimonio, pero la oposición familiar, dado el parentesco que media entre ambos, ha truncado sus deseos. No obstante, aunque separados, siguen firmes en su amor, que ya dura dieciséis meses. Damón rectifica su opinión, y Menandro le lee una carta que tiene escrita para Amarilis en redondillas [21-41] (21-36).

Vuelven a la junta, en la que sorprenden una disputa sobre la poesía. Clarisio hace su defensa en un largo parlamento confirmado por Menandro [41-54] (36-47).

A la puesta del sol, los pastores se retiran a sus albergues. Clórida y Dinarda escuchan el canto en tercetos encadenados de Partenio, que las acompaña, sobre su despedida de Antandra, cuando él se fue a la Arcadia. Dinarda pone de manifiesto la falsedad de las promesas varoniles y defiende su libertad, contra la opinión de Clórida, que la quiere convencer de la conveniencia del amor [55-64] (48-55).

Felicio sale de su casa aquejado de amores. Apostrofa a la noche pidiéndole amparo en su desgracia, y cerca de la casa de Tarsia, donde canta en tercetos encadenados, queda

dormido [64-71] (55-60).

b) Discurso segundo [72-149] (61-119)

La acción se reanuda con la llegada del nuevo día. Damón, agradecido a Menandro, compone un soneto admirado de las gracias del amanecer. Sale de la casa para deleitarse en un hermoso jardín que ve desde su ventana, con una fuente labrada en el centro y un cenador con pinturas preciosas, que se describen minuciosamente, y una serie cinco sonetos que sirven de explicación de aquellas. Sin acabar de ver los cuadros que se le ofrecen, vuelve ante su mayoral y pasan la mañana [72-84] (61-70).

Tras la comida, Ismenio canta un romance en alabanza de Amarilis, y Damón pronuncia un parlamento sobre la intervención de Dios en el amor, lo que le da pie para elogiar la armonía universal [84-90] (70-75). Menandro se maravilla de la elocuencia del pastor, tan impropia de su oficio. Damón le confiesa su afición a saber y cómo visitó con Montano la corte, donde escuchó estupefacto elevadas conversaciones sobre las Ciencias y las Artes en diversas Academias. Menandro le ordena que se dedique al estudio, y el pastor se lo agradece con un soneto [90-99] (75-82).

En esto llega un grupo de pastores con Clarisio para visitar y entretener a Menandro. Meliseo canta en estancias la mudanza de su pastora en cierta ausencia, tras lo cual el mayoral, advertido de cómo Partenio mira con malos ojos a Manilio, en público le pregunta la razón del inconveniente que media entre ambos. La causa es que, habiéndose ausentado del lugar por un viaje que hizo a Arcadia, a la vuelta encuentra a su amada Antandra desabrida con él y se entera de

que Manilio, que llegó al valle cuando Partenio lo dejó, ha procurado el amor de la pastora al enviarle un presente acompañado de un romancillo. Clarisio media entre los dos pastores para que haya paz y Menandro les pide que se abracen y que cada uno de los circunstantes cante un soneto para solemnizar el acto. Así lo harán el mismo Menandro, Clarisio, Cintio, Meliseo, Partenio, Coriolano, Damón y Arsindo [99-116] (82-94). Al llegarle el turno a Manilio, este cuenta en prosa un sueño o visión en el que conversa con Amor acerca de Menandro y oye las glorias de sus antepasados en Arauco, cantadas por la Musa Clío en sextetos-lira. Todos aplauden el artificio de los versos de Manilio, cuando llega la noticia de la muerte de Rosela, de la que todos quedan tristes, especialmente Danteo [116-128] (94-102).

Con la llegada de la noche los pastores acuden de nuevo a sus albergues. Menandro recibe entonces una carta en prosa de Amarilis, donde le muestra su constancia, y entona una serie de estancias al retrato de su amada [128-133] (102-106).

Al día siguiente temprano, Rosanio y Clórida conversan sobre la obstinación de Dinarda en no amar. Rosanio evoca con añoranza la perdida Edad de Oro, que antes existía en todo lugar y que ahora solo perdura en el suyo, y Clórida le pide que cuente la dulce memoria de sus años juveniles, a lo que el anciano responde con el relato de sus amores por Ardenia. En esto llega Dinarda que, acompañada de Tarsia, deja atónitos a los dos ancianos al confesar que solo ama a Dios [133-143] (106-115).

Se alejan las dos pastoras y en la fuente dan con

Sileno, que canta una elegía en tercetos encadenados a la muerte de un papagayo de Flori. Más tarde llega Felicio, y Tarsia, molesta, trata de marcharse, pero la detiene Dinarda, que pregunta al pastor la causa de su palidez. Él contesta con un suspiro, pero, instado a que hable, confiesa que la causa es Tarsia. Llegan pastores y pastoras que interrumpen la conversación, pero Dinarda consigue aplacar a Tarsia y Felicio vuelve a ser feliz [143-149] (115-119).

c) Discurso tercero [150-226] (120-176)

Se sientan los pastores y Clarisio echa en falta la presencia de Menandro, de quien alaba sus gracias espirituales y físicas. Nombra a Amarilis y se dirige a ambos amantes como si delante los tuviera, instándoles a que persistan en su amor [150-152] (120-121). Acabadas sus razones, Felicio repite un coloquio amoroso entre Menandro y Amarilis en octavas reales [152-154] (121-123). Por otra parte, Aurelio, de camino a la junta, canta en quintillas a un cordón de cabellos y cintas que Laura le había dado. En el camino encuentra a Manilio que, recostado a la sombra de un sauce, canta un soneto al menosprecio de corte y alabanza de aldea, y después ambos conversan sobre la esperanza y los convenientes de la fatiga. Llegan a la junta de pastores al tiempo que Coriolano pide atención para decir un soneto a un "parchecito que traía Matilda en uno de sus párpados", y luego Partenio entona otro sobre sus sufrimientos por Antandra [155-163] (123-129). Más tarde, Cintio hace un elogio de las excelencias del agua [164-165] (129-131); sigue Olimpio con un soneto en alabanza sobre la mujer, que da pie a Clarisio para disertar sobre las maravillas creadas por

Dios en la tierra, sobre todo, la mujer, de la que destaca su perfección y superioridad sobre el hombre [165-169] (131-134). Felicio compone otro soneto sobre el amor de dos tórtolas, y Damón, que acaba de llegar a la junta, condena en tercetos encadenados al hombre que se sujeta a la voluntad de la mujer, poniendo como ejemplo la fábula de Alcides y Ónfale [169-174] (134-138). Rosanio y Clórida vuelven a sus tretas para vencer la resistencia de Dinarda, acudiendo a la mitología. El anciano relata detalladamente el rapto de Europa [175-178] (138-141).

Declina el sol y los pastores se retiran en grupos. Felicio se queda solo y canta en redondillas hexasílabas sus penas amorosas; Arsindo también se queja de su pastora, primero, en una canción y, después, en prosa, y ambos, conversando sobre el amor, oyen la voz de Danteo, que llora en sextetos-lira por Rosela muerta. Antes de retirarse a sus caserías, los pastores mantienen una breve conversación, de la que se deriva un soneto de Arsindo sobre la fortuna adversa [178-196] (141-154).

Se extiende la noticia de que se adivina un venturoso fin para el caso de Menandro y Amarilis, y una tarde, pastores y zagalas van a su jardín a alegrarse con su mayoral. En un coloquio sobre el amor, Partenio sostiene que los hombres sienten más que las mujeres el mal de ausencia y lee una carta en tercetos encadenados de Menandro a Amarilis [197-202] (154-157). Antandra sale en defensa de las mujeres y alaba en prosa la firmeza de Amarilis [202-203] (157-158).

Menandro se aleja con Clarisio y se lamenta de que su caso no se resuelva con la prontitud deseada. El anciano

aprovecha para arremeter contra la corte con un encendido parlamento [203-218] (158-170).

En esto oyen un gran alborozo en la junta de pastores: Damón y Partenio compiten en sus elogios a Menandro y Amarilis con sendos sonetos [218-221] (171-173).

Felicio se aparta a llorar su pena en redondillas y a su vuelta Clarisio canta un soneto sobre José y su dueña egipcia. Acaba este discurso Felicio, que culpa a la mujer de impía e impaciente [221-226] (173-176).

d) Discurso cuarto [227-282] (177-217)

Comienza este discurso con las protestas de Clórida por la acusación de Felicio, y rememora las excelencias de la Edad de Oro, que contrasta con los males actuales [227-229] (177-179). Tras esto, Menandro anima la reunión, invitando a los pastores al canto. Empiezan Manilio, en sextetos-lira, e Ismenio, en redondillas, sobre los amores de Menandro y Amarilis. Siguen los sonetos de Aurelio sobre el caso de Angélica y Medoro; de Coriolano sobre don Rodrigo y Florinda; de Rosanio sobre Progne, Filomena y Tereo; y de Menandro sobre Filipo y Pausanias. Cintio alaba en prosa a una rosa al dársela a Elisa. Y a partir de aquí, se da licencia para que los amantes canten en verso sus encendidos pensamientos: Meliseo a Elpina en un soneto; Sileno a Flori en octavas reales; en sonetos Arsindo a Silvia, Felicio a Tarsia, Cintio a Elisa, Damón a Dinarda y Aurelio a Laura; Partenio a Antandra en un romance; Olimpio a Amaranta en un soneto; Coriolano a Matilda en décimas; en un soneto Menandro a Amarilis, y, por último, Clarisio canta otro sobre la fugacidad de la vida [229-253] (179-195).

Llega el atardecer y todos se despiden, excepto Clarisio, que diserta sobre las partes, excelencias y valor de la tierra, y Menandro habla sobre el diluvio universal. Se despiden los dos pastores [254-261] (195-201).

Ya de noche, Sileno y Cintio cantan sus amores en sendos sonetos. Encuentran a Manilio, que desprecia el amor tras contarles los escarceos amorosos que otro día le sucedieron con Nise y Anarda, sobrinas de Clórida, y cómo se quedó sin ninguna. Manilio acaba la conversación con un soneto [261-266] (202-206).

Por fin, el padre de Menandro logra la dispensa para el casamiento entre su hijo y Amarilis. Así cesa la clausura y prisión de los amantes y se espera pronto el desposorio, que influye en el ánimo de las pastoras que más rigor profesaban y todos los casos de amor se resuelven favorablemente. El día de la boda se celebra con juegos y entretenimientos de toda clase. En el teatro dispuesto a tal efecto, los siguientes pastores cantan diversos epitalamios: Manilio en sextetos-lira, Coriolano en una estancia, Damón en dos largas estancias, Partenio en un romance, Cintio en séptimas-lira y Meliseo en una silva. Se retiran los recién casados y Menandro elogia la belleza de Amarilis y su efecto en el mundo. La obra termina con los deseos de felicidad por parte del autor, con una invocación a los dioses griegos [267-282] (206-217).

3.3.2. ESTRUCTURA DE *LA CONSTANTE AMARILIS*

a) Estructura externa

La constante Amarilis se compone de cuatro *discursos* en los que se combinan versos y prosas, como es propio de los libros de pastores; el término *discurso* significa libro o parte de la obra. Los tres primeros presentan una extensión semejante (55, 59 y 57 páginas, respectivamente), mientras que el último es más breve (41 páginas); esta característica se acentúa por la gran abundancia de versos que se acumulan en él.

b) Estructura interna

A diferencia de los libros de pastores anteriores, en los que, según Avalle-Arce, "predomina el tópico de hacer terminar las divisiones de la obra con el día",[59] solo el *discurso* primero de *La constante Amarilis* comprende un día completo desde el amanecer hasta la noche, mientras que el resto de la materia narrativa se organiza de forma diferente, pues el *discurso* segundo se prolonga sin interrupción en el tercero, y lo mismo ocurre entre los *discursos* tercero y cuarto, sin otra aparente justificación que el propio capricho del autor. No obstante, el *discurso* segundo se cierra con la llegada de casi todos los pastores al sitio de la fuente, lo que interrumpe los reproches de Felicio a Tarsia por su desamor:

> "Sobrevinieron en esto Clarisio, Cintio, Meliseo, Olimpio y Coriolano, acompañando a Elisa, Matilda, Antandra, Elpina, Amaranta y Armila. Y así quedó interrumpido el proseguir de Felicio, más tuvo dicha en que Dinarda, antes que del todo llegassen los pastores, dexó casi aplacada del enojo a Tarsia, con que Felicio bolvió al estado primero de sus amores" (pp. 118-119).

Y ya en la reunión, son las alabanzas de Clarisio al ausente Menandro las que abren el *discurso* tercero:

> "Sentados ya todos, dixo el anciano Clarisio..." (p. 120).

Es probable que esta interrupción de la materia narrativa se deba a la intención del autor de enfatizar los valores espirituales y físicos del personaje ensalzado por Clarisio, pues no hay que perder de vista que *La constante Amarilis* es una obra encargada por quien, con toda probabilidad, aparece en el libro bajo la identidad de Menandro.

Por su parte, el *discurso* tercero termina con una nueva intervención de Felicio culpando a las mujeres de impías e impacientes:

> "-Muger avía de ser ella -dixo entonces Felicio- en lo fácil y mal sufrida. [...] Cierto que ay algunas por extremo enemigas de todo afecto umano [...], algunas que siendo yelos infunden llamas" (p. 176).

Esta misma situación se prolonga en el *discurso* cuarto, que se inicia con una encendida réplica de Clórida en defensa de las mujeres y elogia al mismo tiempo la Edad de Oro, en contraste con el tiempo presente:

> "-Tened, Felicio -respondió Clórida-, no passéys adelante, que os vais poco a poco despeñando..." (p. 177).

En este caso, la división entre ambos *discursos* está en el cambio de palabra de uno a otro personaje.

Quizás para dar cierta unidad al conjunto, Suárez de Figueroa hace que sea Felicio el encargado de concluir los tres primeros *discursos*. Ya hemos visto esta característica en los *discursos* segundo y tercero; lo mismo sucede en el primero:

> "Rindióse, pues, Felicio a los combates de sus pensamientos y, sin querer, quedó entregado al sueño [...]. Este, pues, apiadado de sus infortunios amorosos, no lejos de la casa de su desasosiego, le quiso socorrer con alguna quietud, pienso le durará hasta el día, por ser brevíssimo el espacio de noche que quedava" (pp. 59-60).

La estructura interna de *La constante Amarilis* está marcada por el devenir del tiempo. El esquema que presentamos a continuación recoge todas las referencias temporales que indican la sucesión de los días dentro de cada uno de los cuatro *discursos,* tal como aparecen mencionadas en el libro si están entre comillas, o sin comillas si ello no es posible; indicamos entre paréntesis la página y la línea en que se encuentran para una mejor localización en el texto del libro. Hay una referencia fundamental, "una tarde" (p. 155/lín. 9, a mediados del *discurso* tercero), que incide de forma decisiva en el progreso de la acción y estructura la materia narrativa en dos partes principales, como veremos al hilo de este comentario.

1. Esquema cronológico de *La constante Amarilis*

1ª PARTE

DISCURSO PRIMERO - día primero

"amanecer" (p. 8/lín.3) / siesta (p. 15) / puesta de sol (p. 48) / "noche" (p. 55/lín. 22)

DISCURSO SEGUNDO - día segundo

nuevo día (p. 61) / tras la comida (p. 70) / "noche" (p. 102/lín. 29)

día tercero

"día siguiente" (p. 106/lín. 1)

DISCURSO TERCERO

[sigue este día] (p. 12o) / declina el sol (p. 141)

2ª PARTE

a) "una tarde" (p. 155/lín. 9) [tiempo después]

DISCURSO CUARTO

[sigue esta tarde] (p. 177) / atardecer (p. 195) / "noche" (p. 202/lín. 2)

b) poco antes de la boda (p. 206)

"el día tan desseado" [de la boda] (p. 208/lín. 7)

En la primera parte tienen lugar los episodios pastoriles más interesantes, consistentes la mayoría de ellos en el relato, casi siempre retrospectivo, que los mismos pastores hacen de sus propios casos de amor, como indicamos a continuación esquemáticamente *discurso* a *discurso*. En la segunda parte se prolongan, a veces innecesariamente, los diversos coloquios, en los que se acumulan de forma ostensible las composiciones poéticas. Dada su importancia, destacamos en negrita los excursos que sobre diversos asuntos contiene *La constante Amarilis*.

2. Esquema temático de *La constante Amarilis*

1ª PARTE

DISCURSO PRIMERO

Amanecer * "llano bien espacioso"

- Damón - Felicio
  a) conversan sobre amor
  b) Felicio cuenta su caso de amor

Siesta * lugar bajo el aliso

- junta de pastores: presentación y organización
- Damón: alabanzas a Menandro, su mayoral
- llegada de las pastoras: correspondencias amorosas
- Partenio - Danteo: conversan sobre amor
  [Amarilis] alabada por Ismenio

  * bosque

- Menandro - Damón
  a) conversan sobre amor
  b) **defensa del AMOR**
  c) Menandro cuenta su caso de amor

  * de nuevo bajo el aliso

- **defensa de la POESíA**

Puesta de sol

- retirada de los pastores
- Partenio - Clórida - Dinarda
  a) quejas de amor de Partenio
  b) Dinarda denuncia la falsedad de promesas varoniles

Noche

- Felicio: petición de amparo en la desgracia

DISCURSO SEGUNDO

Nuevo día * jardín de Menandro

- Damón: gracias al amanecer

Tras la comida * casa de Menandro

- Ismenio: alabanza de Amarilis
- Damón - Menandro
  a) **ARMONÍA UNIVERSAL**
  b) Damón relata su visita a la corte
- llegada del grupo de pastores
- Partenio - Manilio: reconciliación
- más intervenciones
- Manilio: sueño o visión
  a) habla con Amor
  b) glorias de Menandro y de sus antepasados en Arauco
- muerte de Rosela

Noche

- retirada de los pastores
- Menandro recibe carta de Amarilis: constancia

Día siguiente * en el campo

- Rosanio - Clórida
  a) negativa de Dinarda a amar
  b) Rosanio cuenta su caso de amor
- Dinarda: **alabanza del AMOR A DIOS**

  * en la fuente

- más intervenciones
- Dinarda - Tarsia - Felicio
- llegada de casi todos los pastores

DISCURSO TERCERO

- Clarisio: alabanzas de los ausentes Menandro y Amarilis
- más intervenciones
- Aurelio - Manilio: **alabanzas y conveniencia de la FATIGA**
- distintas intervenciones por diversos motivos; entre ellas:
  a) **excelencias del AGUA**
  b) **elogios de la MUJER**

Declina el sol

- retirada de los pastores
- Felicio - Arsindo - Danteo: cantan sus penas de amor por separado; el último, la muerte de Rosela

2a PARTE

DISCURSO TERCERO

Una tarde * jardín de Menandro

- pastores y zagalas se alegran por el venturoso fin de los amores de Menandro y Amarilis
- coloquio sobre el amor
- Menandro y Clarisio: **invectiva contra la CORTE**
- Damón - Partenio: compiten en elogios a Menandro y Amarilis
- más intervenciones
- *Felicio culpa a la mujer de impía e impaciente*

DISCURSO CUARTO

- Clórida: **excelencias de la EDAD DE ORO**
- Menandro invita a los pastores al canto

Atardecer

- *todos se despiden*
- Clarisio - Menandro
  a) **valor de la TIERRA**
  b) **relato del DILUVIO UNIVERSAL**

Noche

- *Sileno - Cintio: cantan sus amores*
- Manilio: desprecia el amor

Otro día antes de la boda

- Padre de Menandro: dispensa para el matrimonio
- todos los casos de amor se resuelven.

Día de la boda

- *competiciones deportivas*
- cantos epitalámicos
- Menandro elogia la belleza de Amarilis

Considerando uno y otro esquema, se puede ver que a mediados del *discurso* tercero se produce un brusco salto de tiempo que da lugar a la división del libro en dos partes, como hemos indicado antes; la segunda parte se subdivide, a

su vez, en dos subpartes, separadas por un lapso de tiempo indeterminado:

a) "una tarde" indefinida, después de un período de tiempo indeterminado, en la que se anticipa el desenlace del libro al extenderse por el lugar la noticia de que el caso de Menandro y Amarilis tiene cercano el final feliz (p. 154). Esta noticia será la que dé lugar a la resolución del caso principal y, como consecuencia, la de todos los casos secundarios.

b) Esto se producirá cuando el padre de Menandro obtenga del "sacro Teniente" (p. 206) la dispensa por el parentesco de Menandro y Amarilis, lo que dará lugar a la boda "el día tan desseado" (p. 208), después de un período de tiempo también indefinido, que se celebrará con fiestas pastoriles.

Tras este breve comentario de la estructura llegamos a tres conclusiones:

1) A pesar de ser el caso de Menandro y Amarilis el más importante de cuantos aparecen en el libro, sólo emerge a primera línea de vez en cuando, pues los demás personajes con sus respectivos asuntos amorosos ocultan el de la pareja protagonista, que permanece siempre latente y da cohesión argumental a todo el libro.

2) Las dos partes que forman el libro presentan aparentemente distintos ritmos narrativos; la materia argumental de la primera parte se sucede lentamente a lo largo de tres días completos y sucesivos, mientras que la materia de la segunda parte tiene lugar, tras un brusco salto de tiempo, durante dos días posteriores y no consecutivos, lo

que produce una sensación de celeridad, acentuada también por la acumulación de solo cuatro excursos sobre diversas materias, frente a los siete de la primera parte.

3) Por último, el desarrollo temático de *La constante Amarilis* está en función del esquema cronológico.

3.3.3. INTENCIóN DE LA POéTICA DEL LIBRO, DECLARADA POR EL AUTOR EN EL PRóLOGO "AL LETOR"[60]

A. Porqueras Mayo define el prólogo "como un género literario, con carácter propio, con independencia artística del libro al que acompaña (aunque este libro pueda influir mucho en él)",[61] en el que el autor suele presentar una serie de ideas interesantes, relativas muchas veces a la teoría literaria.

La mayoría de los prólogos escritos entre las dos últimas décadas del siglo XVI y las tres primeras del siglo XVII es considerada por el citado investigador como manierista, con independencia de la obra al que preceden. Muchos prólogos manieristas suelen ser "breves ensayos que explican el libro a que acompañan."[62] Esto es lo que encontramos en el prólogo "Al letor" de *La constante Amarilis:* un breve comentario con el que Suárez de Figueroa pretende dar cuenta de su obra al lector, presentando muy brevemente una serie de ideas relativas al arte literario, como iremos viendo a continuación.

Suárez de Figueroa comienza el prólogo "Al letor" advirtiendo a este de lo que no encontrará en su libro: aventuras azarosas al modo de los libros bizantinos, representados por el que fue fuente primordial de este tipo de relatos en España, la *Historia Etiópica,* también llamada *Los amores de Teágenes y Cariclea,* de Heliodoro, y las de los

libros de caballerías, representados por el *Orlando furioso,* de Ludovico Ariosto. Ambos libros influyeron muchísimo en España, hasta el punto de que se hicieron varias traducciones al castellano de cada uno de ellos en el siglo XVI,[63] y no es difícil encontrar en otros libros episodios o fragmentos descriptivos prestados de aquellos.[64]

La estructura de la mayoría de los libros de pastores es semejante a la bizantina, y así se advierte "la tendencia -señala López Estrada- a encabalgar argumentos, apurar situaciones y resolverlas a veces por encuentros fortuitos, entretejer *novelas* propiamente dichas con la línea del desarrollo del relato pastoril mezclando hábilmente los personajes de uno y otro dominio, pastoriles y novelescos."[65] Esta tendencia a acumular argumentos y situaciones distintas se advierte también en los libros de caballerías, cuya acción principal está entretejida con innumerables relatos accesorios que hacen la trama complicadísima.

Suárez de Figueroa rechaza ambos influjos abiertamente:

> "Si esperas deste libro alguna grande suspensión de ánimo fundada en intricados sucesos, ciérrale sin pasar adelante, que no todos pueden ser Teágenes o Ariostos" (p. 4).[66]

Efectivamente, nada de esto hay en *La constante Amarilis.* Por el contrario, el autor declara que su intención es:

> "celebrar la constancia y sufrimiento de dos amantes perseguidos desde el principio de sus amores hasta el venturoso casamiento, entreteniendo al uno en su prisión con verisímiles juntas y conversaciones, a cuyo efeto e querido valerme de lo que me pareció más a propósito, sin poderlo estorvar el imaginado temor de tu censura."

Estas palabras nos llevan a considerar varias cuestiones:

a) Suárez de Figueroa presenta el objeto de su trabajo, consistente en contar una historia de amor, como sucede en cualquier libro de pastores. Sin embargo, las dificultades que los protagonistas, Menandro y Amarilis, tienen que superar suceden fuera del relato, y lo único que nosotros, los lectores, vemos y oímos son las "juntas y conversaciones" que los pastores celebran para entretener a Menandro. No hay aquí, por tanto, argumentos encabalgados, historias de amor entretejidas, ni aventuras de ninguna clase que mantengan la curiosidad del lector a causa de una trama intrigante, lo que no quiere decir que el libro no resulte entretenido.

b) Suárez de Figueroa desvela el desenlace feliz de su libro, anticipando claramente que la historia acaba con un "venturoso casamiento."[67]

c) La atención del autor sólo se dirige hacia uno de los amantes: "entreteniendo al uno en su prisión con verisímiles juntas y conversaciones." Amarilis es el personaje ausente, del que se habla y está con frecuencia en el pensamiento de todos los pastores, pero únicamente aparece al final de la obra, en la celebración de las bodas. Avalle-Arce afirma que Suárez de Figueroa se atiene, en cuanto a la técnica narrativa, a los modelos españoles, sobre todo a la *Diana* de Montemayor, haciendo notar que a Amarilis le sucede lo que a Diana, que se habla de ella a lo largo del libro, pero no aparece sino hasta el final.[68] Sin embargo, ambos personajes no son comparables. Amarilis es un personaje silencioso, no pronuncia ni una sola palabra, con la única excepción de una

carta escrita por ella, que Menandro lee en el *discurso* segundo (p. 103), y un "coloquio" entre Menandro y Amarilis, referido por Felicio a principios del *discurso* tercero (pp. 122-123).

Detengámonos ahora en lo que Suárez de Figueroa denomina "verisímiles juntas y conversaciones." Nuestro autor está en la misma línea que Cervantes, quien, por boca del canónigo, critica los libros de caballerías, género que, a su juicio,

> "cae debajo de aquel de las fábulas que llaman milesias, que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no enseñar, al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente",[69]

y sigue el canónigo rechazando todos aquellos relatos que presentan fábulas desproporcionadas que atentan contra la verosimilitud, y alabando las que se asemejan a la verdad de la vida circundante. Así, notamos en *La constante Amarilis* la ausencia de elementos fantásticos o extraordinarios. Todos los personajes son humanos y reales. No hay sabias Felicias, no hay ninfas,[70] no hay salvajes ni gigantes que introduzcan un elemento fabuloso e irreal en el relato. Y, por otra parte, ya en este libro se advierte lo que será una constante en la literatura de Suárez de Figueroa: la intención didáctica destinada a educar a la sociedad de su época, que pretende llevar a cabo en esta obra por medio de los diferentes excursos que introduce a lo largo de la narración (señalados en el "esquema temático de *La constante Amarilis*", unas páginas más arriba). Así, de acuerdo con las funciones tradicionalmente adscritas a la poesía, provecho y deleite, nuestro autor se había propuesto dotar a su libro de una importante carga doctrinal que no convenía con la

naturaleza de la prosa narrativa, pues su función primordial era el entrenimiento.[71]

Por último, el autor concluye el párrafo rechazando la opinión de sus lectores, como hace casi siempre.[72]

Sigue diciendo en el prólogo:

> "Ni te parezca busco en los siguientes episodios nuevas ocasiones de dilación, que si lo miras con cuidado, hallarás ser su travazón no violenta, antes llamarse uno a otro con propiedad, o por razón de materia, o por novedad de sujeto; y para ornamento y belleza de obra digna de alabança no solo es lícita, mas forçosa, la variedad de digresiones y extensión de coloquios" (p. 4).

La "travazón no violenta" de los episodios es su propósito.[73] Cervantes también demanda hermosura y proporción en los relatos, de modo que "el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio."[74] Pero el hecho de que Suárez de Figueroa introduzca excursos, que proporcionan un estatismo más que notable a la narración, ya de por sí estática e inmóvil, se justifica por dos razones: a) obedece a una moda literaria, pues, como afirma W.F. King, "a lo largo del siglo [XVII] una fuerte corriente de teoría crítica sostuvo que una obra en prosa novelística no era digna de elogios *si no contenía digresiones*",[75] de ahí que Suárez de Figueroa afirme con rotundidad que "para ornamento y belleza de obra digna de alabança no solo es lícita, mas forçosa, la variedad de digresiones y extensión de coloquios"; b) el eje central de la narración es muy pobre, pues se limita a los sufrimientos de Menandro por su separación de Amarilis, aliviados en parte con la visita de los pastores de la comarca y sus cantares de amor o conversaciones sobre variadas cuestiones, como la poesía, la fatiga, el agua, la mujer, la corte, la rosa, la tierra, el

diluvio, que constituyen las digresiones y coloquios mencionados. De modo que, como hemos visto antes, la peripecia al estilo bizantino desaparece de *La constante Amarilis,* "lo que implica -según Avalle-Arce- un acercamiento a la práctica italiana del género, y, en consecuencia, también a la clásica."[76]

Sigue el *prólogo*:

> "Por no cansarte en las bodas con invenciones y torneos usados de otros en semejantes ocasiones, las quise ceñir con pocas palabras, apuntando como de paso, también por evitar molestia, los juegos que pudo aver en ellas" (p. 4).

Mientras que en líneas anteriores tenía en poco la posible censura del lector, Suárez de Figueroa se muestra ahora solícito con él, intentando evitarle cualquier cansancio. Es posible que el autor se refiera en este párrafo a celebraciones de bodas como las que tienen lugar en la *Diana enamorada,* de Gil Polo, que ocupan todo el *libro* quinto y que empiezan con bailes y cantos adivinatorios de los distintos pastores que van a contraer matrimonio, y siguen con una alegre fiesta en la que interviene también buen número de ninfas y salvajes;[77] o las que se celebran en el libro de Juan Arce Solórceno, titulado *Tragedias de Amor,* publicado en 1607, solo dos años antes que *La constante Amarilis,* cuyo relato, que ocupa casi toda la segunda *égloga,* enumera con detalle las distintas competiciones, describe pormenorizadamente los premios para los ganadores, refiere los enfrentamientos entre los contendientes, etc. Por el contrario, en *La constante Amarilis* solo hay unas competiciones deportivas narradas brevemente y los cantos epitalámicos de algunos pastores (p. 207 y ss.), que

estudiamos en páginas posteriores. *La constante Amarilis* carece, en este sentido, del brillo suntuoso, casi cortesano, de que gozan las fiestas nupciales de unas obras pastoriles, y del minucioso desarrollo, con fuerte sabor rústico, de los ejercicios físicos de otras.

Continúa más adelante:

> "Podrá ser que quando alabo la poesía -para confusión de qualquiera irracional que la vituperare- *repares en que nombro algunos antiguos* no conocidos de ti por poetas. Mas advierte que hasta el tiempo de Aristóteles todos los filósofos *escrivieron sus obras en verso, estilo que casi* tenía fuerça de ley" (pp. 4-5).

A pesar de la brevedad de este párrafo, Suárez de Figueroa expone con suficiente claridad dos ideas importantes sobre el *Arte poética* que quiso escribir, según confiesa en *El pasajero*. Después de anunciar el encendido discurso sobre la defensa de la poesía, una de las digresiones más largas y notables de *La constante Amarilis,* en donde el autor muestra su amplia erudición al nombrar una lista casi interminable de poetas y filósofos de la Antigüedad y de la Edad moderna, Suárez de Figueroa identifica, según un tópico extendido en el siglo XVI, a poetas y filósofos, como ya había hecho antes el Pinciano o Lomas Cantoral, entre otros,[78] y expresa la idea de que poesía entraña verso, es decir, que confunde la expresión lingüística en forma de verso con la poesía, según decía Juan del Encina:

> "De manera que lo que no lleva cierta mensura y medida, no devemos dezir que va en metro, ni el que lo haze deve gozar de nombre de poeta ni trovador."[79]

No obstante, lo dicho por Suárez de Figueroa pudiera deberse a un momento de precipitación, dado el cambio de postura reflejado unos años más tarde en *El pasajero,* en

donde, como el Pinciano, afirma que es posible la poesía sin verso:

> "Cánsame sumamente el uso de las rimas y aquella violenta necesidad del consonante, tan apetecido del vulgo. La prosa, cuando se habla o escribe como debe, mantiene indecible decoro y gravedad, siendo su artificio mucho más ingenioso que el del verso."[80]

Por otra parte, no falta la alusión despreciativa a una clase ínfima de lectores incultos, que nuestros clásicos solían englobar bajo la desdeñosa denominación de "vulgo". Suárez de Figueroa no encabeza el prólogo "al vulgo" ni "al discreto lector", sino "al lector" en general. Si bien al escribir "para confusión de qualquiera irracional que la vituperare", Suárez de Figueroa se arriesga con echar al traste su "derecho" de la *captatio benevolentiae,* el autor opta por la captación del público mejor.

Sigue el prólogo con el párrafo siguiente:

> "Bien sé te parecerá estraño el pronóstico de la batalla y vitoria de Arauco por Menandro; mas ten noticia que quanto se escrive allí se funda en lo que juzga de su nacimiento cierto astrólogo eminente en su facultad" (p. 5).

Suárez de Figueroa, igual que hicieron otros poetas pastoriles, aprovechó su libro para adular a don Juan Andrés Hurtado de Mendoza, quien al poco se convertiría en su protector, que, según hemos visto, aparece en el relato con la personalidad del pastor Menandro. Suárez de Figueroa anuncia en el prólogo una narración sobre las futuras hazañas de Menandro-Hurtado de Mendoza en la región de Arauco,[81] que este no llegó a realizar nunca, aunque sí las llevaron a cabo sus antecesores, quienes ocuparon importantes puestos en la política española en América, y su padre, en particular, además del cargo de virrey del Perú, desempeñó un destacado

papel en la guerra contra los araucanos, como ya hemos visto al hablar de los *Hechos de don García Hurtado de Mendoza*. De este modo, Suárez de Figueroa, que conocía el pasado reciente de los marqueses de Cañete, se aventura a pronosticar en 1609 proezas heroicas de su mecenas, que solo tenía cuarenta y tres años y mucha vida por delante para realizar lo que aquellos habían llevado a cabo de forma tan gloriosa.

El escritor, consciente de su atrevimiento historiográfico, se cura en salud haciendo responsable de esta invención a "cierto astrólogo eminente en su facultad." Hemos buscado noticias sobre este astrólogo y nuestras pesquisas han resultado inútiles. Con este artificio literario, Suárez de Figueroa pretendió escudarse tras un personaje que él sabía ficticio, pero que presentaba ante los ojos de sus lectores revestido de una autoridad que le evitara recibir las críticas de estos cuando comprobaran, con el paso del tiempo, que el quinto marqués de Cañete no realizaba las hazañas anunciadas en esta obra.

El escritor concluye el prólogo disculpándose por las deficiencias de su libro por haberlo compuesto precipitadamente:

> "Y pues la falta de tiempo sobrelleva muchas de entendimiento, hallen contigo alguna escusa las desta obra por la brevedad con que fue compuesta, pues apenas se tardó en ella espacio de dos meses, como saben muchos y, en particular, los sujetos celebrados en su discurso" (p. 5).

Efectivamente, como ya sabemos, unos años más tarde confiesa en *El pasajero* que el mayor obstáculo que tuvo que salvar fue el apremio con que se vio obligado a componer *La constante Amarilis,* a causa de la insistencia de quien se la encargó. Suárez de Figueroa halló la solución al problema

cuando se le ocurrió aprovechar textos ajenos y versos suyos escritos con anterioridad, "que no eran pocos", enlazados con "ciertas prositas ocasionadas."[82] De ahí que se disculpe ante el lector, pues era consciente de los errores que presentaba su obra.

A pesar de esta autocrítica, acompañada de la correspondiente disculpa, Suárez de Figueroa supo combinar con suficiente acierto los elementos reales (confesados por el propio autor en el prólogo, o intercalados en la trama narrativa,[83]), con los ficticios (los demás casos de amor), en un ambiente pastoril exigido por quien le encargó el libro.

3.3.4. LA ONOMÁSTICA PASTORIL EN *LA CONSTANTE AMARILIS*

Un aspecto interesante que caracteriza a los libros de pastores es la difusión de una onomástica propia que, asegurada en el éxito del género, se extendió por otros posteriores.

Los escritores pastoriles del Renacimiento dejaron de lado los nombres germánicos, los de la literatura caballeresca, los del fondo bíblico y los nombres de santos, y acudieron, sobre todo, a la literatura pastoril antigua de Teócrito y Virgilio, de la que tomaron los nombres de sus pastores, así como la pauta para crear muchos más; los escritores españoles, además, contaron con el ejemplo de los autores italianos. Por lo tanto, parte de esta onomástica procede de las obras pastoriles anteriores de las literaturas antigua, medieval y humanística italiana, y otra es invención de los autores de los libros de pastores, quienes, según López Estrada, habían aislado conscientemente de la "realidad común el léxico de los nombres de los personajes pastoriles",[84] como consecuencia lógica de la creación de un género idealista.

Cervantes, escritor él mismo de un libro de pastores, se burla de este requisito indispensable cuando don Quijote comunica a sus amigos la intención de hacerse pastor al tiempo que ellos y les hace saber

> "que lo principal de aquel negocio estaba hecho, porque les tenía puestos los nombres que les vendrían como de molde. [...] él se había de llamar *el pastor Quijotiz*, y el bachiller, *el pastor Carrascón*, y el cura, *el pastor Curambro*, y Sancho Panza, *el pastor Pancino*."[85]

La creación de los nombres pastoriles suele consistir en la unión de una raíz con significado *(Fel-, Clar-, Ars-, Aur-, Mel-, Silv-, Flor-, Clor-, Ard-)*, con un sufijo pastoril *(-icio, -isio, -andro, -elio, -indo, -ano, -anio, -enio, -ilio, -ardo,* etc.) y sus correspondientes formas femeninas. Como indica López Estrada, "era fundamental que la unidad del elemento radical y el sufijo resultara de una armoniosa eufonía",[86] tal como Cervantes caracteriza el nombre creado por don Quijote para su amada Dulcinea, de "músico y peregrino y significativo".[87]

En numerosas ocasiones, parece que el autor, después de crear un personaje, lo bautiza con un nombre simbólico que representa las características de su personalidad o la cualidad más relevante; otras veces, escoge nombres que pertenecen a la tradición literaria pastoril más prestigiosa o que son, simplemente, eufónicos; y otras veces, si se trata de personajes que tienen que ver con alguna persona histórica, se vale de una combinación de letras a manera de anagrama del nombre real, como ocurre con *Belisa* con respecto de *Isabel*.[88]

La lista de los nombres pastoriles es tan amplia como sorprendente y, a juicio de López Estrada, "representa un notable esfuerzo inventivo y su valor es a un tiempo literario y social."[89]

Determinados nombres pastoriles fueron usados como

seudónimos por varios autores famosos, según podemos comprobar en la breve lista recogida por Iventosch: "*Tytirus* para Virgilio, *Silvius* para Petrarca y Boccaccio, *Melisseus* para Pontano, y *Sincero* para Sannazaro."[90]

A continuación nos referiremos a los nombres de los pastores de *La constante Amarilis,* que reunimos en un mismo epígrafe cuando observamos entre ellos algún tipo de relación:

a) Amarilis, Damón, Elisa, Filis, Meliseo

Los señalados en el epígrafe son nombres arquetipo de personajes pastoriles de honda raigambre clásica que, como tales o con variantes, se extienden por Europa en el Renacimiento.

Amarilis y *Filis* son nombres de varias églogas de Virgilio y *Damón* es el nombre de uno de los pastores protagonistas de la égloga VIII del mismo poeta.

Aunque *Amarilis* es un nombre muy frecuente en los libros de pastores, el hecho de que se llame así la protagonista del libro de Suárez de Figueroa puede deberse a que *Amarilis* es también la protagonista de *El pastor fido,* la tragicomedia pastoril de Guarini, traducida por nuestro escritor y impresa por segunda vez en 1609, el mismo año de publicación de *La constante Amarilis.*

B. Damiani relaciona diversos nombres pastoriles con cualidades físicas o espirituales, e indica que a *Amarílida* (probable variante de *Amarilis*) se asocia la "contención de carácter".[91] La *Amarilis* de Suárez de Figueroa, ausente del libro hasta el final, aparece caracterizada por la firmeza y

la constancia, hasta el punto de que esta última cualidad da lugar al título del libro.

Damón es el nombre que, según hemos visto más arriba, Suárez de Figueroa elige para denominarse a sí mismo en *La constante Amarilis*.[92] A diferencia del *Damon* de *El siglo de oro en la selva de Erífile*, de Bernardo de Balbuena, "latinizantemente inacentuado",[93] la variante que presenta este nombre en Suárez de Figueroa y en la mayoría de los escritores contemporáneos suele llevar acentuación aguda.[94]

Elisa, segundo nombre de la reina Dido, es igualmente virgiliano (*Eneida* IV y V). También Garcilaso utilizó este nombre, haciéndolo famoso, en sus *Églogas* primera y segunda, así como *Filis* en la tercera.

Un nombre muy frecuente en la literatura pastoril española es *Meliseo*, probable variante de *Melibeo*, derivado de *Meliboeus*, protagonista de la égloga I de Virgilio, cuyo significado se asocia con el sustantivo "miel" y, por extensión, con el adjetivo "dulce".[95]

b) Menandro, Coriolano, Manilio

A veces los nombres de los pastores coinciden con los de personajes antiguos, de modo que tenemos pastores llamados *Menandro*, como el célebre comediógrafo griego; *Coriolano*, como el general y patricio romano;[96] o *Manilio*, como varios poetas latinos.[97]

c) Amaranta, Clórida, Flori, Laura, Rosanio, Rosela, Silvia, Sileno, Montano

El grupo de nombres indicados en el epígrafe tiene en

común que alude a realidades naturales, relacionadas con el mundo vegetal, como flores, árboles y selvas. Estos nombres recuerdan la Edad de Oro, en cuanto que sugieren la compenetración del hombre con la naturaleza.

Para los lectores y escritores de los Siglos de Oro con formación humanística, el amaranto (del gr. *amarántos,* 'que no se marchita') era una flor que simbolizaba la incorruptibilidad y la inmortalidad. A este respecto dice Lope de Vega en la *Exposición de los nombres poéticos y* (sic) *históricos,* de *La Arcadia,* al hablar del amaranto:

> "Es [...] una yerba cuya flor purpúrea jamás se marchita, y de aquí procedió llamarla inmortal. Plin., 21, capítulo 8."[98]

Según Iventosch, el nombre de la flor dio lugar al gentilicio pastoril de *Amaranta* gracias a Sannazaro, que fue quien por primera vez llamó así a una pastora.[99]

Clórida es el nombre de la única pastora anciana de *La constante Amarilis,* variante del también pastoril *Cloris,* de *Chloris,* nombre de la diosa griega de las flores. Asimismo hay en *La constante Amarilis* una pastora llamada Flori, cuyo nombre es una variante más de los *Floria, Florida, Floro, Florenio,* derivados todos ellos de *Flora,* nombre de la diosa romana de las flores y jardines.[100]

Relacionados también con las flores están *Laura,* del latín *laurus,* 'laurel', árbol mediterráneo consagrado a Apolo; *Rosanio, Rosela,* meras variantes de la flor tan conocida, y *Silvia,* derivado de *silva,* 'selva', que alude a las cualidades naturales de la pastora que su nombre sugiere, como vemos en las siguientes palabras del pastor desdeñado por ella:

> "¡Silvia ingrata y más rigurosa que las selvas! ¡O cómo te conviene tal nombre! Bien lo miró quien te le puso. La selva, dentro de su verdura, esconde al oso, al tigre y a la sierpe; y tú en el pecho encubres impiedad, sobervia y aborrecimiento" (p. 145).

A veces los nombres de los pastores están tomados de dioses o de otros personajes mitológicos, habitadores de bosques y selvas, como *Sileno,* que también utiliza Virgilio en la *égloga* VI.

Iventosch indica que el nombre *Montano* "adquiere un tinte 'académico' al ser conferido al español Montalbán en una 'academia cortesana' en su principal obra, *Para todos* (1632)."[101] Algo parecido podríamos decir del *Montano* de *La constante Amarilis,* ya que este nombre lo recibe un pastor cultivado espiritualmente, que acude con cierta frecuencia a las academias literarias de la ciudad y alecciona al pastor Damón. Tal vez Suárez de Figueroa tomó este nombre de *El pastor fido,* en donde el personaje llamado Montano representa a un sacerdote.

d) Arsindo, Cintio

Mientras que los caballeros andantes demuestran su virilidad irracionalmente por medio de la violencia y de la guerra, los pastores se distinguen en ocasiones por llevar a cabo la exhibición de su fuerza por medio de la caza o de los deportes, como luchas pugilísticas, carreras, tiro al blanco, saltos, etc. Como dice Iventosch, los pastores muestran "una fuerza, un vigor y una competividad racionalizadas, atléticas."[102] De ahí que aparezcan pastores con el nombre de *Arsindo,* cuya raíz griega, *arsen,* significa 'viril, masculino', y *Cintio,* nombre tomado de la mitología griega.

Al final de *La constante Amarilis,* se celebran fiestas para solemnizar las bodas entre Menandro y Amarilis, y se llevan a cabo diferentes pruebas deportivas, entre ellas, la lucha, y se dice de Arsindo:

> "Lucharon diferentes pastores animosamente, derribándose unos a otros con risa de los que miravan. Al fin, por más fuerte luchador tocó el premio a Arsindo, con quien ninguno pudo durar sin quedar derribado" (p. 208).

En otros fragmentos se distingue al "fuerte Arsindo" (p. 16) frente a los demás pastores, y él mismo se caracteriza con las siguientes palabras, que sugieren de nuevo el significado de su nombre:

> "este rostro de color moreno, estas espaldas anchas, estos braços robustos, el belloso pecho, los nerbosos muslos y, en fin, todo el resto de mi fuerte travazón son indicios de mi esfuerço" (p. 146).

En cuanto al nombre de *Cintio* parece tomado directamente del nombre del dios Apolo, también llamado *Cintio* por haber nacido, junto con su hermana Diana, *Cintia,* en el monte Cinto, de Delos.[103] A pesar de ello, el nombre del pastor parece estar más relacionado con el de la diosa que con el del dios. Apolo y Diana son dioses de la luz, pero mientras el primero lo es de la luz solar, ella lo es de la luz lunar, por lo que es muy frecuente que se denomine a la luna con su nombre. Al texto anterior en que se mencionan las pruebas deportivas sigue este fragmento:

> "En la carrera ocupó el primer lugar el ligero Cintio, que parecía averle para tal efeto comunicado su velocidad el planeta que le comunicó su nombre" (p. 208).

Este texto recoge la idea, probablemente tradicional, de que el influjo de la luna hace a los hombres rápidos y

ágiles. Encontramos de nuevo esta asociación entre la luna y estas cualidades físicas en un soneto de Jerónimo Mercader dedicado a Gaspar Mercader, en *El Prado de Valencia,* en el que se habla de la influencia de los dioses y del universo sobre los hombres:

> "Mercurio habilidad, genio y destreza,
> su gallardía Venus apazible,
> la luna agilidad, brío increýble
> y el cielo octavo toda su gallardía."[104]

También León Hebreo explica la asociación de Diana (identificada con la Luna) y la velocidad:

> "le atribuyen un carro tirado por ciervos blancos, a causa de su velocidad, con lo que se da a entender que su movimiento es más veloz que el de ninguna otra esfera."[105]

Tal vez esta idea parta de una obviedad que Cicerón resume en la siguiente frase: "Cada mes la luna ejecuta la misma carrera que el sol en un año."[106]

Tras analizar los nombres de estos dos pastores, llegamos a la conclusión de que Suárez de Figueroa se atiene, en ocasiones, a la convención literaria de dar a sus personajes nombres convenientes con su naturaleza física o espiritual, como también sucede con el nombre de *Silvia,* mencionado antes.

e) Antandra, Partenio, Tarsia

Otros pastores reciben nombres de lugar. *Antandra,* femenino de *Antandro,* parece tomado, bien de una antigua ciudad de Mysia, llamada *Antandros,*[107] o bien de las faldas del monte Ida, como atestigua un verso de la *Eneida* (III, 6).[108]

Partenio es el monte de la Arcadia, en el que los

pastores suelen refugiarse. Deriva del nombre de la sirena Parténope, que según la leyenda encalló en las costas napolitanas y también dio su nombre a la ciudad. A este respecto son interesantes las palabras de Gil Polo en la *Diana enamorada:*

> "Era el lugar el más apazible de aquel bosque y aun de cuantos en el famoso Parthenio celebrado con clara zampoña del neapolitano Sincero pueden hallarse."[109]

En cuanto a *La constante Amarilis,* curiosamente es el pastor Partenio el que por circunstancias económicas tiene que trasladarse a la Arcadia, identificada aquí también con Nápoles, según sus propias palabras, en una especie de homenaje a Sannazaro, a su obra y a la ciudad en que este nació y quiso descansar tras su muerte:

> "Al cabo de largos infortunios sufridos en mar y en tierra, pisé la provincia tan celebrada de aquel que, siendo Sincero y elegante en nombre y obras, quiso acompañar con sus cenizas los doctos huesos del venerable Títiro" (p. 86).

Tarsia recuerda el nombre de un río de Troas, *Tarsio,* nombrado por Estrabón.[110]

f) Clarisio

Otros nombres exaltan la belleza, generalmente física, del pastor. No en balde en la Antigüedad y en el Renacimiento, la escultura exaltaba el esplendor físico del hombre sin ningún tapujo. Así hay nombres que empiezan con la raíz *clar-* 'bello',[111] como *Clarisio,* uno de los dos pastores ancianos de *La constante Amarilis.* Pero la belleza, además de poder ser física, puede ser también espiritual, como parece convenir al caso de *Clarisio* (el clarividente), "que de contino andava filosofando" (p. 130), quien cumple el

papel de pastor docto y sabio.

g) Olimpio, Ismenio

Hay también nombres tomados de los dioses del Olimpo, como *Olimpio,* nombre que recibía Júpiter en Olimpia.[112] Según Iventosch, este nombre, de origen clásico, alude al "carácter 'celeste' de la Arcadia y sus residentes."[113] Aparece también en la *Arcadia,* y en otros libros con las variantes *Olimpo, Olimpia,* etc.

En cuanto a *Ismenio,* Lempriere indica que este era el nombre de Apolo en Tebas, donde el dios tenía un templo en las márgenes del río Ismenus.[114]

h) Felicio, Ardenia

A veces el significado de los nombres pastoriles está relacionado con determinados sentimientos o actitudes ante la vida o el amor. Por ejemplo, hay nombres derivados de palabras que significan "dicha", "felicidad", como *Felicio,* tomado del latín *Felicius,* en una época optimista y alegre como el Renacimiento. Sin embargo, en *La constante Amarilis,* el pastor llamado Felicio, aquejado, al principio del libro, de amores desdichados, se caracteriza a sí mismo desmintiendo lo que significa su nombre, cuando se lamenta diciendo:

> "soy en todo desdichado y tengo por cierto aver nacido sólo para padecer, no para gozar amando" (p. 13)

o cuando increpa a la noche mediante un juego de contrarios:

> "ampara en tu horror al infeliz Felicio" (p. 56).

En cuanto a *Ardenia,* el pastor Rosanio refiere su propio pasado amoroso, y él mismo explica el significado del nombre

de la pastora que tanto le hizo sufrir:

> "Era su nombre Ardenia y era correspondiente al nombre el ardor con que abrasava las almas" (p. 109).

i) Aurelio

Aludiendo a la Edad de Oro, tenemos el nombre *Aurelio,* cuyo primer elemento radical *aur-,* 'oro', nos hace recordar la abundancia de riquezas que disfrutaban los hombres en aquella edad.

j) Elpina

Elpina es variante femenina de *Elpino,* nombre que, según Iventosch, se asocia a la significación de "sabio", tal como aparece, por ejemplo, en el *Aminta,* de Tasso (acto III, escena 1ª), cuando se habla del "saggio Elpin".[115] En *La constante Amarilis,* sin embargo, la pastora *Elpina* no aparece relacionada con este significado.

k) Anarda, Dinarda, Nise

Indica Iventosch que "los inmemorables nombres rústicos medievales *Juana, Inés y Ana,* etc., se convierten respectivamente en *Juanarda, Inarda, y Anarda*",[116] de modo que se trata de una dignificación pastoril de nombres rústicos. Con respecto a *Anarda* solo añadiremos las palabras del bachiller Sansón Carrasco, cuando, siguiendo la corriente a don Quijote, le dice:

> "Si mi dama, o, por mejor decir, mi pastora, por ventura se llamare Ana, la celebraré debajo del nombre de *Anarda*."[117]

Dinarda tiene un prefijo *din-* que recuerda el nombre de *Dinia,* ciudades de Frigia y de las Galias (hoy *Digne*),

seguido del sufijo *-arda,* común a esta onomástica.

En cuanto a *Nise,* Iventosch dice taxativamente que la dignificación pastoril del rústico medieval *Inés* era *Inarda,* no Nise.[118] Sin embargo, parece lógico pensar en *Nise* como anagrama de *Inés.*

l) Matilda, Alania

Son, como excepción, nombres de origen germánico.

Matilda, variante de *Matilde,* significa "el combate en el poder" o "poderosa en la batalla."[119]

Alania o *Alanio* son nombres pastoriles que recuerdan el nombre del pueblo bárbaro alano. Sin embargo, este origen parece más que dudoso.

m) Armila

Armila se llama una pastora carente de significado funcional en la trama de *La constante Amarilis.* El nombre parece derivar del latín *armilla,* 'anillo', que da el adjetivo español "armilar".

3.3.5. ELEMENTOS LITERARIOS QUE CONFIGURAN *LA CONSTANTE AMARILIS*

Conocedor del género pastoril, Suárez de Figueroa pone en juego los elementos literarios más variados en la creación de *La constante Amarilis*. Nuestro propósito aquí es dar cuenta de esos elementos de orden interno, sin tener que considerar su procedencia, que se estudiará en el capítulo siguiente.

a) LA NATURALEZA

De acuerdo con el paisaje ameno en que tradicionalmente se desarrollan los libros pastoriles, no falta en *La constante Amarilis* el "locus amoenus", que, según Curtius, es "el motivo central de todas las descripciones de la naturaleza."[120] Así, Suárez de Figueroa recrea un paisaje perpetuamente paradisíaco, en el que no faltan las fuentes, el aire templado, la menuda hierba o la sombra de frondosos árboles. Repasaremos en este apartado distintos aspectos de la naturaleza pastoril de *La constante Amarilis*, como el paisaje, el campo en relación con el amor, las horas del campo, el tiempo y la geografía.

1. El paisaje

Aun siendo el "locus amoenus" el medio natural más importante, también hay en *La constante Amarilis* otros

ambientes que deben ser tenidos en consideración. De todos ellos hablaremos en las líneas siguientes:

1.1. Paisaje pastoril

El fondo sobre el que se desarrolla la obra es convencional, resultado de la aplicación del *topos* mencionado antes, sobre todo si se tiene en cuenta que casi toda la trama se desarrolla en un mes de enero en Pinto, localidad cercana a Madrid, donde cuentan los fríos invernales. Sin embargo, en *La constante Amarilis* el paisaje se muestra ante los ojos de Damón y del lector "como en perpetua primavera", "como en segundo paraíso" (p. 6), poblado de arroyuelos y rodeado de "montañuelas" repletas de diversos de árboles.

Efectivamente, en la descripción de este paraje son necesarios los árboles de distintas especies, lo que constituye un *topos* de honda raigambre clásica. Rafael Osuna (como antes había intentado Curtius[121]) realiza una incursión en las raíces de los *topoi* llamados "selva mixta" y "locus amoenus", entre los que las diferencias son más bien sutiles. Así los distingue Osuna:

> "La 'selva mixta' es un paisaje en que abundan árboles de distintas especies y que, como el *locus amoenus,* inspira sentimientos agradables; en este, por su parte, no faltan árboles muchas veces."[122]

En el Barroco, época en la que con la Edad Media este *topos* abunda, no se trata de describir el paisaje desde el punto de vista realista, sino de acumular elementos, árboles en este caso, para presentar un texto descriptivo rico en detalles, espectacular en los nombres.

Veremos al estudiar las fuentes de *La constante Amarilis* que la descripción inicial del paisaje parece

tomada de la *Arcadia,* de Sannazaro. En cuanto a la enumeración de árboles, se puede aplicar aquí la frase de Osuna: "Nuestro lector debe estar convencido de antemano de la inutilidad de buscar fuentes específicas a este pasaje [...] o [...] a cualquier otro",[123] pues los escritores que utilizan este *topos* imitan, quizá al mismo tiempo, varios textos a la vez.

Sannazaro dice en la *Arcadia* que el pequeño llano que sirve de escenario principal está adornado con "dodici o quindici alberi".[124] Doce son los árboles que Suárez de Figueroa enumera con su nombre, porque hay otros que reúne bajo la denominación genérica de "frutales diversos":

> "En lo más alto, firmes se muestran la enzina, roble, castaño y ciprés, el nogal, pino y fresno. Descúbrense por otras partes frutales diversos, que sin umana industria offrecen sabrosos despojos. Mirando más abaxo, los confines de aquellos manantiales ocupados se ven de álamos, sauzes, hayas, olmos y alisos, por cuyos troncos a porfía suben vides, mosquetas, yedras y jazmines" (pp. 6-7).

Esta rápida enumeración sirve para dar una imagen amplia y rica del paisaje, en la que no falta cierto afán de erudición.

A pesar de su aspecto primaveral, la variedad de los campos da lugar a que a veces los pastores, como es propio de su oficio, cambien de residencia, por lo que el ambiente natural se convierte en un elemento importante de la narración. La naturaleza, en su plenitud y fertilidad, condiciona los sentimientos de sus habitantes hacia la felicidad:

> "Iúntanse a menudo los pastores de no pocas caserías y aldeas, y, ocupándose en loables exercicios, passan felizmente la vida" (p. 7),

y el bienestar es tan fuerte que su fama llega hasta lugares lejanos, como las riberas del Pisuerga, abandonadas por Damón para buscar alojamiento en el campo situado "a tres leguas de la famosa villa" (p. 6), es decir, a tres leguas de Madrid, con cuya descripción comienza *La constante Amarilis*:

> "La felicidad, pues, desta gente resonó en los oýdos de Damón, pastor libre que en las riberas de Pisuerga apacentava ganado, y, quiriendo participar del contento que prometía aquel contorno, partió diligente en su busca" (pp. 7-8).

Sin embargo, a veces la naturaleza muestra su lado imperfecto (como un aspecto climatológico de la realidad), como cuando Partenio comenta que tuvo que abandonar su tierra por haber perdido "o por enfermedad o por fríos, que los hizo grandes, las mejores cabeças de mi rebaño" (p. 85). No obstante, hay que advertir que este aspecto aparece referido en el curso del relato por el testimonio de un pastor, es decir, no ocurre en el desarrollo de la narración pastoril.

El pastor realiza su actividad en el campo y su distracción consiste en reunirse con otros en un ambiente ameno para conversar, generalmente, sobre cuestiones de amor:

> "Este era el paradero de casi todos y el lugar destinado a las discretas juntas, depósito y archivo de ternezas, requiebros, quexas y suspiros. [...] allí a menudo los varios sucessos y acidentes de sus amores se referían unos a otros" (p. 15).

Se trata, pues, del prado, lugar apacible al que a veces se alude por la fuente que lo baña, como cuando Dinarda

> "se fue con la compañera hazia el común puesto de la fuente" (p. 115).

El prado, pues, es el espacio natural frecuentado por los pastores, en oposición al bosque, considerado como el paisaje puro, no hollado, cobijo del pastor aquejado del mal

de amor. Así, cuando Menandro, acompañado de Damón, se ausenta de la junta de pastores para desfogar su profunda melancolía, se refugia en

> "un pequeño bosque, compuesto de differentes árboles tan juntos y acopados que jamás tocó en su suelo rayo de sol ni fue pisado de planta de animal" (p. 22).

También Felicio se escapa al solitario bosque para dar rienda suelta a su tristeza:

> "Sólo Felicio, por desfogar su pena, escogió la soledad echando por un sendero que guiava al bosque más vezino" (p. 141).

Solo en una ocasión el bosque presenta un aspecto inquietante:

> "Mientras viviere, e de conservar la pureza de mi alma y castidad de mi pecho, consagrada [...] a quien con poderoso venablo derriba leones, osos y iavalíes, librando los bosques de su terror" (p. 55).

Sin embargo, esta referencia, que forma parte de una réplica de la desamorada Dinarda, es poco representativa en cuanto a la caracterización del bosque, puesto que la pastora imagina un paisaje adecuado a la actividad cazadora de la diosa Diana.

1.2. Paisaje rústico evocado

Forzado por adversas circunstancias, Partenio emigra a la Arcadia, animado por el mismo sentimiento de ventura señalado antes:

> "Sabéys cómo avrá dos años que llegando a mi noticia la felicidad de que abunda la fértil Arcadia [...] determiné viessen los ojos lo que la fama de aquella provincia traía a los oídos"(p. 85).

Partenio deja su tierra con el convencimiento de "ser patria toda tierra a quien profesa seguir la virtud" (p. 85). Y es que la tierra queda reconocida como la "madre universal"

que, además, alegra a quien la mira "con la variedad de su hermosura." Y hasta tal punto es así, que Clarisio, remontándose hasta el momento de la Creación, pronuncia un extenso discurso sobre "sus partes, excelencias y valor" (p. 195), en el que recurre, como antes también se había hecho, a la *enumeratio,* para evocar un paisaje que no trata de ser real, sino solo agradable a los sentidos, por medio de distintas series de variedades vegetales, entre las que se cuentan los frutales, las flores y las exóticas especias:

> "Apenas pronunció esto el acento poderoso, quando el abeto, el cedro, el roble, la encina, el castaño y el pino ocuparon en esquadras las cumbres de los montes, para ser combatidos de la furia de los vientos. Buscaron puestos húmedos alisos, tarais, sauzes, hayas, olmos y álamos. Eligieron sitios templados ciprés, palma, oliva, peral, mançano, guíndo, ciruelo, cerezo, vid, serbal, granado, higuera, níspero, cidro, limón, naranjo, nogal, durazno y melocotón. Acomodáronse en lugares de más calor las plantas que produzen mirra, incienso, clavos, canela, pimienta, gengibre, nuez moscada y açúcar. Adornáronse los campos de vistosos ropajes: campeava lo azul del lirio, deleitava lo encarnado de la rosa, arrebatava la vista la púrpura del clavel, alegrava la blancura del iazmín y açucena, enamorava el oro de la maravilla y entretenía lo morado de la violeta, todos colores vivíssimos en quien resplandecía el soberano Pintor..." (p. 196).

Las notas de color en las últimas frases ayudan a pintar en la imaginación del lector lo que Osuna llama "bodegones literarios",[125] de los que el texto de Clarisio es una buena muestra.

1.3. Ambiente artificioso

En competencia con el espacio natural, encontramos en *La constante Amarilis* un huerto construido y diseñado por el hombre, muy artificioso. Es un lugar ameno más deleitable, si cabe, que el campo silvestre, ya que en él "admirava el orden y curiosidad con que todo se hallava dispuesto"

(p. 63), y hasta tal punto se encarece su belleza que el narrador lo compara con el huerto de Alcínoo[126] y con el paraíso terrenal. En la detallada descripción del huerto, no falta la fuente labrada en mármol y un cenador adornado con lienzos, en cuyas pinturas "el arte parecía vencer a la naturaleza" (p. 64).

1.4. Ambiente urbano evocado

Por último, hay un ambiente urbano evocado por Damón, cuando presenta ante los ojos de Menandro la vida agitada de la ciudad que conoció en otro tiempo:

> "Admiráronme desde lexos las sobervias torres del cortesano assiento y, llegado a él, doblaron mi admiración la pompa y aparato de los moradores de más dignidad y la magestad de sus palacios sumptuosos. Andava yo, que hasta aquel punto avía sido morador de bosques, por las calles lleno de turbación y encogimiento" (pp. 76-77).

2. El campo y el amor

Los pastores enamorados no advierten la belleza natural que les rodea, y, si la advierten, no causa en ellos efecto alguno en cuanto a aliviar sus tormentos amorosos. Así lo confiesa Felicio:

> "No suspenden, ¡ay triste!, mis lamentos
> estas fuentes y arroyos bullidores,
> ni destos prados las pintadas flores
> divierten un instante mis tormentos.
> Destos sauzes los frescos movimientos
> no alivian de mi pecho los ardores,
> ni me alegran sonoros ruiseñores,
> sirenas apazibles de los vientos"
> (p. 8, vv. 1-8).

El mismo pastor, afligido por el desamor de su pastora, se aparta de la tertulia con la vana excusa de la contemplación del huerto:

> "[Felicio] se puso en pie y, como que le llevava tras sí la recreación del huerto, se apartó de la

> conversación y se fue a sentar al pie de un ciprés" (p. 173).

La belleza del lugar, por lo tanto, no es la causa del apartamiento de la reunión, sino la excusa que el pastor aprovecha para ensimismarse en sus propios sentimientos y prorrumpir en dolorosas quejas.

Por el contrario, el pastor desamorado se deleita en la belleza del entorno, como Damón (de quien el narrador no se olvida de decir que es "pastor libre"), que llega al lugar en donde se desarrolla la acción "un día al amanecer" y "contemplava despacio la frescura y disposición de la tierra" (pp. 7-8), o Manilio, pastor frívolo con respecto al amor, que gusta de los placeres del campo cuando, "recostado a la sombra de un sauze", canta un soneto cuyo tema es el *Beatus ille:*

> "...yo, pisando verde assiento,
> céfiros gozaré por vracanes..."
> (p. 125, vv. 9-10).

Y la anciana Clórida recuerda los deleites que le ofrecía el campo antes de gustar del amor:

> "Acuérdome que solamente era mi gusto, y qué gusto tan simple, componer las redes, armar con liga las matas, dar nuevos filos al dardo y acechar en el bosque las cuevas y plantas de las fieras" (p. 52),

o Rosanio antes de enamorarse de Ardenia:

> "Tendía muchas vezes con ella la red a los páxaros y a los peces; con ella seguía los ligeros pasos del ciervo, siendo la caça y el contento común" (p. 109).

Pero a menudo el campo refuerza la belleza de la naturaleza, en relación con la presencia de la mujer, como canta Ismenio a Amarilis en un romance, del que destacamos los últimos versos:

"En las tinieblas tesoros
de resplandor derramava
por los soles de su cielo,
sin hazer Apolo falta.
Dava, en fin, a todo lustre,
nuevo ser a todo dava,
efeto de su belleza,
del ciego tirano llama.
Mas oy que está encerrada
perece el campo, de quien ella es alma"
(p. 71, vv. 27-36).

La presencia de la amada, pues, embellece todavía más el campo, ya bello de por sí:

"Que tú las cosas bellas
de nuevo lustre y nuevo gozo cubres,
escondes las estrellas,
y escureces a Fevo si descubres
tus luzes peregrinas,
quando derrama el alva perlas finas"
(p. 21, vv. 13-18).

Su belleza transforma el lugar:

"haziendo de improviso
el prado que pisamos paraíso"
(p. 21, vv. 23-24).

El enamorado, consciente de que el amor puede proporcionarle una visión falsa de la realidad, exige que los demás le crean, porque, asegura, "no me engaña pensamiento enamorado." Así lo confiesa Menandro, quien a partir de aquí enlaza hipérboles cada vez más exageradas:

> "No pocas vezes nacieron improuisas flores en las partes más estériles que pisaron las plantas de mi querida; y en la mayor serenidad de la noche e visto desamparar el cielo esquadras de temerosas estrellas, corridas de verse deslustradas del resplandor de las suyas; cubrirse el cielo de nuves que amenazavan borrascas y con su vista quedar desechos los nublados y el cielo más sereno que nunca estuvo. Qué te diré del sol y luna, si ambos a mis ojos han offrecido tributo y rendido vassallaje a la pura luz de su rostro" (pp. 28-29).

E hiperbólicas son también las alabanzas de Menandro a Amarilis al final del libro, en donde el pastor enamorado encarece el día, el sol, el cielo, los prados, las flores y,

por fin, los árboles, porque

> "vos sola, con mirarlos solamente, los colmáis de infinitos frutos sabrosos y a la vista agradables" (p. 214).

Por lo tanto, la plenitud de la naturaleza está reforzada, por una parte, por la presencia de la amada y, por otra, por el sentimiento del pastor.

3. Las horas del campo

No se aprecian en el narrador preferencias poéticas por determinadas horas del día. Las citas en las que se muestra el paso del tiempo constituyen un *topos* literario que evoca vagamente algunos principios y finales de églogas virgilianas, pues el narrador menciona de la forma más breve y sencilla que amanece, que se pone el sol y los pastores se retiran a sus caserías, y que anochece. Como hemos indicado al hablar de la estructura de *La constante Amarilis,* sólo el primero de los cuatro *discursos* que la componen comprende un día completo, desde el amanecer hasta la noche. Ordenamos a continuación las citas en las que se pueden apreciar todos estos aspectos:

3.1. Amanecer

Con la llegada del nuevo día empieza el *discurso primero:*

> "Damón, [...] llegado un día al amanecer, contemplava despacio la frescura y disposición de la tierra" (p. 8),

y casi al final del mismo *discurso* hay una breve referencia mitológica en un verso de Felicio:

> "Sus alas tiende ya la bella aurora" (p. 58, v. 55),

que no responde a un amanecer real, pues todavía quedaba un

"brevíssimo [...] espacio de noche" (p. 60), sino a la premura con que el pastor insta a las puertas de la casa de su amada Tarsia para que se abran y le permitan gozar del amor de la pastora el resto de la noche.

Esta breve alusión es el preludio del verdadero amanecer con que empieza también el *discurso* segundo, que ocupa un soneto y un breve parlamento en alabanza de la luz, pronunciados por Damón (pp. 61-62).

El último amanecer de *La constante Amarilis* tiene lugar a mediados del *discurso* segundo, y se alude a él con una sencilla expresión:

> "El día siguiente, saliendo Rosanio al campo quando la aurora..." (p. 106).

3.2. La siesta

La siesta es el momento propicio para las relaciones sociales entre los pastores, pues a causa del fuerte calor ("el sol a toda priesa aumentaua el ardor de sus rayos") los pastores se reúnen "al amparo de vn aliso, que con espesas y estendidas ramas detenía la calurosa violencia" (p. 15).

Es frecuente la referencia al fuerte calor y al hecho de que los pastores busquen un refugio fresco:

> "offreciéndome ocasión la frescura de una fuente donde Tarsia [...] sola passaua la siesta un día de grande ardor" (p. 11).

Se destaca así el contraste entre la frescura del cobijo y el calor del campo. Para evitar las inclemencias del tiempo, el pastor se refugia bajo un árbol o cerca de una fuente si hace calor, y si hace frío, este no está en el curso de la narración, sino que el pastor hace referencia a él.

Las actividades de los pastores durante la siesta son, como hemos apuntado más arriba, sociales, pues conversan sobre variadas cuestiones, pero, especialmente, de amor:

> "allí [al amparo de vn aliso] los más comunicavan sus bienes o sus males y allí a menudo los varios sucessos y acidentes de sus amores se referían unos a otros" (p. 15),

y se deleitan en la música:

> "-Y aviendo hablado gran rato de differentes cosas -dixo Menandro-, será bien se gaste parte de la siesta en tañer y cantar" (p. 16).

3.3. Atardecer

Igualmente simples son las referencias al momento del atardecer:

> "En esta forma se entretuvieron hasta que el sol dio muestra de esconder sus rayos" (p. 48)

> "Desta suerte se entretuvieron los pastores hasta que, declinando, el sol auisó era hora de retirarse" (p. 141)

> "Con esto, por ser tarde, se salieron del jardín y casa [...]. El sol apressurava su curso, dexando al fin de su vida dorada la verdosa librea de la tierra" (p. 195).

3.4. La noche

Como decíamos antes, solo el *discurso* primero presenta una estructura cerrada en cuanto a la distribución del tiempo, por lo que solo el fin de este *discurso* coincide con la noche, mencionada en un aspecto ligeramente tenebroso solamente una vez en toda la obra:

> "Cessaron con esto, porque la noche avía con sus sombras deslustrado del todo la hermosura de las cosas" (p. 55).

Las restantes alusiones al anochecer o a la noche en su plenitud se encuentran mediado el *discurso* segundo:

> "La noche dividió la junta de los que avían concurrido a visitar y entretener a Menandro" (pp. 102-103),

mediado el *discurso* tercero:

> "Llegó la noche y, poniendo silencio a su plática, les obligó a que buscassen en sus caserías el sustento y descanso" (p. 154),

y mediado el *discurso* cuarto:

> "La cercana oscuridad de la noche hizo que Clarisio *buscasse su casería*" (p. 201).

4. El tiempo

La investigación histórica que hemos llevado a cabo en el capítulo sobre la identidad de los personajes de *La constante Amarilis* ha fijado que el tiempo interno de la mayor parte de la narración transcurre durante tres días a principios de enero de 1609, dieciséis meses después de que Menandro-don Juan Andrés Hurtado de Mendoza y Amarilis-doña María de Cárdenas se dieran palabra de matrimonio.

Desde principios de enero hasta el día de la boda, que tuvo lugar el día 29 de marzo de 1609, transcurren tres meses. Aunque hemos tratado este aspecto al hablar de la estructura de *La constante Amarilis,* recordamos aquí que este período de tiempo se encuentra distribuido de la forma siguiente:

a) El *discurso* primero ocupa un día, desde el amanecer hasta la noche.

b) El *discurso* segundo ocupa el día y medio siguiente.

c) El tercero abarca parte del día que empezó en el *discurso* segundo hasta la noche, y de ahí se da un salto de tiempo indefinido, expresado por una perífrasis de gerundio,

> "Ývase ya esparciendo voz de que el caso de Menandro tenía cerca el venturoso fin que desseavan todos",

de modo que no podemos saber cuántos días trancurren, cuando

"una tarde" cualquiera vemos de nuevo a los pastores en su reunión que se alarga hasta el *discurso* cuarto:

> "Estas nuevas tan apazibles llevaron a visitarle los pastores y zagalas de aquel contorno [...]. Iuntos, pues, en el jardín de la casa de su prisión una tarde..." (p. 154).

d) Ya adelantado el *discurso* cuarto, atardece y anochece, y de nuevo otro gran salto de tiempo: "En iguales entretenimientos se pasaron no pocos días" (p. 206), hasta que el padre de Menandro consigue la dispensa que permite el matrimonio de los dos primos. Se disponen los responsables a dar la buena nueva a los novios; llegan, por otra parte, las felicitaciones de los "deudos y dependientes del linage de Menandro" y de "los pastores y zagalas del distrito en que avía estado preso" (pp. 206-207), pues para la celebración de las bodas "solo faltavan [...] no más que quatro días" (p. 207).

La última referencia al tiempo histórico es la del día de la boda, 29 de marzo de 1609: "Llegado, pues, el día tan desseado de todos" (p. 208), con la que concluye la obra.

5. La geografía

Veremos en el estudio de las fuentes de *La constante Amarilis* que la descripción inicial del escenario campestre en que tiene lugar buena parte de la acción del libro está tomada, fundamentalmente, de la *Arcadia* de Sannazaro. Pero Suárez de Figueroa tiene buen cuidado de establecer la realidad del lugar en relación con los hechos narrados, de modo que cambia la referencia del monte Partenio por la de Madrid, población a la que llama "la famosa villa, [...] reina y centro de la provincia española" (p. 6), y por la de

los ríos Jarama y Manzanares, pues, como indica López Estrada, "el campo pastoril es una convención literaria acrónica y utópica, pero también puede [...] relacionarse de alguna manera con el lugar [madrileño, en este caso] en que viven [los personajes y los lectores de *La constante Amarilis*]".[127]

Pero la acción sucede a "tres leguas" de Madrid, en un lugar cuya identificación ya sabemos que se desprende de esa frase hecha, que indica la villa de Pinto, aparte de los datos extraliterarios que proporciona la relación de los acontecimientos reales sucedidos a causa de la boda entre don Juan Andrés Hurtado de Mendoza y doña María de Cárdenas, escrita por Luis de Salazar, según hemos visto antes. En efecto, la acción de *La constante Amarilis* sucede en Pinto, población situada a veinte kilómetros de Madrid, bien en sus alrededores, bien en el jardín del castillo o torre que todavía se conserva, y en el que, según Salazar, estuvo confinado don Juan Andrés.

Se sabe por los documentos conservados vistos más arriba que la boda se realizó en Barajas, provincia de Cuenca, en las posesiones del Marqués de Cañete. Sin embargo, en *La constante Amarilis* no hay referencia alguna al cambio de escenario, por lo que se desprende que la boda tiene lugar en Pinto, en donde se desarrolla toda la acción:

> "Llegado, pues, el día tan desseado de todos, salieron, después de aver gozado esplendidísimo banquete, Amarilis y Menandro, acompañados de gente infinita, a un puesto que avía señalado para semejantes fiestas donde, sentados los amantes y ya esposos en eminente lugar, se dieron principio a los entretenimientos" (p. 208).

Otra referencia geográfica de interés está en el relato

de Partenio sobre su viaje a Arcadia. Esta región, situada tradicionalmente en el interior del Peloponeso y lugar genérico de los relatos pastoriles, es identificada por Partenio con Nápoles, cuando al contar las circunstancias de su viaje por mar y tierra indica que finalmente

> "pisé la provincia tan celebrada de aquel que, siendo Sincero y elegante en nombre y obras, quiso acompañar con sus cenizas los doctos huesos del venerable Títiro" (p. 86).

Las referencias descriptivas de la Arcadia de Partenio, con "prados vestidos de flores y fomentados de arroyuelos", "collados ricos de yerva", "sabroso pasto de ganados" y presencia de pastoras y zagales "sentados orillas de ríos y fuentes" (p. 86), ocupados solamente en cuestiones de amor, son aplicables a cualquier descripción paisajística pastoril.

Otras referencias geográficas de importancia y ajenas al espacio en el que se mueve la acción, están en el relato de Menandro acerca de su amor por Amarilis, que se inicia en algún lugar inconcreto entre el río Manzanares y las faldas del Guadarrama, y en él hay una breve mención del monasterio de El Escorial, "tenido por octaua marauilla" (p. 30).

El relato de Amor, por una parte, y, por otra, el canto de Clío, ambos de corte heroico, sobre Menandro, presentan referencias geográficas que aluden a las hazañas de los antepasados del pastor: "araucanos montes" (p. 98), "coraçones araucanos" (p. 100, v. 20).

b) RELACIÓN JERÁRQUICA ENTRE LOS PERSONAJES DE *LA CONSTANTE AMARILIS*

Como es habitual en los libros de pastores, entre sus personajes se establece una jerarquía social que resume Luis

Gálvez de Montalvo en *El pastor de Fílida*:

> "Los rabadanes tenían mayorales, los mayorales pastores y los pastores zagales",[128]

y ya en tiempos más actuales Werner Kraus pretende aclarar este asunto, aunque identifica la función del zagal con la del rabadán:

> "El pastor responsable de un millar de cabezas se llamó *mayoral*, denominación continuamente usada en la novela pastoril. Otro tanto pasa con los términos hata y manadas, subdivisiones del rebaño, cuyo pastor estaba asistido por cuatro zagales o *rabadanes*, palabras *corrientes en la novela* pastoril."[129]

En *La constante Amarilis*, se da la relación jerárquica de Gálvez de Montalvo desde el principio del libro, cuando el pastor Felicio informa a Damón de ser el "dueño del ganado que cuida aquel garçón" (pp. 8-9), que más tarde denomina como "zagal":

> "cuyo zagal, en tanto que duraron estos y otros coloquios, anduvo apacentando la manada por el tierno pasto."

También Menandro y Rosanio tienen garzones a los que encargan sus rebaños:

> "mientras recordavan los garçones de Menandro..." (p. 62)

> "El día siguiente, saliendo Rosanio al campo, quando la aurora, a encaminar sus garçones con el ganado, alcançó a Clórida, que iva con una zagaleja a enseñarle puesto donde hasta la noche guardasse una esquadra de ánades" (p. 106),

de donde se desprende que también las pastoras pueden tener zagalas.

Así pues, por encima del garzón o zagal está el pastor, como también se advierte en este texto:

> "A esta sazón, ya los demás garçones ivan recogiendo a la sombra los encargados rebaños, viendo que el sol a toda priesa aumentaua el ardor

> de sus rayos, a quien por evitar, ya también los pastores más ricos se ivan poco a poco retirando al amparo de vn aliso" (p. 15).

Pastores son casi todos los personajes masculinos de *La constante Amarilis* que se mencionan por su nombre, excepto Ismenio, "zagal de Menandro" (p. 21), y este, que es mayoral, escalón superior al de pastor en la relación jerárquica:

> "Menandro, mayoral en Iúcar, en Iarama y Mançanares" (p. 9),

a quien el recién llegado Damón pide amparo. Sin embargo, en el sueño de Manilio, el dios Amor menciona a Menandro como "vn zagal fiel" (p. 97).

Y, por último, por encima del mayoral está el rabadán, según la relación de Gálvez de Montalvo. Solo una vez aparece mencionada la voz "rabadán" en *La constante Amarilis,* no referida a ningún personaje concreto, en un diálogo entre Damón y Menandro:

> "En su govierno imitan los grandes rabadanes la suavidad con que el soberano Autor dispone las cosas" (pp. 72-73).

Curiosamente, en el relato de su amor por Amarilis, Menandro menciona la intervención de los reyes Felipe III y Margarita de Austria, como "nuestros supremos mayorales" (p. 32), y no como rabadanes.

c) LOS PERSONAJES DE *LA CONSTANTE AMARILIS*

Dejando aparte la relación jerárquica entre los personajes, indicaremos que la observación de Suárez de Figueroa en la dedicatoria a don Vincencio Guerrero de que su libro refiere "una reziente istoria de tan dignos amores" no

obliga a que el estudio de los personajes se limite solamente a una interpretación extraliteraria. Aun siendo esta importante, hay que considerar que el autor recrea unos personajes con el traje pastoril y que también como pastores deben ser estudiados. Por otra parte, es razonable pensar que los lectores contemporáneos, ignorantes del conflicto originado por don Juan Andrés Hurtado de Mendoza y doña María de Cárdenas, debieron de leer el libro sin buscar en él ningún segundo significado.

Los motivos de las conversaciones entre los personajes son variados, pero el tema fundamental que da pie a sus abundantes y largas coloquios es el amor, como es propio de los libros de pastores. La exposición de las ideas sobre este tema, muchas veces contrarias, es lo suficientemente importante como para ocupar buena parte del libro. De este modo, cada personaje va mostrando su carácter según lo que piensa y dice, de forma que, en general, se puede decir que el desarrollo sicológico del personaje destaca sobre la acción misma, que es mínima.

Veremos a continuación una clasificación de los personajes de *La constante Amarilis*, atendiendo, cuando ello es necesario, a sus diferentes actitudes acerca del amor.

1. Menandro y Amarilis

Menandro y Amarilis logran un final feliz gracias a su perseverancia. Él es un personaje descrito por los demás pastores como un cúmulo de perfecciones:

> "Menandro [...], a quien el cielo dotó de partes singularíssimas [...], supuesto entre otras señaladas virtudes que alcança, una es ser liberal con todos" (p. 9)

> "No sé qué se tiene Menandro, que llena de alegría las conversaciones" (p. 120)
>
> "Menandro, quanto se mira en ti digno de inmensos loores..." (p. 163),

que él escucha sin ofrecer réplica de modestia. Es el personaje entregado al amor por su pastora, que sufre y, aunque le parece bien empleado ese sufrimiento,

> "Amor, [...] yo soy uno de tus siervos, el más lastimado y el más contento" (p. 28),

también ansía verse libre de él y gozar felizmente con Amarilis:

> "Si como el cielo me hizo conocedor de sus partes, assí ablandara el rigor de mi estrella, no tuviera más que desear" (p. 71)
>
> "Comunicando el discreto mayoral con el prudente anciano su importante negocio, mostrava sentir con extremo su dilación. Quexávase de quien era causa, ponía delante las sinrazones recividas, agravava la malicia de sus autores y, pidiendo parecer, tratava de su remedio" (p. 158).

Es tan feliz amando que trata de inducir al amor a Damón, cuya opinión al respecto es, inicialmente, desfavorable.

Como Diana en la obra de Montemayor, Amarilis es la gran ausente. Se habla de ella casi a lo largo de todo el libro, y solo aparece en las páginas finales, pero como un personaje silencioso. Incluso la respuesta al parlamento laudatorio de Menandro el día de la boda está resumida por el narrador:

> "A esto la hermosa Amarilis con modestas razones y rostro agradecido mostrava bien con quánta voluntad y gusto entregava la possessión de sus partes a quien por fe tan constante y tan largo sufrimiento las tenía tan merecidas" (p. 215).

De ella hablan los pastores:

> "La bellíssima Amarilis, la más noble y más discreta zagala de nuestros contornos" (p. 120).

Probablemente por la relación con la persona real, solo oímos su voz a través de una carta (p. 103), en la que se destaca su tenacidad y firmeza en el amor por Menandro, de la misma forma que en el canto amebeo entre Menandro y Amarilis, reproducido por Felicio (pp. 122-123).

2. Los desamorados

Tres son los personajes, bien diferentes, que encontramos en este apartado.

Quizás sea Damón el personaje más controvertido desde el punto de vista de la concepción del amor, pues resulta bruscamente contradictorio. De él advierte el narrador al principio del libro que es "pastor libre" (p. 7), pues no está ligado al yugo del amor, y en su primera conversación con el enamorado Felicio se compadece de él,

> "cosa bien agena de su condición, por ser quien más se reía de los que vivían más consumidos en incendios amorosos" (p. 14).

Sin embargo, anima a su nuevo amigo a perseverar en su amor por Tarsia:

"Eres amado, no lo dudo [...]. Dura y vencerás" (p. 12), tras lo cual intenta por todos los medios librar a Felicio del mal de amor:

> "mas viendo gastava sin prouecho tiempo y palabras, remitió al tiempo el desengañar la engañada y ciega afición de Felicio" (p. 15).

Este comportamiento, a todas luces incongruente, deriva del distinto criterio en cuanto al amor que Damón aplica a los amigos o a sí mismo, pues su condición desamorada dura hasta la primera conversación con Menandro, en la que este le pregunta por los efectos de amor en su tierra. La

contestación de Damón es, como cabía esperar, una serie de invectivas contra el amor, al que acusa de los males que aquejan al hombre, y aprovecha para arremeter contra la falsedad de las mujeres. Pero la réplica de Menandro, con el relato de su amor por Amarilis, lo convence inmediatamente de su error, y, así, desde el principio de su parlamento reconoce que

> "me confieso rendido y desde oy procuraré consagrar al amor los despojos de mi libertad" (p. 33).

Damón necesitaba una opinión autorizada como la de su mayoral para cambiar radicalmente de opinión ante un tema tan importante. La primera muestra de su nueva actitud como defensor del amor en general se produce al día siguiente de la conversación con Menandro (*discurso* segundo), tras recitar un soneto sobre el fin trágico de Adonis por su desamor hacia Venus:

> "Escarmentado Damón de lo que en puntos amorosos le avía sucedido el día antes con Menandro, quiso dar a entender con este soneto quán mudado estava de opinión, pues no perdía de la memoria el infelice caso de Adonis [...], declarando ser digno de tal muerte quien niega vassallaje al común tirano de las gentes" (pp. 93-94).

No obstante, habrá que esperar hasta el *discurso* tercero para saber que Damón se siente atraído por la esquiva Dinarda, cuando, recién incorporado a la reunión, Clarisio le pide algunos versos amorosos:

> "Y él [Damón], que poco antes avía escrito algunos tercetos, acordándose de la passada afición con ocasión de mirar con cuidado a Dinarda, por quien sentía *no poca inquietud*..." (pp. 135-136).

En honor a su antigua opinión, y como en un último intento de salvarse de los tormentos amorosos, Damón condena en sus versos sobre la fábula de Alcides y Ónfale al

hombre que se sujeta por amor a los caprichos de una mujer (pp. 136-137).

En el *discurso* cuarto, Damón ya aparece como un rendido enamorado:

> "Sentía Damón que las partes de Dinarda se apoderavan poco a poco de su alvedrío y ya más de una vez le avía dado a entender se inclinava a ser suyo" (p. 190),

y solo al final de la obra, Damón logra la deseada unión con Dinarda, como los demás pastores con sus respectivas amadas.

Dinarda es el personaje que muestra a lo largo del libro un carácter más firme en el desamor; pero ella no se niega al amor por obstinación, sino por no confíar en la sinceridad de los hombres:

> "Dichosa quien cerrare los oídos al encanto de su fingida dulçura, no dando crédito a la malicia varonil que se encierra en ella" (p. 50).

Los razonamientos de Clórida para persuadirla a amar chocan con su esquiva condición, y así Dinarda afirma tajantemente:

> "Yo nací para no amar. Amor es mi enemigo" (p. 53)

> "Mientras viviere, e de conservar la pureza de mi alma y castidad de mi pecho" (p. 55).

La insistencia de Clórida y de su tío Rosanio para que ame la inducen a confesar la intención de dedicar su vida a amar a Dios, aspecto de la trama que estudiamos más adelante. De ahí que su amiga Tarsia se sorprenda al ver que intercede por Felicio ante ella:

> "¿Tú [...] eres la brava? ¿Tú la amante de celeste deidad? Gentil consejo me das" (p. 117).

No obstante, la pastora persevera en su desden, hasta que conocemos que el ya enamorado Damón podía

> "no desconfiar del todo, si bien era por extremo esquiva la condición de Dinarda" (pp. 190-191).

Y, efectivamente, al final del libro, cuando se resuelven todos los casos de amor, es Dinarda la primera que cambia de postura y acepta los ofrecimientos del rendido enamorado:

> "De las primeras [pastoras que comenzaron a sentir amor] fue Dinarda, despreciadora de todo afecto umano, haziéndose dueño de nuevos cuidados y pensamientos inclinados a no despreciar del todo la fe, ruegos y afición del forastero Damón" (p. 207).

El tercer pastor, Manilio, es un personaje frívolo y simpático que critica negativamente el amor sin que los demás osen replicarle, pues conocen su carácter bonachón y desenfadado. Aprovechando la ausencia de Partenio, se permite cortejar a Antandra, la amada de aquel, utilizando, entre otros, un argumento irrebatible, según su propia opinión: el olvido del ausente, enamorado ya de otra pastora:

> "Y pues vive el tuyo
> en estraño reyno,
> por ventura esclavo
> de rubios cabellos,
> antes que los tuyos
> se cubran de yelo,
> con piedad acoje
> suspiros y ruegos"
> (p. 88, vv. 32-36).

La vuelta de Partenio imposibilita que siga galanteando a Antandra. Pero este revés no causa desasosiegos en Manilio, al que vemos ya en el cuarto *discurso* desdeñando el amor y lamentando que los enamorados cierren el "paso al conocimiento de verdad y razón" (p. 203). Y dice de él mismo:

> "Yo [...], aunque muchas vezes e intentado contarme entre cuidadosos amantes, no e passado tan adelante que no aya podido bolver atrás, que tan loable suele ser una prudente retirada como una gloriosa vitoria" (p. 204).

Y a continuación refiere cómo cortejó alternativa y casi simultáneamente a Nise y Anarda, sobrinas de Clórida, y cómo, por fortuna, perdió a las dos:

> "Finalmente, dando palabra ya a esta, ya a aquella, me vine a quedar sin ninguna, con no poco gusto mío, porque, a la verdad, me hallava embaraçado y confuso, por no dezir arrepentido" (p. 205).

Mientras que, en general, las actitudes en contra del amor o de las mujeres son duramente criticadas por otros pastores,[130] en Manilio son toleradas a causa de su carácter alegre. Así, después de referir el caso anterior, se ofrece a decir un soneto que escribió al respecto, a lo que sus interlocutores contestan que "gustarían con extremo de oírle" (p. 205), tras el cual se indica: "agradóles el soneto" (p. 206).

No obstante, Manilio es el pastor, junto con Ismenio, que, al no tener pareja, se convierte en portavoz emocionado y sensible de los sentimientos de Menandro (pp. 179-181), y también es el primero en celebrar la alegría del enlace entre su mayoral y Amarilis (p. 209).

3. Los viejos

Los viejos representan la nota de serenidad y sensatez, son los consejeros de los pastores jóvenes por su larga experiencia.

A Clarisio se le llama "el prudente [...], de auiso singular y dado grandemente a todo género de letras" (pp. 15-16). Es el pastor anciano que conoce las letras y ejercita el espíritu en la razón; su opinión es respetada por todos y nunca discutida, "en razón del crédito de sabio que tenía acerca de todos" (p. 36). Tampoco faltan las alabanzas

explícitas de algún pastor: "Igualan tus acentos a los del divino Homero" (p. 122). En sus intervenciones ofrece argumentos plagados de erudición, como en la defensa de la poesía, para lo que aduce abundantísimos ejemplos de poetas y filósofos antiguos y modernos, que avalan su opinión. La procedencia de la vasta cultura de Clarisio la explica vagamente él mismo bien entrado el *discurso* tercero, al principio de un largo parlamento en el que el anciano refiere a Menandro su desastrado paso por la corte:

> "Sabrás que en mis años juveniles, después de aver professado varias letras..." (p. 159).

Encontraremos de nuevo a Clarisio en el apartado de "los cortesanos", y esto es por la experiencia adquirida durante su paso por la corte.

En cuanto a Rosanio, se dice de él que es el "venerable [...], grande observador de la antigua senzillez y pureza" (p. 16). Aunque para estos pastores ancianos ya pasó el tiempo del amor, Rosanio refiere y revive la historia de su amor juvenil por Ardenia (pp. 109-113). Ahora, ya viejo y viudo, todo su afán está en conseguir que su sobrina Dinarda se case y llene su casa de la descendencia que él no pudo tener con su amada.

También de Clórida se dice que es "prudente", y su función está igualemente en servir de "fiel consejera" (p. 19) a las pastoras en las cuestiones relativas al amor. Por su amistad con Rosanio acosa a Dinarda, pero también exige al hombre el respeto y la consideración que debe a la mujer, pues la conducta de esta solo tiene en cuenta su propia honestidad (pp. 177-179).

4. Los personajes secundarios

Bajo este rótulo agrupamos a tres pastores, Felicio, Partenio y Arsindo, cuyos casos de amor, secundarios en importancia al de Menandro y Amarilis, reciben una especial atención, de modo que amplían notablemente la trama amorosa de *La constante Amarilis*.

Las intervenciones de estos pastores tienen el peso suficiente para darles la singularidad que otros no alcanzan y, generalmente, sus parlamentos dan lugar a conversaciones más o menos filosóficas sobre el amor, en las que suelen mostrarse aspectos sicológicos importantes de los personajes que participan en el coloquio, como estudiamos más adelante.

Como se desprende de lo dicho, la visión que se obtiene de los tres casos de amor protagonizados por estos pastores es unilateral, pues el narrador solo concede voz a la parte masculina. Solamente Felicio mantiene un breve enfrentamiento con Tarsia, su amada (p. 118), del que el lector saca la idea de la rigurosa condición de la pastora.

5. Los personajes marginales

Los pastores restantes cumplen un papel marginal en la obra. No intervienen de forma importante en la trama narrativa, aunque sí aparecen enamorados y quejosos de sus casos de amor, pero nunca se cuentan los antecedentes que los han originado.

No obstante, cabría diferenciar entre los pastores masculinos y femeninos. Mientras que Tarsia, Antandra, Silvia, Elpina, Laura, Matilda, Elisa, Flori, Amaranta y Armila son personajes puramente decorativos y callados

(excepto mínimas intervenciones, como la de Tarsia, referida en el apartado anterior, o la de Antandra, en defensa de la sinceridad de los sentimientos de la mujer, pp. 157-158), Aurelio, Meliseo, Cintio, Olimpio, Coriolano y Sileno tienen una función más definida, pues sus voces se oyen casi a lo largo de toda la obra en la expresión de sus inquietudes amorosas, casi siempre en verso.

Ismenio, el zagal de Menandro, es también un personaje marginal. Su función consiste en cantar también en verso los sentimientos de su mayoral por Amarilis (pp. 21-22 y p. 71), y, a diferencia de los demás personajes, no entra él mismo en el juego amoroso.

6. Danteo y Rosela

Mención aparte merece Danteo por su comportamiento respecto al amor. Aunque en un principio se muestra desamorado, hasta el punto de que Partenio le insta a amar a Rosela (pp. 19-20), una vez muerta la pastora, Danteo pretende primero quitarse la vida (p. 102), y después busca la soledad para lamentarse desesperanzadamente (pp. 149-151).

Rosela, de quien casi al principio de la obra sabemos que estaba "indispuesta de grave acidente", es decir, "enferma de amorosa llama" (p. 19), no presenta otra función que la de hacer ver que se puede morir de amor.

7. Los cortesanos

Clarisio, autorizado por su propia experiencia, es el personaje encargado de criticar en un duro y largo parlamento la vida cortesana, en oposición a la tranquila vida pastoril (pp. 159-170). Ya nos hemos ocupado de él al ocuparnos de los

pastores viejos. Soldado en su juventud, acudió a la corte para pedir la remuneración correspondiente a sus años de servicio, y durante su estancia en ella pudo advertir lo falso y torcido de la vida cortesana, a la que opone la vida pastoril, natural y sencilla:

> "Las cortes tienen mil matas de abrojos con que desgarran, mil ramos de liga con que detienen; mas los campos mil suavidades con que recrean" (p. 166).

Damón representa otro punto de vista, pues es un pastor relacionado con la corte por haber frecuentado sus Academias, lugares de formación de cortesanos a través del estudio. La opinión de Damón con respecto a la corte es, al contrario que la de Clarisio, elogiosa, pero hay que advertir que esta diferencia de pareceres se debe al prestigio que tiene el saber entre los pastores. De hecho, Menandro se sorprende gratamente al advertir en Damón una forma de hablar "elegante y cortesana", impropia de "la rudeza y rustiquez de los campos" (p. 75), circunstancia que está en relación directa con la artificiosidad del género pastoril.

Otros personajes, conscientes de las delicias de la vida pastoril, prorrumpen en expresiones líricas sobre el menosprecio de corte y alabanza de aldea, como Manilio, que manifiesta los sentimientos que más tarde expresará Clarisio sobre la corte. El joven pastor se muestra satisfecho de la tranquilidad de su vida y se confiesa incapaz de cambiarla por el lujo de la corte, porque:

> "la vida passaré libre d'afanes" (p. 125, v. 13).

Esa consciencia de la naturalidad de la vida pastoril en contraste con lo artificioso de la vida cortesana hace decir a Manilio:

> "Yo [...] obro conforme hablo. Poca pesadumbre me dan las cosas del mundo. Raras vezes cuidado molesto detiene los pasos por entre pechos alegres" (p. 126).

d) LA SICOLOGíA AMOROSA

Los personajes de *La constante Amarilis* presentan un amplio repertorio de actitudes y opiniones diversas ante el amor, que llegan a ser motivo de debate entre algunos pastores. Cada personaje se define en el transcurso de la obra por las declaraciones de su intimidad, que por un motivo u otro necesita confiar a los demás. En líneas generales, los hay enamorados, desamorados y otros, ancianos, que recuerdan con nostalgia su amor juvenil. Pero antes de iniciar el estudio de estas actitudes, es necesario señalar algo que se ha sugerido en otro momento: que en *La constante Amarilis* se establece una casi tajante diferenciación entre los personajes masculinos y los femeninos. Casi todos los pastores se confiesan profundamente enamorados, mientras que las pastoras, a las que apenas se les concede voz, se muestran, por el contrario, esquivas y ásperas a los requerimientos de sus amantes. Y mientras los enamorados, que forman el grupo más numeroso, se reafirman más en su amor y lo refuerzan, algunos de los personajes contrarios al amor abandonan su actitud inicial para entrar en las filas del bando opuesto. Empezaremos el estudio de este pequeño grupo.

1. Los desamorados

Para el desamorado, el amor supone un yugo difícilmente soportable. La libertad es el bien más grande que puede poseer y el contemplar el estado en que quedan los enamorados

le proporciona sólidas razones para mantenerse al margen de semejante peligro:

> "-Siga otra -respondió Dinarda- los contentos de amor, si puede ser que en el amor aya algún contento. Yo gusto desta vida, mi deleite es la libertad. Veo se consumen miserablemente essos ciegos, essos vanos, que con zelo impuro consagran altares a la ciega y vana deidad de quien los atormenta" (p. 51).

También Felicio, antes de enamorarse de Tarsia, confiesa que jugaba con el amor como si se tratara de un ligero pasatiempo:

> "no embidiando a los alegres, sino escarmentando en los tristes" (p. 11).

El desamorado es capaz de advertir con lucidez los sufrimientos que proporciona el amor, por lo que apela a la razón para convencer al enamorado de que abandone el bando en el que milita, emprendiendo una batalla contra el amor. Tal es la reflexión de Manilio al adivinar los tormentos de Sileno y Cintio:

> "No es maravilla que los amantes, teniendo los entendimientos ofuscados con oscura niebla de afectos, nieguen paso al conocimiento de verdad y razón. La primera y más principal vitoria es la que se alcança de sí mismo, con que fácilmente se consigue después no solo vitoria de amor, sino también de todos sus adherentes. Quien esto hace se muestra antes vencedor que combatiente y antes triunfante que vencedor" (pp. 203-204).

El desamorado se burla de los males del amante, como hace Dinarda en su réplica a las quejas del enamorado Partenio, ya que los hombres "siempre lloran, siempre se quexan y siempre están muertos" (p. 50). De Damón se recuerda que era "quien más se reía de los que vivían más consumidos en incendios amorosos" (p. 14). En efecto, dado el caso, el pastor libre de amor, a diferencia del enamorado, sustituye

las lágrimas de este por la risa:

> "Con acentos tan lastimosos repitió Partenio su elegía que a los ojos de Clórida acudieron lágrimas repentinas y, por ventura, alguna centella de piedad al coraçón de Dinarda, que casi con risa dixo..." (p. 50).

Es la risa, por lo tanto, una señal externa que define la posición sentimental del personaje ante los demás, como vemos en el siguiente texto, en donde la risa queda solo en sonrisa:

> "La terneza con que dixo Sileno estas otavas sacara piedad de los pedernales más duros. Sonrióse Flori al fin dellas, adquiriendo con todos título de más rigurosa que firme" (p. 188).

El desamor, dice la discreta Clórida amenazando a Dinarda, se paga con el castigo eterno:

> "Quiçá no es del todo vano lo que fingió la antigua gentilidad: aver allá, donde los hornos de Aqueronte arrojan de sí humo abominable, parte en que con eterno tormento de llanto y espantosas tinieblas se hallan castigadas las mugeres que, ingratas y rebeldes, causaron con su belleza desasosiegos en el mundo. Aguarda, pues, se apareje allí albergue a tu fiereza y será justo saque el humo llanto de unos ojos de quien la piedad jamás lo pudo sacar" (pp. 54-55).

Aunque a veces procede de las filas contrarias, el desamorado confiesa con alegría que ha recobrado la libertad y anima al enamorado a seguir sus pasos. Así hace Damón en un diálogo con su mayoral:

> "Siervo de amor fui un tiempo, no lo niego, mas al cabo abrí los ojos, conocí sus engaños, descubrí sus peligros y, huyendo dellos, alexé mi voluntad de la suya, de suerte que, atropellando respetos, olvidando sospechas y perdiendo temores, pude sacudir de los ombros el amoroso yugo que los oprimía y romper las cadenas de quien era enlazado, offreciendo al desengaño, guía fiel, la tabla de la nave en que escapé de igual borrasca" (p. 25).

En ocasiones, el desamorado presenta al Amor como figura mitológica merecedora de toda clase de recriminaciones y

alude a sus orígenes, que tilda de lascivos, como explicación de los males que produce:

> "¿Qué consejo esperáis de su niñez, qué guía de su ceguedad, de su desnudez qué despojos? En todo procede como lisongero engañoso, corrompiendo los sentidos con vanos deleites y envileciendo los ánimos con destemplados apetitos. Al fin nació del ocio, criose en lascivia y siempre se sustentó de falsas caricias" (p. 204).

Pero por más que el desamorado se crea a salvo apelando a la razón y a su sentido común, antes o después acaba cayendo en las redes del amor. Ejemplo de esto es Damón, cuya opinión cambia brusca y radicalmente tras el discurso favorable al amor de Menandro:

> "Assí, ya mudado y arrepentido del error que al principio cometió con su adverso dezir, respondió: -Valeroso mayoral, [...] yo me confieso rendido y desde oy procuraré consagrar al amor los despojos de mi libertad" (p. 33).

Como hemos visto antes, el amor también cambiará la actitud de Dinarda, aunque más lentamente a causa de su condición extremadamente esquiva, según se dice en los textos siguientes:

> "-Participan -respondió Partenio- tus razones de la aspereza de tu pecho, bien publican ser hijas suyas. Tu esquiva condición no admite verdades amorosas" (p. 50)

> "Assí espero también llegará amor algún día a domesticar essa tu condición áspera, ablandando el intratable coraçón de azero que encierra esse pecho" (p. 52)

> "-Rosanio -respondió Clórida- yo he pretendido muchas vezes con todas mis fuerças atraer essa exquiva a la opinión amorosa" (p. 106).

Hay que señalar que Damón se aviene con el amor por un convencimiento reflexivo, ya que después de los reproches de Menandro se obliga a admitir de nuevo el amor; y esto trae como consecuencia que quede prendado rápidamente de Dinarda,

la única pastora, aparte de Armila[131] y de la anciana Clórida, que en ese momento todavía no tiene pareja.

Paralelamente a los casos concretos señalados, está también la actitud contraria al amor que adopta, en general, el grupo de las pastoras, a causa de la salvaguarda de la honestidad, según la réplica de Clórida a las acusaciones de Felicio sobre la condición impía e impaciente de las mujeres:

> "La malicia puso el esquivo ademán contra el proceder libre y, en fin, la malicia enfrenó la lengua y dio arte y compostura al movimiento. Nacen, pues, de aquí las asperezas, desdenes y rebeldías de las más discretas zagalas, que solo tienen por objeto el de la divina honestidad" (pp. 178-179).

La excusa de la honestidad aparecerá repetida en numerosas ocasiones a lo largo de la obra. Sin embargo, el talante de las pastoras ante las quejas de sus enamorados es desdeñoso y frío solo en apariencia, según las palabras de Damón para tranquilizar las inquietudes de Felicio:

> "Son las mugeres [...] más frágiles que los varones en dessear y más que ellos astutas en ocultar sus desseos. Eres amado, no lo dudo, mas o modestia o respeto se opone a tu felicidad, usurpando los favores que en público pudieras recibir de tu querida" (p. 12),

o en este párrafo del *discurso* cuarto, introductorio de los versos amorosos de los distintos pastores:

> "Diose licencia para que los amantes publicassen en verso parte de sus encendidos pensamientos, con íntimo gusto y aparente desagrado de las pastoras" (p. 187),

idea que vuelve a repetirse más adelante de forma muy parecida:

> "Bien merecían piedad los lamentos de Olimpio y, sin duda, la manifestara el pecho de Amaranta, mas el no ser lícito descubrirse hazía pareciessen todas en lo público de condición más áspera que eran en lo interior" (p. 193).

También se da como excusa de la esquivez la extremada juventud de la pastora:

> "Mostrávase Laura no pocas vezes desdeñosa y muchas, sin ocasión, alterada, acidentes que ponían en no pequeña confusión a Aurelio. Nacía, sin duda, este proceder vario de la terneza de sus años, pues apenas avía cumplido deziséys" (p. 191).

Esta idea ya había sido formulada por Clórida, cuando se quejaba de la aspereza de Dinarda y rememora, al mismo tiempo, su propio insensato proceder juvenil, causado por su corta edad:

> "Si alguna vez era mirada de amante enternecido, bolvía la vista llena de rustiquez al suelo con desdeñosa vergüença, desagradándome entonces tanto la hermosura quanto agradava a otros, como si fuera culpa y deshonra mía el ser vista, querida y desseada. Mas ¿qué no pueden las alas del tiempo?" (p. 52).

Sin embargo, cuando se tiene noticia de que la relación entre Menandro y Amarilis tiene cerca un fin venturoso, los diferentes casos de amor avanzan igualmente hacia un final feliz. Así, cuando los pastores acuden a felicitar a Menandro por la buena noticia, se recrean en la belleza del jardín,

> "favoreciéndose los amantes unos a otros con darse diversas yervas y flores, cuyos colores significavan sus pensamientos" (p. 154).

Y cuando se resuelve el mencionado caso principal, se resuelven definitivamente todos los casos secundarios:

> "Admira las novedades amorosas que causó el dichoso casamiento, pues por su causa començaron a sentir amor y a vencer propias asperezas las almas que más professavan rigor" (p. 207).

2. Los enamorados

Los pastores enamorados expresan sus sentimientos condicionados por la situación en la que se encuentran o por su propio carácter, como es el caso de Manilio, a quien

hemos llamado desamorado, pero que frívolamente abraza y esquiva el amor casi al mismo tiempo. Dejando aparte a este curioso pastor, entre los demás abundan, sobre todas, las expresiones de dolor por el amor desdeñado, tanto en prosa como en verso; también se encuentran las actitudes de celos y sospechas; y la del pastor que aparenta frialdad y, sin embargo, arde de amor por su pastora. Pero también está la postura de los pastores ancianos, que recuerdan con nostalgia la historia feliz de su amor con la única intención de incitar a los jóvenes a participar de las dulzuras del amor, y la del joven pastor correspondido, cuya alegría se encuentra contrarrestada por otras penas, como las que se derivan, en el caso de Menandro, de la oposición de la familia de Amarilis. Sin embargo, el enamorado acepta gozosamente el tormento, pues para él es dulce sufrir por su amada:

> "Dichoso fuego, amable flecha, dulce lazo el que abrasó, hirió y ligó mi coraçón, venturosa la esperança, inextimable el temor con que me alegro y me entristezco" (p. 28).

Es más, si el dolor se prolonga y aumenta, el amante se afianza todavía más en su amor:

> "¡O! ¿Quién no juzgará por vida feliz la más infausta muerte que por su respeto pudiera venir? Si como el cielo me hizo conocedor de sus partes, assí ablandara el rigor de mi estrella, no tuviera más que desear. Mas juegue la fortuna conmigo, combata la malicia, ladre quanto quisiere la embidia, que por tan bella ocasión tendré por bienes los males, las penas por gustos y por regalo el padecer" (pp. 71-72).

Al fin y al cabo, Menandro, a quien pertenecen las dos citas anteriores, está seguro del amor que le profesa Amarilis. Sin embargo, otros personajes, conscientes del

desamor de sus pastoras, se afirman igualmente en la aceptación del dulce sufrimiento, pues, como indica Gustavo Correa, "la peculiar modalidad de esta pasión amorosa es la de complacerse en la imposibilidad de realización."[132] Así dice Arsindo:

> "Vengan tormentos, pues, vengan enojos,
> más merece el deleite de mis ojos,
> y donde el padecer se da por gloria,
> quien más padece alcança más vitoria"
> (p. 144, vv. 42-45).

Caso aparte, claro está, es el de Danteo, pues el dolor que siente por la muerte de Rosela no puede aceptarse con deleite. De ahí sus amargos y afligidos lamentos, en los que muestra su rebeldía a aceptar la ausencia definifiva de su pastora:

> "Mas ¿de qué me sirve esto? ¿Y de qué saber te entretienes gozosa en los Elisios Campos, si me consume la soledad en que me dexaste huérfano de tu vista y falto de tus acentos?" (p. 150).

Tras esto, señalaremos que los enamorados forman el grupo más numeroso y firme. Su actividad fundamental, como ya sabemos, consiste en lamentarse amargamente de las asperezas de sus respectivas amadas, bien en su presencia, como sucede en las juntas de pastores, bien en soledad, situación que a veces buscan deliberadamente para quejarse con más desahogo. Algunos pastores refieren determinados momentos del proceso de su enamoramiento, que aparece caracterizado por una serie de señales inequívocas que enumeramos ordenadamente:

2.1. La mirada

Los ojos son el medio por el que el amor llega hasta el alma; se convierten en mensajeros de amor y, por su gran elocuencia, adquieren preponderancia frente a la palabra:

"Allí los ojos casi usurparon su jurisdición a las lenguas, con ellos hablamos altíssimos secretos, que el mirarse de los amantes despierta en ellos el vigor descaecido y enciende los coraçones elados por la turbación" (p. 31)

"Muchas vezes la presencia de lo amado turba y enmudece la intención más determinada y la lengua más atrevida" (p. 11).

De la misma forma, la no correspondencia de la mirada llena al amante de profundos desasosiegos:

"Digo, pues, que amándote yo quanto se puede amar, no me miran tus ojos ha quinze días, en cuyo tiempo no han visto los míos cosa alegre" (p. 118).

Coriolano consideraría recompensados sus sufrimientos con la sola mirada de Matilda:

"Con tan honesta afición
os amo, Matilda bella,
que no formaré querella
quando vos dexéys d'amarme,
pues pagando con mirarme
quitaréys la causa della"
(p. 193, vv. 15-20).

En una ocasión, Arsindo se queja de los "mil dardos [que] puso Amor en los airados ojos de Silvia" (p. 145).

2.2. El llanto

"No pudiendo sufrir tanto disfavor y reconociendo se le venían con violencia las lágrimas a los ojos, se puso en pie [...]. Allí, apresurando el curso de la pena, soltó el raudal de su llanto" (p. 173).

2.3. La amarillez del rostro

"Dinarda, la causa de mi amarillez y casi de mi cercana muerte está bien cerca de ti" (p. 117).

2.4. Los suspiros

"Confieso que fui vencida, y fueron las armas del vencedor umildad y contino sufrir, acompañado de llanto, suspiros y ruegos" (p. 52)

"-Mil vezes suspirava sin saber quál fuesse la ocasión de mis suspiros, de manera que primero que conociesse al amor fui amante" (p. 110).

2.5. El insomnio

> "Éste [el descanso o sueño] huía del fatigado Felicio, que inquieto por el passado disfauor en ninguna parte reposava" (p. 55).

2.6. La turbación de los sentidos

> "Hallávase Menandro al fin destos versos contemplando en la hermosa causa dellos, cuya dulce memoria dexó sus potencias ligadas, turbados sus sentidos y sin movimiento sus ojos" (p. 22)

> "Sentí [...] al descubrirle ["al soberano luzero", es decir, a Amarilis] que por inmenso gozo me faltauan las fuerças del espíritu, mis ojos se escurecían y un suave dolor ocupava todas las partes de mis miembros, quedando atónito, deslumbrado y fuera de mí por grande rato" (pp. 30-31)

> "Es de considerar lo que sentiría Menandro en medio destas justas amorosas, ausente de todo su bien, de todo su gusto y alegría. Perdía, pues, a cada paso el sentido, padeciendo tan crecido dolor como si se le arrancara el alma" (p. 193).

2.7. La enfermedad del amor

De las convulsiones que sufre el pastor a causa de la turbación de los sentidos se deriva que se hable del amor como enfermedad y del enamorado como enfermo o "ético" de amor:

> "Assí se lamentaua Felicio, y después de aver Damón, en vano, aplicado alivios al ético de amorosa enfermedad..." (p. 13).

Efectivamente, la presencia de la persona amada conforta al enamorado, que se deleita en su hermosura y, por el contrario, su ausencia le proporciona un indecible dolor e, incluso, la muerte.

2.8. La *melancolía*

El amor insatisfecho favorece la melancolía, estado espiritual que dificulta la actividad normal del pastor, sumiéndolo en una profunda tristeza:

> "Assí no era maravilla produxessen estas circunstancias y la afición entrañable que todos le tenían, infinitos compañeros en sentir sus penas y profundas melancolías" (p. 194).

2.9. El contacto físico

Los enamorados intentan tímidamente establecer el contacto físico con el objeto de sus pensamientos, recurriendo en el caso más inocente al apretón de manos en la danza de pastores, como único recurso, según explica Felicio a Tarsia, para librarse de una muerte segura:

> "En el último bayle te apreté una mano, juzgólo tu rigor por grave culpa. No fue tan grande quanto la encareciste, ni por esso con tanto exceso me devía castigar tu ira. No fue dolor el que sentiste, ni yo te pude offender, pues si un poco más apretara tu mano, siendo como es de tierna leche, quedara al momento desecha; quanto más que, si la apreté, hize como quien se ahoga, que pudiendo arrimarse a alguna cosa, la tiene fuertemente asida hasta escapar del peligro" (p. 118).

Una variante del apretón de manos consiste en asir a la amada de una manga de su sayuelo, como hace Rosanio con Ardenia antes de intentar suicidarse delante de la pastora:

> "Al fin, un día venturoso para mí, hallándola descuidada, la así fuertemente con la mano izquierda de una manga de su sayuelo, y [...] le comencé a dezir estas palabras enbueltas en suspiros: «Oye, ingratíssima Ardenia, si no por piedad, por tu gusto, los últimos acentos de quien por tu causa quiere morir..." (p. 112).

Pero el mayor contento que experimenta el enamorado a través del contacto físico es el beso, señal de amor menos inocente que la anterior. El único beso de *La constante Amarilis* es el que Rosanio consigue en sus tiempos juveniles de la ingenua Ardenia, por medio de un ardid (p. 111).

2.10. El deseo de soledad

En la ficción pastoril, a menudo los pastores buscan un lugar solitario para aliviar sus tristes pensamientos, pues,

como dice Cervantes en *La Galatea,* es cierto que "a los tristes imaginativos coraçones ninguna cosa les es de mayor gusto que la soledad, despertadora de memorias tristes o alegres."[133] A juicio de Avalle-Arce, "se trata siempre de una soledad falsa, que actúa siempre como resorte dramático."[134]

Así es en el caso de Felicio, en *La constante Amarilis,* que, atormentado por el desdén de su amada, se aparta del grupo social de los pastores en busca de la soledad:

> "Sólo Felicio, por desfogar su pena, escogió la soledad echando por un sendero que guiava al bosque más vezino" (p. 141).

A veces, la soledad de que disfruta el pastor para expresar a su antojo las penas de amor es más aparente que real, o, como dice Vossler, "en el país de la Arcadia las soledades no son de fiar",[135] pues detrás de un matorral o de un árbol puede esconderse alguien que espía al desconsolado que canta sus penas, siempre en voz alta, y se entera del motivo de su dolor. Esto es lo que sucede con Danteo, cuya soledad es sorprendida por Felicio y Arsindo, ocultos detrás de un haya (pp. 148-149).

Pero otras veces, el vocablo "soledad" adquiere un matiz subjetivo y, entonces, indica un sentimiento de pesar y tristeza que causa el sufrimiento de los pastores, bien por la separación del ser amado, como es el caso de Menandro alejado de Amarilis:

> "Tengo por dichosa suerte
> siguiendo tan alto intento,
> prisión, soledad, tormento,
> suspiros, ansias y muerte"
> (p. 35, vv. 37-40)

"A quien alumbra el sol de tu belleza
entre tantas tinieblas sobra día,
que sola tu memoria en mi tristeza
y soledad es dulce compañía.
En las prisiones crece mi firmeza,
y en los temores la esperança mía,
porque de tu hermosura la memoria
el mal convierte en bien, la pena en gloria"
(p. 123, vv. 33-40)

"Yo paso, en fin, de los dos
mayor soledad aora,
que no estáys sola, señora,
acompañada de vos"
(p. 182, vv. 41-44),

bien por la muerte del ser querido, como es el caso de Danteo por la falta de Rosela:

> "Mientras las almas están en los cuerpos que participan de todos sus males, entonces verdaderamente mueren, porque es durísima servidumbre a cosa divina el peso de lo mortal. Mas ¿de qué me sirve esto? ¿Y de qué saber te entretienes gozosa en los Elisios Campos, si me consume la soledad en que me dexaste huérfano de tu vista y falto de tus acentos?" (pp. 149-150).

A veces, sin embargo, el sentido de "soledad" como lugar desierto no está relacionado con las amarguras del amante desdeñado, sino, al contrario, con los placeres de la vida natural. Este es el sentido de las palabras de Clarisio cuando contrapone los peligros de la corte a la paz del campo:

> "Troqué los naufragios, mentiras y vanidades del bullicio con los gloriosos deleites de la soledad" (p. 166).

3. La muerte por amor

El caso de Rosela es, con Amarilis, la excepción en la conducta general que siguen los personajes femeninos con respecto al amor. Rosela es un personaje marginal que adquiere cierta importancia porque muere de amor. Sin embargo, al no aparecer en ningún momento de la obra no se

describen, como sí se hace con otros personajes, los efectos que amor obra en su alma y en su cuerpo. Las pocas noticias que se ofrecen de esta pastora son relativas a su relación con Danteo, cuyos antecedentes no se facilitan. Solo sabemos que a causa de unos celos, el pastor se apartó de Rosela, quien, *como consecuencia*, cayó "*indispuesta de grave* acidente" (p. 19). Ya no tendremos más noticias de esta pastora hasta que, avanzado el *discurso* segundo, se difunda el suceso de su muerte. Rosela se ha dejado morir:

> "Llegó en esto voz de cómo Rosela, rendida al combate de un contino acidente, avía entregado a la tierra la parte mortal y al cielo el hermoso espíritu" (p. 102).

Otros pastores, desdeñados por sus amadas, llegan a desear morir, aun sin conseguirlo, como Felicio, cuando exclama:

> "La causa [...] de mi cercana muerte está bien cerca de ti. Siéntome morir y no me pesa dello" (p. 117),

como Arsindo, que se lamenta de no haber muerto cuando nació:

> "Duélete, bella amada, de tu amante,
> que fuera bien librado y venturoso
> si muriera en el paso peligroso
> al punto de su tierno nacimiento,
> pues que sólo nació para tormento"
> (p. 143, vv. 11-15),

o como Sileno, cuando piensa en el desdén de su pastora:

> "Menos favor alcanço quanto más obligo, esperando sólo tras tanto padecer un desesperado fin en mi amor y firmeza. Permitan los cielos se vea este afligido espíritu desatado de tan penosos miembros, porque con la muerte ponga límite a tantas ansias" (p. 203).

4. El suicidio

Otros pastores, sin embargo, intentan solucionar con una muerte violenta sus penas, llevados de la desesperación, pero

no llegan a consumar el suicidio por dos razones fundamentales:

a) La primera razón, de carácter estético, impide actos de tanta violencia en el mundo pastoril, como indica Fernando de Herrera en las *Anotaciones* a Garcilaso:

> "La materia desta poesía es las cosas i obras de los pastores, mayormente sus amores; pero simples i sin daño, no funestos con rabia de celos, no manchados con adulterios; competencias de rivales, pero sin muerte i sangre."[136]

b) La segunda razón que impide el suicidio es de índole religiosa, porque, como dice Avalle-Arce, tal concepto "choca con un escollo insalvable en la España de la segunda mitad del siglo XVI: la Reforma católica identifica el suicidio con la condenación del alma."[137]

Las tentativas de suicidio son, pues, estorbadas por fuerzas exteriores, bien por otros pastores, como es el caso del desesperado Danteo, a quien sus amigos impiden que llegue a conseguir su propósito tras conocer la noticia de la muerte de Rosela:

> "[Danteo] se hallava, con todo, desecho en la llama de su amor, que si algunos pastores no acudieran a estorvar su determinación, diera fin con muerte violenta al fiero dolor que estava padeciendo" (p. 102),

o bien es la misma amada quien impide semejante desatino o, más bien, según dice Otis H. Green, "equivocación",[138] como sucede con la tentativa de suicidio de Rosanio, estorbada por Ardenia:

> "Sólo me faltava morir y, assí, traté de ponerlo en execución delante de sus ojos [...] Apenas dixe esto quando llegué y apreté al pecho un dardo que tenía mi mano derecha. Pasó la punta el vestido hasta la piel, dexándola teñida de mi sangre, y llegara más adentro el hierro penetrando sin duda hasta el coraçón, si la causa de aquel espectáculo no me detuviera el braço, estorvando que no me

hiriesse más profundamente" (p. 112).

e) LA FILOSOFÍA DEL AMOR EN *LA CONSTANTE AMARILIS*

Al mismo tiempo que los pastores muestran aspectos de su sicología referentes al amor a través de sus actitudes y opiniones, establecen una teoría filosófica sobre el mismo tema en diversas conversaciones. Cuando esto sucede, la subjetividad con que cada pastor afronta su problema particular desaparece y el planteamiento adquiere un carácter general y objetivo que constituye así una concepción válida en el universo pastoril.

En *La constante Amarilis* los coloquios filosóficos sobre el amor se dan en varias ocasiones, siempre entre dos pastores, uno de los cuales es partidario y el otro detractor del amor.

Sobre el tema conversan Felicio y Damón. El argumento del segundo, en un principio convencido enemigo del amor, parte de la premisa de Felicio de que "siendo [el amor] de un ser y calidad, obra en los sujetos diversamente" (p. 10). Para Damón esto es evidente, pues "como el fuego calienta más o menos, según halla la materia dispuesta", el amor prende en los sujetos, siempre distintos en algo, de forma diferente "conforme hallare la disposición" (p. 11). Damón aprovecha este razonamiento para arremeter brevemente contra el amor, a quien el hombre procura entender y huir de él sin éxito, porque sus fuerzas son muy poderosas y atacan a jóvenes y viejos:

> "La fábrica amorosa, quando se funda en razón, solamente se deshace por ventura, sin que otro medio tenga poder para derriballa; que al amor no basta entenderle para huirle, ni huirle para que

> dexe de alcançar, ni serle sujeto para tenerle obligado, pues igualmente en qualquiera edad y tiempo es poderoso" (p. 10).

El hombre sólo se puede fiar de la experiencia. Damón presenta una concepción negativa del amor, ante cuyos peligros y engaños el hombre está indefenso. Para este pastor, el amor resulta una aventura decepcionante, porque el resultado es casi siempre diferente de lo que se preveía en el principio.

Aunque la narración de los amores de Felicio se ciñe a su caso particular, presenta algunas afirmaciones de carácter general:

a) el amor encubierto crece mientras no sea confesado, lo que produce en el amante grandes pesares:

> "Y como tal acidente sea más gallardo preso que libre, crecía al passo que se ocultava, cobrando siempre vigor del estorvo con que la lengua amante se hallaua detenida" (p. 11).

b) la presencia de la amada anula las facultades del enamorado:

> "Y como muchas vezes la presencia de lo amado turba y enmudece la intención más determinada y la lengua más atrevida..." (p. 11).

c) sin embargo, a pesar de la confusión en que el enamorado se encuentra, amor le inspira para expresar los sentimientos de su corazón, aunque con palabras inadecuadas y oscuras:

> "Mas Amor que desata las lenguas a sus siervos, haziendo a vezes se manifieste más bien vn tierno coraçón con palabras imperfetas y confusas que con acentos distintos y elegantes, mandó hablase mi silencio con eloquencia y rogasse con umildad mi turbación" (p. 12).

Partenio también teoriza sobre el amor tras conocer la enfermedad de Rosela por amor a Danteo. Partenio, que no

entiende que su amigo se muestre esquivo con la pastora, le dice que *si bien* las "*bellezas aparentes*" (p. 20), que pudieran haber distraído la atención del pastor, tienen el poder de inflamar al amante, este debe advertir que se trata de una situación momentánea, porque el verdadero amor tiene albergue solamente en las almas, no en lo más superficial de los sentidos. Para Partenio, quien es amado con firmeza debe corresponder de la misma forma para considerarse digno de ser dichoso. Las iras de los verdaderos enamorados se aplacan en su mismo amor.

Pero la más importante exposición de ideas es la que llevan a cabo Menandro y Damón. Este último, enemigo de amor hasta la réplica de su mayoral, basa su posición en dos pilares: a) el amor sólo proporciona amargura al hombre, y b) el amor se sirve de las mujeres, inconstantes por naturaleza, para esclavizar al hombre. Asimismo, Damón considera que el amor es el vehículo que permite al hombre conocer la perfecta hermosura, pero hasta que no alcanza este conocimiento, sufre y padece gravemente. Amor es todopoderoso y hiere a traición. Sin embargo, amor, dice Damón, "inspira sentido noble y puro en los pechos pastoriles y pone en sus lenguas sonido dulce y delicado" (p. 23). Iguala la desigualdad de los individuos, iguala a cortesanos con rústicos.[139]

Pero el amor desasosiega al hombre infundiéndole ya esperanzas, ya desesperanzas, por lo que Damón le recrimina sus malas artes y, en una larga enumeración, lo tilda de cruel, mentiroso, tirano, etc. Amor sólo produce maldad, quien sigue su escuela aprende lo falso, olvida lo verdadero y pierde la cordura, pues supedita la razón al poder de los

sentidos. Amor somete bajo su poder a racionales e irracionales:

> "Los tigres combaten entre sí más ferozmente por amor que por aver perdido sus hijos; por amor se persiguen los osos y por el mismo se acometen los leones; por amor pelea el nouillo con su competidor; por amor nace discordia entre los carneros y, frequentando los golpes, oluidan el pasto, y si sucede que la amada ovejuela acoja al vencedor, el vencido, topando reziamente en el tronco de algún árbol, haze a sí mismo dura y desdeñosa offensa" (p. 25).

Sin embargo, el hombre que cae en sus redes puede despertar del error y sacudirse de sus cadenas

> "atropellando respetos, olvidando sospechas y perdiendo temores" (p. 25).

Así, Damón anima a Menandro a enfrentarse y rechazar el mejor instrumento que tiene el amor para esclavizar al hombre: la mujer bella, que ofende con sus encantos ("yervas y flores son con que encubren ponçoñosos áspides" pp. 25-26), lo sume en la ruina por su inconstancia, doblez y falsa honestidad. Pero si el hombre está irremediablemente enamorado, debe conseguir el amor de una mujer con rigores, no con dulzuras, pues sólo se vive alegremente y feliz esquivando las cuitas del amor:

> "Destierra pensamientos tristes, ocúpate en alegres entretenimientos, no robes el reposo y sueño a tus miembros y ojos, que, gozando assí lo que desseares, vivirás contento" (p. 26).

La réplica de Menandro es un largo discurso dirigido a Amor con el fin de desagraviarle, en el que rebate apasionadamente las duras acusaciones de Damón: los preceptos de Amor son blandos, sus leyes fáciles de obedecer, no brota sangre de las heridas que causa, sus obras no son de un niño caprichoso, su proceder no es ciego. Pero lo más importante

de su defensa está en señalar que el amor se dirige siempre al matrimonio, porque el amor no es nunca lascivo, sino una amistad santa:

> "Tú riges voluntades, goviernas alvedríos y estableces amistades santas en perpetuos tálamos" (p. 27).

Y si en el amor hay daño, defecto o maldad, la causa está en los vicios y excesos humanos, no en él,[140] pues para Menandro el hombre recibe la perfección a través del amor:

> "Tú los avivas [los ingenios de los hombres], tú los illustras y de ti reciben perfección"(p. 28).[141]

Todo ama en el universo del pastor:

> "Amantes son las estrellas, las fieras, aues y pesces, todos aman en cielo, tierra, aire y mar" (p. 28).

Y la naturaleza rinde vasallaje a la mujer bella amada y enamorada:

> "Mirad quán enamorado se muestra el cielo de vuestra perfeta hermosura y con quánto gozo siente la tierra la poderosa virtud de vuestras plantas; considerad la atención con que se buelve a vos como a su luminoso planeta y cómo, mudando vestido, se adorna de hábito celestial. Estos immortales acantos y estas plateadas açucenas, que se hallavan antes sepultadas, favorecidas de vuestro pie renacen alegres, cobrando ser más calificado con la fuerça de tan nuevo abril. ¿No veis con quanta presteza florece aquel narciso, no como loco para enamorarse otra vez de su semblante, sino con cuerda elección para abrasarse por el vuestro divino?" (p. 214).

Comentando su caso particular, Menandro admite que el amor puede empezar como un entretenimiento, pero el verdadero amante sabe reconocer la divinidad de las almas y el parentesco que media entre ellas, de modo que cuando dos almas correspondientes se encuentran se regocijan en su amor. Así cuenta su reacción ante la presencia de Amarilis:

> "bolviendo a mi acuerdo, conocí manifestar las almas en sus actos y usos ser divinas y tener de arriba alguna consanguinidad y parentesco entre sí, pues sucede a vezes que a la primera vista conocen su semejante y se encuentran y reciben, alegrándose de hallar su igual en valor y dignidad" (p. 31).

Pero no está generalizada la postura favorable al amor. Manilio, el personaje más frívolo y desenfadado de todos, sustenta de forma irreductible la actitud contraria. A pesar de su acercamiento a Antandra, como muestra el romancillo que empieza "Bella zagaleja", del que destacamos estos versos:

> "desde que te vi,
> tal estoy que siento
> preso el alvedrío
> y abrasado el pecho"
> (p. 87, vv. 13-16),

y de los escarceos con Nise y Anarda, sobrinas de Clórida, casi al final del *discurso* cuarto, Manilio considera seriamente que el amor perturba el entendimiento del enamorado, hasta el punto de que es incapaz de razonar con corrección:

> "No es maravilla que los amantes, teniendo los entendimientos ofuscados con oscura niebla de afectos, nieguen paso al conocimiento de verdad y razón" (p. 203).

El amor pierde al hombre con seductores deleites, es engañoso y sus efectos, aparentemente agradables, son nocivos:

> "En todo procede como lisongero engañoso, corrompiendo los sentidos con vanos deleites y envileciendo los ánimos con destemplados apetitos [...] Gran peligro ocultan sus assaltos, aunque parecen burlas. No es paz su risa, ni su prisión es tan suave como publica. No es tan dulce aquella muerte donde se aprende a renovar la vida y a morir sin morir" (p. 204).

f) FINALIDAD DEL AMOR

La constante Amarilis es, sobre todo, un canto continuo a la unión matrimonial, considerada como término ideal de los desasosiegos e inquietudes de amor. El vínculo conyugal resulta especialmente importante, pues interviene en el libro como un motivo religioso de primer orden propio de la Contrarreforma.[142]

Son abundantes las frases de *La constante Amarilis* en las que se alaba el matrimonio, estado perfecto en el que se abandona el "deleitoso sufrimiento" para vivir en agradable armonía y felicidad, tal como expresa Menandro:

> "Es acertado reduzir la voluntad a una casta y moderada templança, como es la que resulta de alegres bodas" (p. 32).

La fábula pastoril continúa mientras duran las penalidades que impiden el matrimonio de Menandro y Amarilis, pero en cuanto desaparecen, la fábula termina. Así sucede con todos los demás casos de amor, que se resuelven cuando se soluciona el caso principal.

Ya muy al principio del libro el narrador advierte de los honestos propósitos de Menandro con respecto a Amarilis:

> "Amava Menandro con firme intención y palabra de efetuar casamiento a la sin par Amarilis" (p. 19).

El fin deseado del amor es el matrimonio. Así lo expone Menandro ante el inicialmente desamorado Damón, cuando, dirigiéndose al Amor, asegura que es

> "dulce el fruto que de servirte resulta, pues para en casto lecho, en quieta habitación y en conservar la generación tan desseada" (p. 27).

Es frecuente la insistencia en señalar el sosiego que sigue al vínculo conyugal, en oposición a la intranquilidad

que le precede:

> "Sigue, pues, mi parecer, endereçando tu inclinación a la quietud que nace de alegres bodas" (p. 54).

Salvados los obstáculos que impedían la unión de Menandro y Amarilis y celebrado el matrimonio, se indica la alegría inmensa que ambos experimentan:

> "la primera vez que se hallaron solos, viendo acabadas sus persecuciones y tormentos, gozando el premio que merecía su cándida fe y considerando servir en aquel punto las penas y disgustos passados de mayores contentos, cuya gran dulçura fue bien menester para recompensar amargura tan grave como tenían sufrida en el estado penoso, quedando el bien con más estimación por averse seguido tras tanto mal" (p. 216).

Los obstáculos que impiden la unión de las demás parejas, como la pobreza de Arsindo y, en general, el desdén y la aspereza de las mismas pastoras, desaparecen milagrosamente en el instante en que se produce el "dichoso casamiento" (p. 207).

Todos los personajes de la obra se alegran por la feliz unión de la pareja protagonista, incluso el desamorado Manilio, que es el primero que la exalta gozosamente en un largo poema epitalámico, al que seguirán los de Coriolano, Damón, Partenio, Cintio y Meliseo (pp. 209-213).

No existen en *La constante Amarilis* las complicaciones que puede haber en otros libros pastoriles, como los casos de las malmaridadas y los de amor a las casadas. La trama es, en este sentido, mucho más sencilla. Todos los personajes, a excepción de los viudos Rosanio y Clórida, están solteros, y los enamorados esperan casarse con su pastora. Excepción es también Clarisio, cuya vida sentimental no se declara.

Por último, es necesario indicar que en *La constante*

Amarilis no se niegan los placeres que propociona el matrimonio, aunque sí se advierte, como ya hemos indicado, la serenidad que caracteriza a los casados y, lo que es mucho más importante, no se pierde ocasión de mencionar, siguiendo la ortodoxia contrarreformista fundamental de la época, que el fin del matrimonio son los hijos. Este dato se recoge muy a menudo, como se puede comprobar en las citas siguientes:

> "... pues para en casto lecho, en quieta habitación y en conservar la generación tan desseada" (p. 28)

> "En fin, Dinarda, ¿querrás pasar lo más precioso de tu edad sin lícitos plazeres? ¿No oirás el dulce nombre de madre ni te verás rodeada de tiernos hijuelos?" (p. 51)

> "Y [Dios] dexando los alvedríos libres, solo para la gran máquina del procrear los quiso tener atados, ordenando obligassen dos letras a passar la vida en apazible yugo" (p. 75)

> "Imeneo haga
> nuestro amor eterno,
> nazcan de nosotros
> hermosos renuevos"
> (p. 88, vv. 49-52)

> "Véais de vuestra estirpe generosa
> ínclita decendencia..."
> (p. 209, vv. 25-26)

> "Hazed siempre felices nuestros amores, a quien la primera causa conceda sucesión dichosa" (p. 215)

1. La constancia

Un aspecto relacionado con el matrimonio como finalidad del amor es la constancia, característica fundamental que hace honor al título del libro. Constante es el amor de Menandro y Amarilis, a quienes los demás personajes exaltan por su fidelidad y perseverancia. Así lo reconoce la misma Amarilis en una carta a Menandro:

> "Tal seré siempre qual he sido hasta aquí, mostrándome fortíssima al tropel de contrarias persuasiones [...]. Antes las corrientes de los

> ríos, mudando costumbre, bolverán a las fuentes de donde nacieron y antes se verán cesar los efetos de naturaleza que falte o cesse en mí aquella voluntad pura y honesta que te tengo offrecida" (p. 103).

Amarilis misma se muestra como

> "único exemplo de firmeza al mundo" (p. 122, v. 16).

A menudo se habla del "constante Menandro" (p. 103) e, incluso, él dice de sí mismo:

> "Tantas llamas no tuvo Troya o tiene Etna, quantas en mis entrañas se engendran de contino. No miran en sí tantas aguas Hebro y Tajo quantas brotan de mis ojos por su respeto, excediendo mi fe en ser firme a la más fuerte destas peñas y pareciéndome a qualquiera dellas en no mudar propósito" (p. 29).

Casi al final se indica que la dichosa Amarilis

> "entregava la possessión de sus partes a quien por fe tan constante y tan largo sufrimiento las tenía tan merecidas" (p. 215).

Es un tópico común el relacionar la belleza con las cualidades favorables de la amada, como si estas fueran consecuencia natural de aquella. De este modo, Menandro afirma que la firmeza y constancia de Amarilis se desprenden de su beldad en una relación de causa-efecto:

> "Ha sido mi querida firme roca a los combates de opuestas persuasiones, permaneciendo siempre en un parecer, que no conoce mudable calidad quien en belleza es norte de la tierra" (pp. 32-33).

El amador constante que ve defraudados sus esfuerzos, desesperado, opta por la muerte violenta como única solución a sus desdichas. Es el caso de Rosanio, que quiere clavarse un dardo en el pecho ante Ardenia:

> "Este golpe hará fe de tu rigor y de mi desesperada constancia" (p. 112).

Otros pastores, sin llegar a solución tan extrema, también muestran la firmeza de su amor, al que únicamente podrá vencer la muerte, como Felicio en su súplica a las

puertas de la casa de Tarsia para que se abran:

"Mas dadme oído o riguroso o blando,
que sufrido seré, seré constante,
hasta vencer o hasta morir amando"
(p. 58, vv. 64-66),

o como Sileno, atormentado por lo celos:

"Mas, alma, ¿dónde está vuestro discurso?
Sufrid por gran beldad dolor inmenso,
falte la vida en vos, no la firmeza"
(p. 202, vv. 12-14).

Una cuestión a la que apenas se concede atención en la obra, pero que está relacionada con la constancia y la firmeza, es la milicia de amor. Felicio la menciona en el primer soneto de *La constante Amarilis:*

...y quien no siente
amor, d'amor professe la milicia"
(p. 8, vv. 10-11).

En estos versos, Felicio, atormentado por su amor a Tarsia, recomienda al desamorado iniciar su actividad en el amor con la misma disciplina con que un soldado emprende la suya, de modo que amor y milicia aparecen equiparados.

g) EL TIEMPO COMO ELEMENTO LíRICO

En cuanto a la concepción del paso del tiempo, se advierte a lo largo del libro la expresión del tópico de la fugacidad de la vida, generalmente en relación con el amor, que el pastor siente como inalcanzable.

Se parte de la alteración que el tiempo impone a todo, característica que es tomada positivamente, como cuando Clórida confía en que el tiempo, en colaboración con el amor, amanse la esquiva condición de Dinarda (p. 51 y ss.), o negativamente, como una amenaza callada que se debe advertir para que la vida no pase en vano. Y así lo advierte la fiel

consejera Clórida a Dinarda:

> "Nuestra vida es cortíssima y tanto somos amables quanto parecemos hermosas" (p. 54).

Parecida intención, aunque en beneficio propio, tienen las palabras de Manilio a Antandra, con ocasión de la ausencia de Partenio, amante de la pastora:

> "Y pues vive el tuyo
> en estraño reyno,
> por ventura esclavo
> de rubios cabellos,
> antes que los tuyos
> se cubran de yelo,
> con piedad acoje
> suspiros y ruegos"
> (p. 88, vv. 32-36).

También el anciano y sabio Clarisio insiste sobre este tema:

> "el viejo Clarisio, [...] desseando advertir a aquella juventud del común paradero que tenían sus afectuosos disignios, procuró poner por delante la ligereza con que pasan las bellezas más estables y la velocidad con que llega el último día a residenciar los descuidos de las vidas umanas" (p. 194),

lo que hace Clarisio en un soneto sobre la fugacidad de la vida.

Pero es Arsindo, el pastor pobre, el que pronuncia el discurso más crudo y atinado acerca de la condición efímera de la vida, en relación con el desprecio de los bienes temporales, después de haber oído los lamentos de Danteo por la difunta Rosela. Arsindo considera que se debe llorar por los males de los vivos y no por la felicidad que gozan los muertos, porque

> "cortíssima, sin duda alguna, es nuestra vida, y casi podrían quexarse los hombres por la demasiada sinrazón de su naturaleza, pues son engendrados para tan corta parte de tiempo. ¡Quán ligeramente se apresuran los espacios de edad que les permite el sumo Rey, y es de suerte que casi a los más desampara la vida en medio de las prevenciones

> della! Nunca buelven atrás a mirar su principio, ni discurren adelante a contemplar su fin; iamás examinan que lo passado no es, lo por venir no ha llegado y lo presente es tan fugitivo que no se puede dezir que sea, porque mientras se dize, dexa de ser y buela. No miran ser lo passado tan perdido que no lo podemos cobrar, lo por venir tan incierto que no lo podemos esperar y lo presente tan presto que no lo podemos detener" (p. 152).

La actitud de Arsindo es la del que se conforma con su suerte, con su fortuna.

A pesar del convencimiento de la capacidad destrozadora del tiempo, Manilio, portavoz del deseo de todos, ruega al mismo Tiempo que ignore la vida de Menandro y Amarilis, porque es la única amenaza que puede hacer sombra en su felicidad:

> "Y tú, viejo veloz, rey de los años,
> destrozo de la tierra,
> aunque a todo viviente hagas guerra,
> sólo con estos dos cessen tus daños:
> estas dichosas vidas no consumas,
> pon torpe plomo a tus ligeras plumas"
> (p. 209, vv. 37-42).

h) LA FORTUNA Y EL HADO

En la literatura de los Siglos de Oro el valor de los términos *Fortuna, Hado, Suerte* o *Estrella* oscila entre el sentido pagano debido a su origen y el derivado de su utilización por los poetas dentro del caudal de tópicos heredados de la Antigüedad. En el dominio de la literatura, "el término pierde, según López Estrada, toda virulencia moral y se emplea sólo como recurso literario."[143]

Así lo atestigua una nota que aparece en los preliminares del poema épico de Suárez de Figueroa, *España defendida,* tras las dos aprobaciones, en la segunda edición de 1644:

> "Protéstase el autor deste poema ser palabras de ornato poético Hado, Caso, Fortuna, Suerte y semejantes, puesto que todo lo que en él se contiene lo resigna y pone debaxo la corrección y censura de la Santa Yglesia Católica Romana, verdadera Madre del más sano sentido."

Estas palabras podrían aplicarse igualmente, en el ámbito de lo pastoril, a *La constante Amarilis,* y, así, si "Hado, Caso, Fortuna, Suerte y semejantes" no son otra cosa que "palabras de ornato poético", las exclamaciones de los pastores, en las que se quejan de la Fortuna, del Hado o de las Estrellas, no pueden tomarse en un sentido estricto literal, porque en el pensamiento del autor no cabe la creencia pagana en el poder de la Fortuna, sino que son lugares comunes propios del contexto literario en el que se mueven estos personajes de ficción.

Aceptados estos presupuestos, en el ámbito literario de *La constante Amarilis* las dificultades entorpecen los deseos amorosos de los pastores, por lo que estos invocan indiferentemente a la *Fortuna,* al *Hado,* a su *Suerte* o a su *Estrella,* como una fuerza sobrenatural que actúa en contra de su voluntad y ante la que se sienten manipulados e injustamente maltratados.

Partenio asocia el término *Fortuna* con el de *Suerte,* y les da un sentido desfavorable:

> "¡O fortuna mudable!¡O suerte fiera!
> El sol apenas vi quando, inclemente,
> al día sucedió noche ligera"
> (p. 49, vv. 25-27),

mientras que Felicio identifica *Hado, Suerte* y *Ventura,* en una relación confusa entre lo bueno y lo malo:

> "El hado mío y mi suerte,
> mi ventura alegre o triste,

solo en un querer consiste,
darme puede vida o muerte"
(p. 175, vv. 69-72).

A *veces, el término Hado, o Hados,* tiene un *significado* de fatalidad, al que el hombre se resigna:

"Mas pues ordenan los hados
que te ame aborrecido
y qu'en el tormento sea
segundo Tántalo y Ticio,
ablanda una vez siquiera
tus rigurosos oídos
y permite que me quexe
pues que m'offendas permito"
(p. 192, vv. 25-32).

Sin embargo, a veces, el pastor puede suavizar por sus propios medios el "rigor" de su "incontrastable hado", como hace Damón cuando canta alabanzas al mayoral Menandro, al tiempo que le pide protección:

"Fatal rigor de incontrastable hado
que vence toda fuerça y osadía,
a un estraño pastor dexó postrado,
rendido a su combate, a su porfía;
pues, viendo firme estar su adverso estado
y desliçarse el uno y otro día,
para que su fortuna estilo mude
a tu valor y a tu piedad acude"
(p. 17, vv. 9-16).

Otras veces, ante la fuerza superior del *Hado* o de la *Fortuna,* el hombre sólo puede dejar pasar el tiempo y oponer su propia resistencia, pues a menudo no se resigna a conformarse con la infelicidad, como se advierte en las reconfortantes palabras de Damón a Menandro:

> "Los grandes negocios requieren grande sufrimiento y las cosas cuyos principios enredó la fortuna se han de acabar y lleuar a fin con más largos rodeos" (p. 34).

Aunque en este último ejemplo se advierte la creencia en la libertad del hombre para trazar su propio destino, los personajes de *La constante Amarilis* consideran la idea de

la Providencia.[144] La mayoría se queja de su irremediable mala fortuna, sólo Menandro se lamenta sabiendo que su sufrimiento tiene un final feliz previsto. Así, hablando de su alma y de la de Amarilis, se pregunta:

> "¿Quién apartarlas pretende
> si las enlaza el destino?"
> (p. 36, vv. 67-68).

Asimismo, en una atmósfera más bien gentil, Manilio celebra en un poema epitalámico la unión de Menandro y Amarilis, e imprime a la voz *Hado* un significado cercano al de *Providencia:*

> "Nombrarte puedes por el más dichoso,
> ¡o venturoso día!,
> de quantos quien el carro de oro guía
> miró con resplandor y rayo hermoso,
> pues a ti sólo, por honrarte, el hado
> tuvo tal imeneo reservado"
> (p. 209, vv. 1-6).

De hecho, Covarrubias define el vocablo *hado:* "en *rigor no es otro que la voluntad de Dios."* Suárez de Figueroa, aunque evita mencionar a *Dios* en los diversos casos de amor, sí habla del *Cielo* con la significación que el lexicógrafo da a la voz *hado.* Y así, teniendo en cuenta que en *La constante Amarilis* se considera firmemente el concepto de la Providencia, en el caso central del libro, es decir, en el amor de Menandro y Amarilis, las referencias al poder del cielo son numerosas:

> "No conocen mis enemigos que las cosas que ordena el cielo, aunque algún tiempo se procuren resistir, al último no se pueden evitar" (p. 32)

> "Confía, pues llevará el cielo, contra los pareceres de tus contrarios, tu causa al desseado fin" (p. 75)

> "que el cielo favorece a los que acomodan sus cosas conforme a su voluntad, aunque no se lo pidan, previniendo muchas vezes a nuestro ruego con gran benignidad" (p. 31)

> "pudiendo más la voluntad del cielo que la contradición de la tierra" (p. 206).

A veces, como en el siguiente ejemplo, se mezclan de forma natural términos de distinta procedencia:

> "Si como el cielo me hizo conocedor de sus partes, assí ablandara el rigor de mi estrella, no tuviera más que desear" (p. 71).

Parece que los personajes de *La constante Amarilis* se dejan llevar algunas veces por creencias propias del mundo gentil que está en el origen de la literatura pastoral. Sin embargo, esto es más aparente que real, como hemos visto. Suárez de Figueroa fue un hombre religioso, que regía su vida por lo que es el fundamento de la vida moral católica: la propia voluntad o el libre albedrío. Así, aprovecha diversos pasajes para dejar constancia de su profundo cristianismo, como veremos en el apartado siguiente.

i) LA RELIGIóN

A diferencia de lo que sucede en las fuentes clásicas (Teócrito y Virgilio) y en las románicas (Boccaccio y Sannazaro), ajenas a la filosofía cristiana, el género pastoril en España se caracteriza por incorporar a la fábula heredada fórmulas y sermones relativos a la religiosidad vigente.[145]

Uno de los párrafos con fondo religioso más importantes de *La constante Amarilis* lo pronuncia Dinarda en el *discurso* segundo (pp. 114-115). Clórida, deseosa de que la joven guste de los placeres del amor y de la maternidad, atosiga, lo mismo que Rosanio, a la pastora hasta el punto de que, una mañana en que los ancianos intentan suavizar su rebeldía,

Dinarda acalla sus propósitos con un parlamento sobre el amor a Dios, a quien, dice, piensa dedicar su vida. Lo más curioso es que, aunque confiesa la más firme intención de consagrar su vida a Dios, su propósito no se ve después confirmado por la realidad, pues Dinarda es una de las primeras pastoras que, tras la solución del caso de Menandro y Amarilis, cambia su esquiva condición y acepta los ofrecimientos amorosos de Damón. Así pues, parece como si Dinarda, que ya había mostrado un fuerte carácter en el diálogo que había mantenido con Clórida en el *discurso* primero (pp. 51-55), necesitase reafirmar su personalidad con un parlamento que, cuando menos, deja "atónitos" (p. 115) a los dos ancianos.

Dinarda no es la pastora dócil que acepta la autoridad paterna, representada aquí por la figura de su tío Rosanio. Este pide ayuda a Clórida para que persuada a la joven de la conveniencia del matrimonio y de los hijos. Dinarda no acepta que la atosiguen y ella misma exige elegir amante. Elige a Dios, seguramente como una simple excusa para hacer callar a su tío y a su amiga.[146] Es decir, sus afirmaciones no parecen respaldadas por una inclinación sincera y real, pues más tarde ella misma cambiará de decisión para amar a Damón, lo que nos lleva a pensar en una frivolización del tema, aspecto que, a fin de cuentas, parece extraño a principios del siglo XVII. De hecho, en la siguiente escena, Tarsia, que ha sido testigo del parlamento de su amiga, se asombra cuando esta intercede ante ella por Felicio:

> "-¿Tú -dixo Tarsia- eres la brava? ¿Tú la amante de celeste deidad?" (p. 117).

No hay que olvidar que casi al final del *discurso*

primero Dinarda confiesa a Clórida que desea consagrar su vida a la diosa Diana (p. 54). En el pensamiento de la pastora no hay diferencia entre la casta Diana y Dios; se trata, pues, de seguir una vida de amor honesto.

Suárez de Figueroa, conocedor, sin duda, de las duras críticas de los religiosos y moralistas de la Contrarreforma (de la que él mismo fue partidario) acerca del perjuicio que los libros de caballerías y pastoriles causaban en los lectores a causa de la idealización del amor humano, completamente alejado de la realidad, se cura en salud haciendo su obra cercana a la realidad, aunque sin dejar de cumplir con el género literario pastoril con el que se había comprometido. Es decir, señalándose a sí mismo fiel seguidor de la Contrarreforma, enseña la conveniencia, o bien la necesidad, del matrimonio, como hemos visto, y, así, impregna su libro de unos valores religiosos y morales acentuados en el parlamento de Dinarda, aunque el autor sabe conscientemente que sus palabras no pueden llevarse a la práctica en la ficción pastoril: Suárez de Figueroa no conoce conventos en los libros de pastores ni pastores que ingresen en ellos. Este parlamento sobre el amor a Dios es una licencia inusitada que Suárez de Figueroa se toma para su libro.

Por otra parte y por lo que dice en alguna de sus obras, Suárez de Figueroa estaba convencido de los efectos benéficos de la oración. Así, al empezar el *discurso* segundo de *La constante Amarilis,* que se abre con la llegada del día, sorprendemos, junto con Damón, al mayoral Menandro orando en su estancia:

> "ya vestido y ocupado en hazer a Dios devotos ruegos, pidiendo reduziesse a próspero y breve suceso el començado de sus amores y bien fundada afición, supuesto inspira bien el cielo al coraçón que espera en su piedad, siendo frágil todo edificio que no se funda en afectuosas plegarias, blanco en que deven poner los ojos los hombres en sus mayores menesteres" (p. 70).[147]

Por último, indicaremos que en el *discurso* tercero, Clarisio pronuncia un largo parlamento contra la corte, en el que pone de manifiesto los efectos negativos que ejerce en el ser humano. Tras una escueta afirmación, "allí están ciegos casi todos" (p. 161), el pastor enumera mediante frases paralelísticas los siete pecados capitales de que adolecen quienes allí viven, tema tan del gusto medieval y heredado por los poetas del siglo XVII en sermones aleccionadores como este:

> "quién del humo de la sobervia, quién de las lágrimas de la embidia, quién del fuego de la sensualidad, quién de la torpeza de la gula, quién de las agudas puntas de la ira, quién del polvo de la avaricia y quién de la floxedad de un ocio descompuesto" (pp. 161-162).

Por lo demás, son numerosas las referencias bíblicas en *La constante Amarilis,* muchas de ellas contenidas en las intervenciones de Clarisio, así como tampoco faltan las referencias mitológicas. De todo ello hablaremos en capítulos siguientes.

1. Oposición campo-ciudad

Tras el repaso a las alusiones religiosas, hablaremos de la oposición "campo-ciudad", por la relación que tienen ambos temas en *La constante Amarilis.*

En el libro se recoge el tópico del "menosprecio de corte y alabanza de aldea", tradicional en la literatura

pastoril. En las frecuentes menciones del tópico, pueden rastrearse en la opinión de los personajes los siguientes aspectos: a) la certeza de que los sentimientos pastoriles son honestos y sinceros, frente a la hipocresía de las ciudades; b) el rechazo consciente del mundo y la búsqueda de la soledad; y c) el encuentro de la felicidad, cimentada en la conformidad del humilde estado, lo que lleva, en suma, al rechazo de la vanagloria y de los anhelos de grandeza. Hay en *La constante Amarilis* frecuentes alabanzas de la virtud, y se advierte la tendencia a recomendar el rechazo de los atractivos mundanos y a la aceptación de una vida sencilla y humilde.

Suárez de Figueroa intercala en su libro diversas referencias que sirven para exaltar un modo de vida acomodado con la mediana suerte. De este modo, el autor utiliza la trama pastoril como un medio de predicación moral, pues enseña al lector a abrazar los verdaderos valores espirituales y a despreciar la materialidad del mundo cortesano.

El despreocupado Manilio es uno de los personajes que comenta este tema. Representa al pastor satisfecho con la vida humilde que le ha tocado vivir, según confiesa después de haber cantado un soneto sobre las excelencias de la vida campestre, ajena a las preocupaciones del mundo cortesano:

> "Poca pesadumbre me dan las cosas del mundo. Raras vezes cuidado molesto detiene los pasos por entre pechos alegres. Habite quien quisiere sobervias ciudades, que no trocaré por la menor yerbecilla destos campos todas sus riquezas. No se puede igualar este descanso con aquella inquietud, ni su bullicio llega a esta ociosidad" (p. 126).

Manilio defiende el ocio del virtuoso que elige la vida

solitaria en un mundo natural, y desdeña las riquezas y el poder.

Semejante es la postura de Clarisio, al que el narrador presenta diciendo que:

> "fue vn tiempo soldado y luego cortesano pretensor, mas ya, con más claro conocimiento, acogido al sagrado de la quieta vida pastoril" (p. 16).

Clarisio es el estoico que ha podido apartarse de los peligros de la corte y no desaprovecha la ocasión de criticarla durísimamente, al tiempo que ensalza la vida en el campo. Para Clarisio la corte representa la falsedad, la fatuidad, mientras que, por el contrario, el campo es la seguridad y también la modestia:

> "Escapó Clarisio milagrosamente de las borrascas cortesanas, por esso encarecía su estado seguro por su umildad y proponía el peligro del encumbrado, de quien son alimentos embidias y rancores, por dessear todos entronizarse y, huyendo el cuello al yugo de servidumbre, poner en las nubes sus cabeças" (p. 91).

Clarisio abraza la vida tranquila, la *aurea mediocritas* que le brinda la naturaleza por preferirla a ella: "Contento estoy con mi mediana suerte" (p. 90, v. 9), dice en un soneto. No existe para este sabio pastor otra forma de vida feliz. Así, siguiendo la tradición del *Beatus ille,* recrea el tópico del labrador consciente de la felicidad que su vida le depara, ajeno a las preocupaciones y desasosiegos mundanos.

Pero Clarisio no solo denigra la corte de forma general, sino que también particulariza su censura en quien, por formar parte de ella, se convierte en un ser irracional que impide la realización de los deseos de Menandro. Se trata de la familia de Amarilis, que se opone al matrimonio de esta con el mayoral, porque

> "tu obrar sincero, tu clara verdad, tu pura fe, tu noble trato, tu cuerda compostura, tu piedad, tu devoción y el concierto exemplar de tu vida, juzgan aquellos vanidades dignas de risa" (p. 163).

"Aquellos" son los que "al conocer el grano de la sabiduría" se convierten en "buytres y cuervos" (p. 163). De este modo, Clarisio adula a Menandro y vitupera a la familia de Amarilis, que representa a la corte.

Para Clarisio, en la vida solitaria, adornada por cierto hedonismo,

> "Quánta felicidad possee el labrador que sale de casa con sus bueyes y va a gozar del rozío de la mañana, del olor de las flores y del canto de las aves" (p. 166),

hay un componente religioso fundamental: el contacto con la naturaleza lo empuja a acercarse a Dios, lo que hace el anciano pastor "imitando" a quien "professa sagrada clausura" (p. 167), después de proponer como ejemplos de vida solitaria los de algunos personajes bíblicos, como Noé, Héber, Lot y sus hijas, los hebreos que huyeron de Egipto, Moisés, Elías y Ezequiel.

En suma, la actividad intelectual de Clarisio se basa fundamentalmente en la búsqueda de Dios, pues

> "de contino andava filosofando y reconociendo por la perfeción de lo criado la grandeza del Criador" (p. 130).

En esta última cita se puede apreciar el neoplatonismo del pastor, que es capaz de ascender a lo inmaterial del amor de Dios a través del mundo material.

2. Divinización de la mujer

Otro aspecto interesante en la literatura pastoril es la alabanza de la mujer, pues el amor que ella inspira es el

motivo que mueve a la mayor parte de los personajes. "Una buena mujer, viene a decir fray Luis de León, es mejor que un buen hombre, porque de ella depende la sociedad humana en última instancia."[148]

Aunque las cualidades espirituales, como la bondad, la constancia y la firmeza, aparecen destacadas, su belleza física, alabada constantemente, es lo que empuja al hombre a amarla:

> "[Dios] dio capacidad y eminencia a nuestras almas para que amassen y fuessen amadas, infundiendo en los semblantes femeniles natural gracia, donaire y hermosura más atractiva y más agradable a los hombres que todas las demás bellezas" (p. 74-75).

Se ensalza tanto a la mujer, que el ideario pastoril, influido por el Neoplatonismo vigente, hace que los pastores deifiquen a sus amadas al advertir en su perfección la perfección de Dios. De este modo acaba un soneto de Olimpio, cuyo tema es, precisamente, el de la divinización de la mujer:

> "Si en ti su perfeción el cielo muestra,
> si tiene fin en ti nuestro desseo,
> ¿quién no consagra a tu deidad altares?"
> (p. 132, vv. 12-14).

Este poema da pie al discurso de Clarisio sobre la grandeza de Dios, cuya más excelsa obra es la mujer:

> "Mas todo cesa con la admirable perfeción que está cifrada en la muger. Este agradable edificio en toda parte descubre la grandeza, hermosura, riqueza y arte de su poderoso Artífice" (p. 133).

De la conciencia de su divinidad procede que el hombre la enaltezca en los términos hiperbólicos que tenía reservados a la alabanza de Dios. Menandro es quien mejor se emplea en esta clase de loas, al referir los prodigios que observa en la naturaleza por obra de su amada, como si se

tratara del mismo Dios:

> "Iamás, ¡o prenda mía!, pura y rosada aurora causó día tan claro y alegre como este; iamás el sol se mostró tan luziente ni el cielo tan rico de transparente serenidad; iamás de manto tan verde y precioso vistió apazible primavera desnudos prados; iamás las flores presumieron tener colores tan vivos como aora; iamás, hasta este punto, los árboles se descubrieron tan fértiles y loçanos. Vos sola, con mirarlos solamente, los colmáis de infinitos frutos sabrosos y a la vista agradables" (pp. 213-214).

Danteo señala que Rosela ha regresado al cielo, su natural mansión, tras la muerte. El tiempo que vivió en la tierra sirvió para realzar sus virtudes y volver engrandecida:

> "¡O alma dichosa!, que decendiendo de las alturas, adornada de todas virtudes, te bolviste a ellas enrriquecida de más realçados dotes" (p. 149).

El adjetivo "soberano", utilizado en las menciones de Dios, como "el soberano Autor" (p. 73), "el soberano Pintor" (p. 196) o el "soberano Rey" (p. 198), aparece también referido a la mujer, en un texto en el que el enamorado Menandro reconoce gustoso la condición divina de su amada Amarilis:

> "Sin duda, estava reservado mi amor para tan soberano objeto, pues se apoderó en un instante de mis sentidos y me dexó hecho exclavo de un casto desseo consagrado a la deidad de sus partes y dotes, siendo qualquier passada afición como rudo bosquexo comparada con la perfeta pintura de la presente" (p. 31).

Hasta tal punto aparece encumbrada que su contacto sana. Rosanio explica así que la causa de la curación de una picadura dolorosa de abeja en Filis por mediación de Ardenia:

> "faltó el dolor en Filis, siendo la causa o la fuerça y virtud de las palabras o, como presumo, la virtud de la boca que dava salud a lo que tocava" (p. 110).

3. Menosprecio de la mujer

Sin embargo, también aparece en *La constante Amarilis* la postura contraria: la del menosprecio de la mujer. La acusación más frecuente de que es objeto es la de la mudanza. De mudables tilda Damón a las mujeres en un discurso en el que ataca al amor en general y condena a la mujer en particular, por ser ella la causa directa de los males que sufren los hombres:

> "Mas, ¡o mugeres!, ruina del varonil valor, polilla de su virtud y fama, varias, mudables y embaraçosas, fingidos son vuestros semblantes, vanos vuestros intentos y vuestra honestidad casi no verdadera" (p. 26).

También Arsindo censura a las mujeres tras recriminar a Silvia por no corresponder a sus ansias amorosas. El pastor increpa a la Naturaleza por dotar a la mujer de un rostro bello y bondadoso, no sustentado realmente por estas cualidades, pues de ellas carece la mujer, cruel por naturaleza:

> "¡O Naturaleza, maestra negligente!, ¿por qué pusiste a las mugeres en el rostro y en lo aparente quanto tienen de bueno, de hermosura, de agrado y de cortesía, y te olvidaste de los más importantes requisitos?" (p. 146).

Y concluye su intervención señalando el carácter contradictorio de la mujer, incomprensible para el varón:

> "huye y quiere que huyendo la alcancen; niega y quiere ser asida negando; riñe y quiere que riñendo la vençan" (p. 147).

Damón las tilda también de rigurosas y acusa a los hombres de doblegarse en todo a la voluntad femenina, poniendo como ejemplo el caso de la sumisión de Hércules a Ónfale (pp. 136-137), que acaba con estos versos:

"Las hembras de los hombres sacrificio
hazen assí, ni sienten nuestro daño
eligiendo rigor por exercicio.
Nosotros, ciegos con suave engaño
nacido de caricias, nos vencemos
con máscara cubriendo el desengaño
hasta dar en vilíssimos extremos"
(p. 137, vv. 76-82).

Concluimos aquí el cuadro expositivo de los elementos literarios que configuran *La constante Amarilis,* en el que hemos pretendido hacer un análisis del conjunto del libro, repasando aspectos como el de la Naturaleza, la variedad de los personajes, su comportamiento ante el amor y ante la fortuna y el hado, sin olvidar el concepto de la religión, en relación también con la oposición campo-ciudad y con la mujer.

3.3.6. FUENTES DE *LA CONSTANTE AMARILIS*

En su estudio sobre los *Orígenes de la novela,* Menéndez Pelayo repara en la enorme influencia que Sannazaro ejerció en la narrativa pastoril europea y, en particular, en la española, y añade que llegan a darse "imitaciones directas de la *Arcadia,* que a veces, como en *El Siglo de Oro* y en *La constante Amarilis,* llegan hasta el plagio."[149]

La misma línea han seguido otros autores como Crawford, quien indica que las descripciones de la naturaleza en el libro de Suárez de Figueroa "con más frecuencia reproducen la *Arcadia* de Sannazaro, que los campos próximos a Madrid";[150] o Mia I. Gerhardt, que adelantó que las citas de *La constante Amarilis* en las páginas de Valbuena Prat, a falta de un ejemplar del libro, "révèlent en outre une forte influence de l'*Aminta* du Tasse."[151] Pero ninguno de estos críticos demuestra con textos concretos sus afirmaciones.

Marie Adele Z. Wellington amplió el estudio de las fuentes de *La constante Amarilis,* observando, no solo la imitación de determinados párrafos de la *Arcadia* y del *Aminta* de Tasso, sino también de *Il pastor fido* de Guarini.[152]

Algunos años más tarde, Joaquín Arce, que había dicho que "el caso más sorprendente no ya de imitación, sino de verdadero plagio no confesado, se encuentra en la novela

pastoril *La constante Amarilis* (1609) de Francisco *(sic)* Suárez de Figueroa",[153] presentó en un brillante artículo el plagio que Suárez de Figueroa había realizado del *Aminta*, pero no directamente del original italiano, como pensaba Wellington, sino a través de la traducción española de Juan de Jáuregui.[154]

Por su parte, Erasmo Buceta señaló la deuda de Suárez de Figueroa con ocho sonetos de Luis Carrillo y Sotomayor.[155]

Para identificar la procedencia del material poético que constituye *La constante Amarilis*, nos atendremos fundamentalmente a estos trabajos, aportando, además, otros datos personales.

También se observan influencias de autores de la Antigüedad gentil, a veces directas, como en Ovidio, y a veces indirectas, según parece advertirse con respecto a Horacio o Virgilio, especialmente, pues los elementos tomados de ellos bien pudieran haber llegado a Suárez de Figueroa a través de otros textos contemporáneos.

Efectivamente, Suárez de Figueroa se adueñó de textos de obras ajenas. No ocultó ni trató de disimular estos hurtos, pero no confesó la identidad de los autores plagiados, como entonces era frecuente.

Estableceremos ahora algunas de estas relaciones:

a) IACOPO SANNAZARO, *Arcadia*

La imitación que Suárez de Figueroa realiza de la *Arcadia* de Sannazaro es relativa. La obra italiana fue considerada por los españoles como el patrón pastoril más cercano que todos siguieron en mayor o menor medida. Y en

este sentido aparece en *La constante Amarilis* alguna referencia, algún recuerdo de la *Arcadia,* relacionado fundamentalmente con el escenario en el que se desarrolla la trama pastoril.

Hubo una traducción española de la *Arcadia,* llevada a cabo por el racionero de Toledo Blasco de Garay, el canónigo Diego López de Ayala y el capitán Diego de Salazar, publicada por primera vez en Toledo en 1547.[156] Nuevas ediciones de esta traducción se sucedieron durante el siglo XVI, pero no parece que Suárez de Figueroa se inspirara en ella, dado que la comparación de los textos de *La constante Amarilis* con los correspondientes de la versión española no ha resultado satisfactoria. Es sobre todo en los textos en verso en donde la disparidad se evidencia, pues mientras Suárez de Figueroa prefiere las combinaciones de versos de siete y de once sílabas, como Sannazaro, los traductores españoles eligen el verso octosílabo. Por otra parte, si es cierto lo que Suárez de Figueroa cuenta de sí mismo en *El pasajero,* marchó a Italia muy joven, de modo que allí pudo formarse literariamente, por lo que es más que probable que allí también tuviera conocimiento de este importantísimo libro pastoril en su lengua original.

Así pues, Suárez de Figueroa imitó la *Arcadia* de Sannazaro en varios fragmentos, como en la inicial descripción de la naturaleza, aunque, según Wellington, esa imitación es solo aparente, pues mientras el italiano caracteriza el "dilettevole piano", en donde transcurre buena parte de la acción, como "non molto spazioso", Suárez de Figueroa describe el escenario natural como "vn llano bien

espacioso" (p. 6), casi contradiciendo al maestro.[157]

En este caso, como en el de los latinos, que veremos posteriormente, Suárez de Figueroa se enfrenta a unos textos que tiene que traducir al español, y su versión es el producto de un artista que reelabora según su propio genio creador o el de un escritor que, a veces, pretende disimular sus hurtos literarios, de modo que con frecuencia la imitación de los textos copiados está más o menos desfigurada.

Recogemos a doble columna los textos de *La constante Amarilis* y los de la *Arcadia*, en los que se advierte cierta relación temática. Como siempre sucederá en este capítulo, los textos de la columna izquierda pertenecen al libro de Suárez de Figueroa, cuyas páginas, según esta edición, aparecen entre paréntesis al final de cada fragmento, y los de la columna derecha a la obra plagiada, cuyas páginas o versos de la edición que se señale aparecerán también entre paréntesis.

Como decíamos, los primeros ecos sannazarianos están tomados de la Prosa I, y son relativos a la configuración del paisaje:

y assí abunda casi siempre de menuda yerva que, aunque por instantes ofendida de ovejas, a su pesar cobra nuevo vigor, de *nuevo florida nace y como en perpetua* primavera conserva su verde adorno (p. 6).	ma di minuta e verdissima erbetta sí ripieno che se le lascive pecorelle con gli avidi morsi non vi pascesseno vi si *potrebbe di ogni tempo ritrovare verdura* (p. 56).[158]
No siendo tanta la espesura que estorve al sol por todos lados la entrada, antes, por entre las ojas esparciendo sus rayos, dexa matizadas las yervas curiosamente (p.7).	Né sono le dette piante sí discortesi che del tutto con le lor ombre vieteno i raggi del sole entrare nel dilettoso boschetto; anzi per diverse parti sí graziosamente gli riceveno, che rara è quella erbetta che da quelli non prenda grandissima recreazione (p. 57).

Iúntanse a menudo los pastores de no pocas caserías y aldeas, y, ocupándose en loables exercicios, passan felizmente la vida: quién se aventaja en tirar la barra y quién no reconoce igual en la lucha; este en larga carrera se muestra ligeríssimo y aquel inclinado a caça persigue iaualí o gamo; siguen casi los más el poético entretenimiento para explicar pensamientos ocultos con la travazón y armonía de enternecidas palabras (p. 7).

In questo cosí fatto luogo sogliono sovente i pastori con li loro greggi dagli vicini monti convenire, e quivi in diverse e non leggiere pruove exercitarse: sí come in lanciare il grave palo, in trare con gli archi al versaglio, e in addestrarse nei lievi salti e ne le forti lotte, piene di rusticane insiede; e'l piú de le volte in cantare e in sonare le sampogne a pruova l'un de l'altro (p. 58).

Más adelante, las influencias de la *Arcadia* son esporádicas. En los dos textos siguientes, Damón anima a Menandro a perseverar en su amor, como Carino lo hace con Sincero en la Prosa VIII:[159]

Los grandes negocios requieren grande sufrimiento y las cosas cuyos principios enredó la fortuna se han de acabar y lleuar a fin con más largos rodeos [...] y al precio que te costare tan rico tesoro, estimarás después su possesión (p. 34).

ché certo non può essere che fra tanti nuvoli alcuna volta non paia il sole. E, come tu dei sapere, le cose desiate quanto con piú affanno si acquistano tanto con piú diletto, quando si possedono, sogliono esser care tenute (p. 139).

Confía, pues llevará el cielo, contra los pareceres de tus contrarios, tu causa al desseado fin (p. 75).

ti devresti omai riconfortare come gli altri fanno, e sperare ne le adversità fermamente di potere ancora con la aita degli dii venire in piú lieto stato (p. 139).

En el *discurso* segundo, Menandro encarece la elocuencia de Damón, superior a la de Títiro, Coridón, Dametas y Menalcas. Sus palabras están tomadas de la Prosa X de la *Arcadia:*

Títiro en las selvas hazía resonar el dulce nombre de su Amarilis, menos bella que la mía; Coridón se lamentava de Alexis, por quien se abrasava; cantava Dameta y, en competencia, respondía su amigo Menalca (p. 75).

Per la qual cosa Titiro, lieto di tanto onore, con questa medesma sampogna dilettandosi, insegnò primeramente le selve di risonare il nome de la formosa Amarillida, e poi, apresso, lo ardere del rustico Coridone per Alexi, e la emula contenzione di Dameta e di Menalca (p. 169).

Se puede relacionar la admiración que causa la corte a Damón con el cálido afecto de Sincero por su Nápoles natal, de la Prosa XI de la *Arcadia*:

Admiráronme desde lexos las sobervias torres del cortesano assiento y, llegado a él, doblaron mi admiración la pompa y aparato de los moradores de más dignidad y la magestad de *sus palacios sumptuosos*. [...] donde se juntavan y recogían los más agudos ingenios a ocuparse con virtuoso concurso en loables exercicios (pp. 76-7).

A questa cogitazione ancora si aggiunse il ricordarmi de le magnificenzie de la mia nobile e generosissima patria: la quale, di tesori abondevole e di ricco e onorato *populo copiosa, [...] e con questo* le alte torri, i ricchi templi, i superbi palazzi, i grandi e onorati seggi de'nostri patrizi, e le strade piene di donne bellissime e di leggiadri e riguardevoli gioveni. Che dirò io [...] di tante arti, di tanti studi, di tanti laudevoli exercizi? (p. 194).

La paloma es el ave sagrada de Venus. Aparece en muchas alegorías, y suele confundirse en la literatura española con la tórtola. Estas aves son símbolo del amor apasionado, pero monógamo. De ahí que sus caricias se conviertan en el tópico de la fidelidad conyugal y del afecto entre los seres humanos. Felicio, en *La constante Amarilis,* y Sincero, en la Prosa VII de la *Arcadia,* experimentan el mismo sentimiento de envidia al observar los arrullos de dos tórtolas y dos palomas, respectivamente, en los siguientes textos:[160]

respeto de atender a dos tortolillas que sobre un sauze a porfía se enamoravan tiernamente, con embidia del pastor que las mirava (pp. 134-135).

vedendo per li soli boschi gli affetuosi colombi con suave mormorio basciarsi, e poi andare desiderosi cercando lo amato nido, quasi da invidia vinto ne piansi (p. 122).

Wellington opina que Suárez de Figueroa toma el nombre del pastor Partenio del monte Partenio de la *Arcadia.*[161] Pudiera ser, pero antes que Suárez de Figueroa ya habían usado ese nombre pastoril Alonso Pérez en su *Diana* (1563) o Juan Arce Solórceno en sus *Tragedias de amor* (1607). Lo que sí resulta revelador en *La constante Amarilis* es que en el *discurso* segundo sea precisamente este personaje el que refiera que a causa de problemas económicos tuvo que emigrar a la Arcadia y en esta narración rinda homenaje a Sannazaro y

a su obra:

> "Al cabo de tantos infortunios sufridos en mar y en tierra, pisé la provincia tan celebrada de aquel que, siendo Sincero y elegante en nombre y obras, quiso acompañar con sus cenizas los doctos huesos del venerable Títiro" (p. 86).

También opina Wellington que el lamento en prosa de Danteo por Rosela (pp. 149-150) está inspirado en los sentimientos dolorosos de los pastores arcadios reunidos ante la tumba de Androgeo en la Prosa V.[162] Sin embargo, aunque ambos textos son cantos funerales, no encontramos el parecido. Wellington señala asimismo la filiación de la cuarta estrofa de la elegía de Danteo con la estrofa inicial de Ergasto, en la Égloga V:

> Alma cándida y pura,
> qu'en tiernos años con ligeras alas
> de tu prisión oscura
> veloz subiste a las celestes salas,
> donde con plantas bellas
> *pisando vas el esquadrón de estrellas*
> (p. 151)[163]

> Alma beata e bella,
> che da'legami sciolta
> nuda salisti nei superni chiostri,
> ove con la sua stella
> ti godi inseme accolta,
> e lieta ivi, *schernendo i pensier nostri*,
> quasi un bel sol ti mostri
> tra li piú chiari spirti,
> e coi vestigi santi
> calchi le stelle erranti
> (pp. 102-103, vv. 1-10).

y destaca las frases en las que la imitación es más evidente: "*alma dichosa*[164] 'alba beata', *celestes salas* 'superni chiostri', and *pisando vas el escuadrón de estrellas* 'calchi le stelle erranti'."[165] Como casi siempre ocurre cuando Suárez de Figueroa imita a Sannazaro, a partir de una idea atractiva realiza una versión libre.

Para Wellington, las pruebas deportivas en la celebración de las bodas de Menandro y Amarilis en el *discurso* cuarto son una versión resumida de los ejercicios atléticos realizados alrededor de la tumba de Massilia en la Prosa XI de la *Arcadia*.[166] Consideramos innecesario

establecer este paralelismo, porque Suárez de Figueroa cumplía con el género, como los demás poetas pastoriles, con un relato, en su caso, muy breve, de estas pruebas. Hemos visto al comentar la onomástica pastoril que mientras el caballero andante ejercita su cuerpo en la guerra, los pastores demuestran su virilidad en el deporte. De modo que la narración de las pruebas atléticas forma parte del género, como se puede comprobar en las *Tragedias de amor,* de Juan Arce Solórceno,[167] o en el *Desengaño de celos,* de Bartolomé López de Enciso,[168] en donde también aparecen juegos deportivos en la celebración de unas bodas, y en *El pastor de Fílida,* de Luis Gálvez de Montalvo,[169] o en el *Siglo de Oro en las selvas de Erifile,* de Bernardo de Balbuena,[170] en donde, como en la *Arcadia,* los juegos adornan una conmemoración funeral.

Los dos siguientes textos están tomados directamente del *Aminta* de Torquato Tasso, a través de la traducción de Juan de Jáuregui. No obstante, su origen pudiera rastrearse en los clásicos antiguos, pasando por Sannazaro. En primer lugar, en el diálogo que mantienen Clórida y Rosanio, aquella, convencida del progresivo empeoramiento de las generaciones, afirma:

> "Al paso que el mundo envejece, va creciendo su malicia" (p. 108).

Esta frase, tomada de los versos 846-847 del *Aminta* de Jáuregui:

> "El mundo se envejece,
> y en la vejez se aumenta su malicia"

pudiera estar tomada a su vez de Sannazaro, del diálogo que mantienen Serrano y Opico en la Égloga VI, vv. 55-56, de la

Arcadia:

"...'l mondo aggravasi
di male in peggio",

y de los versos 110-111 de la misma égloga:

"Or conosco ben io che'l mondo instabile
tanto peggiora piú quanto piú invetera",

quien a su vez pudo inspirarse en Horacio, *Odas,* III.6.45-48:

"damnosa quid non imminuit dies?
aetas parentum peior avis tulit
nos nequiores, mox daturos
progeniem vitiosiorem."

En segundo lugar, en el parlamento de Clórida sobre la Edad de Oro que abre el *discurso* cuarto se encuentra la siguiente frase:

> "de las plantas que oy se cogen bellotas destilava miel" (p. 177).

J. Arce afirma que Suárez de Figueroa copia aquí el verso 603 del *Aminta* de Jáuregui:[171]

"no porque miel el bosque distilaba."

Sin negar esta opinión, podemos pensar también en la influencia del verso 37 de la égloga III de la *Arcadia* de Sannazaro (en quien Tasso pudo haberse inspirado):

"suden di mel le querce alte e nodose",

en donde se nombran explícitamente las encinas o "plantas" de las que "se cogen bellotas", como también se nombran en contextos semejantes en Ovidio, *Metamorfosis,* I.112:

"flauaque de uiridi stillabant ilice mella",

o en Virgilio, égloga IV.30:

"et durae quercus sudabunt roscida mella."

b) TORQUATO TASSO - JUAN DE JÁUREGUI, *Aminta*

Por lo que hemos visto en el apartado anterior, Suárez de Figueroa prefiere adaptar para su libro de pastores determinados textos de la *Arcadia* en su lengua original, mientras que elige la traducción española del *Aminta* de Tasso, debida a Juan de Jáuregui. En aquella se inspira para la redacción de algunos fragmentos de detalle, práctica común y aun recomendada entre los autores de los Siglos de Oro; sin embargo, utiliza esta para acomodar los versos, ya españoles, en largos fragmentos narrativos. Suárez de Figueroa tuvo que ver, sobre todo, en la obra de Tasso-Jáuregui el medio más importante con el que dar cuenta de la redacción de *La constante Amarilis,* con la celeridad que quien se la había encargado le reclamaba. Recordemos lo que a este respecto dice el escritor en *El pasajero:*

> "Ponderé convenía, para subir presto a parte alta, si no permitía dilación para labrar una sola escalera, enlazar unas con otras, hasta la cantidad necesaria [...]. Volaba desde allí adelante; mas era prestándome algunos sus alas."[172]

De esta manera, Suárez de Figueroa se apropió de algunas escenas de Tasso a través de la traducción española, de modo que la adaptación le resultó relativamente sencilla.

Ya hemos indicado que el plagio de la comedia pastoril *Aminta,* de Torquato Tasso, según la primera traducción española de Juan de Jáuregui, publicada en Roma en 1607, fue estudiado con detalle por Joaquín Arce. En este caso, Suárez de Figueroa copia casi palabra por palabra determinados textos muy conocidos, de forma discontinua, a lo largo de *La constante Amarilis* y siempre en las partes en prosa. La razón que lo impulsó a realizar un plagio tan evidente (a

ningún lector contemporáneo avisado le pasaría inadvertido) pudiera estar también en el deseo de adaptar en prosa unos famosos cuadros del género pastoril en verso. Junto a momentos heroicos, como son la exaltación de la casa de los Marqueses de Cañete, en los que se recuerdan las hazañas de Arauco,[173] Suárez de Figueroa ofrece como contraste estos textos tassianos, reconocidos como modelos del género pastoril, entre los que destacan el diálogo de Silvia y Dafne y el relato del enamoramiento de Aminta a su amigo Tirsi, con el episodio de la abeja, del acto primero, o el monólogo del Sátiro, furioso por el desamor de Silvia, del acto segundo.

El método de prosificación que Suárez de Figueroa lleva a cabo de una cuarta parte de los versos del *Aminta* consiste, fundamentalmente, en disimular el ritmo de los heptasílabos y endecasílabos, alterando el orden de las palabras: "las llenas mejillas delicadas" (v. 156 del *Aminta*)[174] pasa a "en las llenas y delicadas mexillas" (p. 52 de *La constante Amarilis*); eliminando o cambiando epítetos: "Júpiter supremo" (v. 10) pasa a "Iúpiter" (p. 23); "esa tu condición rústica y dura" (v. 190) se convierte en "essa tu condición áspera" (p. 52); o bien intercalando frases propias en los textos copiados.

Como indica J. Arce,[175] a veces Suárez de Figueroa sustituye ciertos cultismos o ciertos términos connotados literariamente por otros vocablos más sencillos o habituales: "incógnito" (v. 456) por "no conocido" (p. 109); "bella" (v. 840) por "hermosa" (p. 108); "ninfa" (v. 433) y "ninfas" (v. 844) por "aldeana" (p. 109) y "pastoras" (p. 108), respectivamente. Hay un tercer verso en el que Jáuregui

escribe "y no s'halle jamás pastor o ninfa" (v. 733) que Suárez de Figueroa prosifica en "ni se halle jamás quien..." (p. 146). Solo en un caso de cuatro, Suárez de Figueroa conserva el término literario: el "sentábanse las ninfas y pastores" (v. 631) de Jáuregui pasa a *La constante Amarilis* como "sentávanse entonces los pastores y las ninfas" (p. 178), lo que pudiera considerarse como un descuido de nuestro escritor.

Sin embargo, otras veces Suárez de Figueroa eleva el tono humilde de los vocablos copiados. Así, los adjetivos "rojos" (v. 155) y "rojo" (v. 820) de Jáuregui son sustituidos por "púrpura" (p. 52) y "purpúreo" (p. 107).

En algunas ocasiones, Suárez de Figueroa acomoda algunos elementos de detalle del texto original al argumento de su obra. Por ejemplo, "el mar tranquilo" (v. 708) en el que se contempla el Sátiro del *Aminta* pasa en *La constante Amarilis* a ser una "laguna" (p. 146) en la que se mira Arsindo. O "este mi rostro de color sanguino" (v. 711), "el cerdoso pecho" (v. 713) y "estos cubiertos muslos" (v. 714) con que se describe a sí mismo el semidiós, cambian a "este rostro de color moreno", "el belloso pecho" y los "nerbosos muslos" (p. 146), más apropiados para la fisonomía del pastor de *La constante Amarilis*.

Por el contrario, como señala J. Arce,[176] también Suárez de Figueroa copia dos vocablos de Jáuregui con tal fidelidad que, sin advertir la incongruencia, desfigura la condición de su personaje. Mientras que Tirsi, en el *Aminta*, se refiere al Duque Alfonso II de Este, y las palabras "ministros" (v. 963) y "real" (v. 974) casan perfectamente en el texto,

esas mismas palabras referidas al Menandro de *La constante Amarilis* (pp. 81-82) suenan extrañas, aunque este sea un mayoral principal y en la realidad extraliteraria represente a un noble.

Hay un caso en el que, a nuestro juicio, aun plagiando los versos del *Aminta,* pertenecientes al llamado "Episodio de Mopso" (vv. XV-XVII):

> "Así, ve sobre aviso; no t'acerques
> mucho a las sedas ni al oro,
> nuevos trajes, divisas ni penachos"

que pasan a *La constante Amarilis* como:

> "y sobre aviso de no acercarme mucho a las sedas y al oro, nuevos traxes para mí y no poco sospechosos" (p. 77)

parece que Suárez de Figueroa mezcla al final del texto una idea tópica recogida también por fray Antonio de Guevara en *Menosprecio de corte y alabanza de aldea,* acerca de las dudas que recaen sobre las grandes fortunas:

> "Si en el estado pequeño es la pobreza muy enojosa, también en el estado alto es la fortuna muy sospechosa."[177]

Sabido es que Jáuregui retocó la primera traducción del *Aminta,* publicada en Roma en 1607, dando a la imprenta once años más tarde la segunda versión definitiva. Creemos que no cabe considerar que Jáuregui mirara en *La constante Amarilis* algunas variaciones de Suárez de Figueroa con respecto al primer *Aminta,* sino más bien pensar en meras casualidades. Encontramos seis casos en los que la traducción de 1618 cambia con respecto a la de 1607 y coincide con *La constante Amarilis* de 1609. Las anotaremos aquí como simple curiosidad, comentando aquello que puede resultar interesante. Presentamos, en primer lugar, señalado con la

letra a), el verso del *Aminta* de 1607, seguido de su prosificación en *La constante Amarilis,* indicada con la letra b), y por último el verso corregido del Aminta de 1618, con la letra c), destacando en cursiva el vocablo corregido:

1. a) "que si agora te *place*" (v. 122)
   b) "que si aora te *agrada*" (p. 51)
   c) "que si agora te *agrada*"

2. a) "hacia sus fuentes *tornarán* los ríos" (v. 147)
   b) "las corrientes de los ríos [...] *bolverán* a las fuentes" (p. 103)
   c) "hacia sus fuentes *volverán* los ríos"

3. a) "el labio bajo, comencé a *dolerme*" (v. 514)
   b) "en el labio de abaxo, comencé a *quexarme*"(p. 110)
   c) "el labio bajo, comencé a *quejarme*"

4. a) "¿Juzgas por enemigo
      a dicha el *carnerillo* de la oveja?" (vv. 239-240)
   b) "¿acaso juzgas por enemigo al *carnero* de la oveja?" (p. 53)
   c) "Juzgas por enemigo
      por ventura el *carnero* de la oveja?"

5. a) "ora un jazmín, y lo llegaba al rostro
      rojo..." (vv. 819-820)
   b) "y lo llegava al rostro *purpúreo*" (p. 107)
   c) "y la llegaba a su *purpúreo* rostro"

6. a) "*ora* en la sombra escasa" (v. 676)
   b) "*ya* en la sombra escasa" (p. 145)
   c) "*ya* en la sombra escasa"

Cabe pensar para algunos de estos casos que Suárez de Figueroa considerara los vocablos elegidos por Jáuregui para su primera traducción como italianismos y, por ello, susceptibles de ser sustituidos por otras voces de más larga tradición, o más usuales, en la lengua castellana. Así, en el primer caso, cuyo verbo original es "piace" (v. 109),[178] traducido en "place", no convence a Suárez de Figueroa, que lo sustituye por "agrada", de la misma forma que "torneranno" (v. 134) pasa a "tornarán" (segundo caso) y en Suárez de

Figueroa a "volverán", igual que, como indica Fucilla, hará Jáuregui once años más tarde.[179]

En el tercer caso, el "lamentarmi" (v. 483) de Tasso, traducido "dolerme", cambia en *La constante Amarilis* a "quexarme", verbo pronominal de pura cepa castellana.

En el cuarto, "el carnerillo" de Jáuregui traducía "il monton" (v. 214) de Tasso. El mismo argumento que ofrece Fucilla para el cambio que Jáuregui llevó a cabo en 1618 puede aplicarse a Suárez de Figueroa, quien eliminó el diminutivo por considerarlo como algo ridículo, sobre todo por contraste con la oveja.[180]

Como hemos indicado antes, Suárez de Figueroa suele preferir las voces "purpúreo" y "púrpura" a "rojo". En los tres versos tomados del *Aminta* en que se contiene este último adjetivo, Suárez de Figueroa realiza la sustitución: "...los labios *rojos*" (v. 155) pasa a "de *púrpura* los labios" (p. 52), "...al rostro / *rojo*..." (vv. 819-820) cambia a "al rostro *purpúreo*" (p. 107),y "...le tiñó de *rojo*" (v. 548) a "teñido de *púrpura*" (p. 111). Solo en el segundo caso también Jáuregui opta por la elevación del término en la traducción de 1618.[181]

En el sexto caso, la correlación distributiva italiana "...or... /...or... / ...or..." (vv. 728-730) es traducida al español como "...ora... / ...ya... / ... / ...ya..." (vv. 676-679). Suárez de Figueroa opta por la igualación de los nexos: "ya...ya...ya...", como también hará Jáuregui en la segunda traducción del *Aminta*.

Pero lo verdaderamente interesante, según Arce, es advertir a través del plagio hasta qué punto Suárez de

Figueroa está interesado en la reforma católica, dada "la serie de modificaciones verbales o incrementos explicativos *en los pasajes copiados que tienen un objeto moralizador*, haciendo 'honesto' o 'lícito' lo que en Tasso-Jáuregui era exaltación sensual natural y huyendo de lo 'lascivo' o de meras referencias a la sexualidad. La lengua de la forma prosificada demuestra con plena evidencia el espíritu contrarreformista de esta actitud."[182] Siendo esto cierto, hay que tener en cuenta que ya Jáuregui, como indica Fucilla, había suavizado en su traducción de 1607 y retocado en la de 1618 algunas expresiones más o menos atrevidas de Tasso, bien por pudor, bien por exigencias de los censores inquisitoriales de la Contrarreforma.[183] Entre las expresiones que Suárez de Figueroa modifica para su obra se encuentra la siguiente, muy significativa para ilustrar lo que estamos diciendo: de "sin los placeres de la hermosa Venus" (v. 2) pasa en *La constante Amarilis* a "sin lícitos plazeres."[184]

El estudio de J. Arce contiene un apéndice documental con los textos relacionados de *La constante Amarilis* y del *Aminta* que reproducimos a continuación, en el que se verá hasta qué punto Suárez de Figueroa remedó la traducción de Jáuregui:[185]

-Amor sólo -dixo Damón- es el digno maestro de su ciencia, él sólo se interpreta y explica (p. 10).	Tú, Amor, eres el digno / maestro de tu ciencia, / y tú solo a ti mismo / te esplicas e interpretas (vv. 1133-1136).
aquel que muchas vezes fingieron derribava a Marte de la valiente mano la espada sangrienta, a Neptuno el gran tridente con que sacudía la tierra y a Iúpiter los ardientes rayos, y disfraçado entre la muchedumbre de zagales, assiste donde se juntan para passar en fiestas los días más solenes y, fingiendo ser uno de su	que muchas veces / derriba a Marte la sangrienta espada / de la valiente mano, y a Neptuno, / que la tierra sacude, el gran tridente, / y los rayos a Júpiter supremo (vv. 6-10) y disfrazarme así (v. 15) envuelto con la turba de pastores, / que todos festejantes, coronados, / aquí se

esquadra, haze peligrosos golpes. Óyese en aquellas selvas hablar de amor con novedad, su fuerça inspira sentido noble y puro en los pechos pastoriles y pone en sus lenguas sonido dulce y delicado, igualando la desigualdad de los sujetos y haciendo, con gloria y milagro suyo, semejantes a las liras más doctas las çampoñas rústicas. No oluida las antiguas costumbres de sembrar llamas invisibles y de abrir profundas heridas con el dardo de temple divino (p. 23).

juntan ya, donde los días / solenes pasan en solaz y fiesta, / y fingiré ser uno de su escuadra. / En este puesto, en éste, haré mi golpe, / ... / Hoy estas selvas en manera nueva / se oirán hablar de amor (vv. 76-84)
Inspiraré sentido noble y puro / a los rústicos pechos, y en sus lenguas / pondré sonido dulce y delicado (vv. 87-89)
y la desigualdad de los sujetos / como me place igualo; esta es la suma / gloria que alcanzo, el gran milagro mío: / que suelo hacer las rústicas zampoñas / a la lira más docta semejantes (vv. 93-97)
y toda espira llamas invisibles; / también aqueste dardo, aunque no tiene / la punta de oro, es de divino temple, / y doquiera que pica, amor imprime (vv. 53-56).

Siervo de amor fui (p. 25).

Quien es siervo d'Amor (vv. 1975).

sin conocer regalos de esposo, passava sus floridos años (p. 30)
-En fin, Dinarda, ¿querrás pasar lo más precioso de tu edad sin lícitos plazeres? ¿No oirás el dulce nombre de madre ni te verás rodeada de tiernos hijuelos? ¡Quán desabridos entretenimientos son los tuyos! ¡Quán desabrida tu vida en todo, que si aora te agrada es por no aver provado otra! Assí, la gente que habitó primero el mundo casi como simple criatura tuvo por dulce y buen mantenimiento agua y bellotas, mas ya uno y otro es bevida y manjar de animales, por ser puestas en uso ya uvas y trigo. Si por ventura una vez siquiera gustasses qualquier mínima parte del contento que goza un amante coraçón quando es amado recíprocamente, sé que arrepentida, con más de un suspiro, dixeras: «Piérdese todo el tiempo que no se gasta en honesto amar. ¡O mis passados años! ¡Quántos silvestres y solitarios días, quántas prolixas noches hallo aver consumido en vano, que pudiera ocuparlas en ratos y passatiempos amorosos!». Muda, simplecilla de ti, muda de intento, mira que no te entiendes, mira que importa poco arrepentirse tarde (p. 51).

¿Querrás, Silvia, en efeto, / sin los placeres de la hermosa Venus / pasar tus verdes y floridos años? / ¿Ni oirás el dulce nombre / de madre, ni verás los tiernos hijos / con apacible juego rodearte? (vv. 103-108)
Desabridos placeres / por cierto, y vida en todo desabrida;/ que si agora te place, / es por no haber probado otra ninguna. / Así la gente, que habitó primero / en el mundo que aún era simple infante, / tuvo por dulce y buen mantenimiento / agua y bellotas; ya bellotas y agua / es manjar y bebida de animales, / por ser puestas en uso uvas y trigo. / Tú, por ventura, si una vez gustases / cualquier mínima parte del contento / que goza un corazón amante amado, / dijeras suspirando, arrepentida: / Todo el tiempo se pierde / que en amar no se gasta. / ¡Oh mis pasados años, / cuántas prolijas noches, / cuántos silvestres, solitarios días / he consumido en vano, / que pudiera ocuparlos / en estos amorosos pasatiempos! / Muda, muda de intento, / simplecilla de ti, que no te entiendes / y arrepentirse tarde importa poco (vv. 120-143 a).

Quando yo, entre suspiros, arrepentida, diga las palabras que por tu gusto finges, el hambriento lobo huirá del cordero y el lebrel de la liebre, el oso amará el albergue del profundo mar y los delfines el de las secas montañas. -Conozco -replicó Clórida- la esquivez de la juventud. También e sido del metal que

SILVIA.- Cuando yo, arrepentida, suspirando / esas palabras diga / que tú finges y adornas a tu gusto, / ... / huirá el hambriento lobo del cordero, / el librel de la liebre; amará el oso / el mar profundo, y el delfín los Alpes. / DAFNE.- Conozco ya la juventud esquiva: / así cual eres tú, también yo he sido; / así también

eres aora; también gozé de gentileza, de rostro hermoso, de rubios cabellos; también tuve, como tú, de púrpura los labios y en las llenas y delicadas mexillas, en la forma que tú, mezclada la rosa con el jazmín. Acuérdome que solamente era mi gusto, y qué gusto tan simple, componer las redes, armar con liga las matas, dar nuevos filos al dardo y acechar en el bosque las cuevas y plantas de las fieras. Si alguna vez era mirada de amante enternecido, bolvía la vista llena de rustiquez al suelo con desdeñosa vergüença, desagradándome entonces tanto la hermosura quanto agradava a otros, como si fuera culpa y deshonra mía el ser vista, querida y desseada. Mas ¿qué no pueden las alas del tiempo? Y ¿qué no puede alcançar un importuno y fiel amante con largo seruir, merecer y suplicar? Confieso que fui vencida, y fueron las armas del vencedor umildad y contino sufrir, acompañado de llanto, suspiros y ruegos. En suma, mostróme entonces la sombra de una noche corta lo que en largo tiempo no me avía mostrado la luz de mil enteros días, y dixe alegre: «Cintia, desde aquí renuncio vozina, arco, aljava, flechas, exercicio y vida, que con casarme me dedico a otra mejor». Assí espero también llegará amor algún día a domesticar essa tu condición áspera, ablandando el intratable coraçón de azero que encierra esse pecho. —Clórida —dixo Dinarda—, o calla o hablemos de otra cosa, si pretendes que te responda (pp. 51-3).

Amor es mi enemigo (p. 53).

—¡O qué sobervia y desapazible rapaza! —añadió Clórida—. Dime, ¿acaso juzgas por enemigo al carnero de la oveja o al toro de la vaca? ¿Juzgas por contrario de la tortolilla a su caro esposo? ¿Juzgas por tiempo de enojo y enemistad la primavera presente, que alegre enseña a amar? ¿No adviertes cómo en este tiempo están enamoradas todas las cosas de un amor agradable, lícito y provechoso? Mira aquel palomo, con qué dulces caricias y arrullos besa a su compañera; oye aquel ruiseñor, como cantando salta de un ramo en otro, effeto de amoroso ardor; la culebra, si es que no lo sabes, dexa el veneno y corre fervorosa al amante; siente amor el tigre, ama el león. Tú sola, más fiera que las fieras todas, no le admites en tu pecho.

gocé de gentileza, / de rostro hermoso y de cabello rubio; / así tuve, cual tú, los labios rojos, / y en las llenas mejillas delicadas / mezclada así con el jazmín la rosa. / Acuérdome que sólo era mi gusto / (¡qué simple gusto!) componer las redes, / armar con liga la una y otra mata, / dar nuevos filos en la piedra al dardo, / y acechar de las fieras en el bosque / la planta y cuevas; y si vez alguna / era mirada de lascivo amante, / volvía la vista rústiva y salvaje / al suelo, con vergüenza desdeñosa, / desplaciéndome entonces la hermosura / tanto como a los otros agradaba: / cual si fuera mi culpa o mi deshonra / el ser vista, querida y deseada. / Mas ¿qué no puede el tiempo? ¿y qué no puede, / sirviendo, mereciendo y suplicando, / hacer un importuno y fiel amante? / Vencida fui, yo lo confieso, y fueron / del vencedor las armas / humildad y continuo sufrimiento, / llanto, suspiros y piadosos ruegos. / Mostróme, en fin, entonces / la oscura sombra de una breve noche / lo que la luz de mil enteros días / en largo tiempo no me había mostrado... / ... / ... y dije / alegre, suspirando: / Toma allá, Cintia, tu bocina y arco / que desde aquí renuncio / tu aljaba, flechas, ejercicio y vida. / Así también espero que tu Aminta / llegue a domesticar en algún día / esa tu condición rústica y dura, / y ablande en ese pecho / el intratable corazón de acero (vv. 144-192)
SILVIA.- Tú, mi Dafne, calla / o habla de otra cosa, si pretendes / que te responda (vv. 230-232).

que tú llamas amante, y yo enemigo (238).

DAFNE.- ¡Qué desapacible! / ¡Qué soberbia rapaza! (vv. 232-233)
¿Juzgas por enemigo / a dicha el carnerillo de la oveja? / ¿El toro de la vaca? / ¿Juzgas por enemigo / el caro esposo de su tortolilla? / ¿Juzgas por tiempo acaso / de enemistad y enojo / la dulce primavera, / que agora alegre y verde / enseña amar el mundo y animales, / los hombres y mujeres? ¿Y no adviertes / cómo todas las cosas / en este tiempo están enamoradas / de un amor agradable y provechoso? / Mira allí aquel palomo:/ con qué dulces arrullos y caricias / besa a su compañera. / Oye aquel ruiseñor, de ramo en ramo, / cómo salta cantando: *Yo amo, yo amo.* / Pues la culebra, si es que no lo sabes, / deja el veneno y corre /

Mas ¿para qué truxe exemplos de tigre, serpiente y león, que tienen sentimiento? También aman los árboles y plantas. Mira con *quánto affecto* y con *quán* repetidos abraços se enlaza la vid al olmo, su marido. Ama un mirto a otro, un sauze a otro sauze, arde un haya por otra; aquella grande enzina, que a la vista parece tan silvestre y áspera, suspira y siente también amoroso fuego. Y si por ventura *tuvieras sentido de amor, entendieras sus* quexas mudas. ¿Has de ser tú para menos? ¿A quándo aguardas? (p. 53-4).

No desprecies mi consejo (p. 54)
-Tú *desprecias* -*prosiguió* Clórida- mi parecer y juegas con mis palabras. ¡O en amor sorda tanto quanto mal entendida! No *te dobles. Tiempo vendrá en que con muchas* veras te arrepientas de no aver seguido mi consejo; tiempo en que irás huyendo de las fuentes donde aora te deleitas, de miedo de no verte ya tan fea y arrugada. *Ni solo te sucederá esto* (p. 54).

aver allá, donde los hornos de Aqueronte arrojan de sí humo abominable, parte en que con eterno tormento de llanto y *espantosas tinieblas se hallan castigadas* las mugeres que, ingratas y rebeldes, causaron con su belleza desasosiegos en el mundo. Aguarda, pues, se apareje allí albergue a tu fiereza y será justo saque el humo llanto de unos ojos de quien la piedad jamás lo pudo sacar (p. 55).

¿De qué maestro, en qué escuela aprendiste esse género de proponer, persuadir y defender? (p. 75).

Aquellos imprimían en mil troncos los *nombres de sus pastoras, donde juntamente* con la corteza crecían los versos; mas tú con diferente gloria declaras las ideas del entendimiento (p. 75).

qué Liceo, qué Atenas, qué Apolo te haze discurrir tan altamente (pp. 75-6)
y sobre aviso de no acercarme mucho a las *sedas y al oro, nuevos traxes para mí y no* poco sospechosos (p. 77).

fervorosa al amante; / siente de amor el tigre; / ama el bravo león. Tú sola, fiera / más que las fieras todas, / le niegas en tu pecho acogimiento. / Mas ¿qué digo león, serpiente y tigre, / que tienen sentimiento? / También aman los árboles y plantas. / Mirar puedes la vid, con cuánto afecto / y con cuántos abrazos repetidos / a su marido enlaza; / ama un abeto al otro, el pino al pino, / el frezno al *frezno; el sauce por el sauce / y una por* otra haya arde y suspira, / y aquella grande encina, / que parece tan áspera y salvaje, / siente también el amoroso fuego. / Y si tuvieras tú de amor sentido, / *bien sus mudos suspiros entendieras.* / ¿Que has de ser, en efeto, para menos / que las plantas, huyendo ser amante? (vv. 239-277, incluidos el 273 *a,b,c*)
Tú recibes a burla mis consejos / fieles, y *así con mis palabras juegas.* / ¡Oh *en* amor sorda, cuanto boba y necia! / Mas anda, vendrá tiempo en que de veras / de *no haberlos seguido te arrepientas.* / Y *no* te digo cuando irás huyendo / las fuentes, donde agora te deleitas, / cuando huirás las fuentes, por el miedo / de verte ya tan arrugada y fea, / bien que esto te *avendrá; mas no te anuncio / esto sólo* (vv. 283-293).
allá donde los hornos de Aqueronte / exhalan negro humo abominable, / y que en aquésta con tormento eterno / de llanto y *de tinieblas espantosas / son castigadas* merecidamente / las mujeres ingratas y rebeldes. / Aguarda, pues, que allí se te apareje / albergue a tu fiereza, y será justo / que saque el humo llanto de unos ojos / do la piedad jamás pudo sacarlo (vv. 309-318).

Amor, ¿*de qué maestro, / en cuál* oculta escuela / se aprende esta tu larga / arte de amar incierta? (vv. 1113-1116).

El escribió en mil troncos, y con ellos / *creció la letra juntamente y versos* (vv. 342-343)
¿Quién del entendimiento / declara las ideas (vv. 1117-1118).

No lo explicó el Liceo, / no la famosa Atenas, / y en Helicona docta / ni Febo lo demuestra (vv. 1121-1124)
Así, ve sobre aviso; no t'acerques / mucho a las sedas de color ni al oro, / nuevos trajes, divisas ni penachos (vv. XV-XVII).

Quiso Montano aquel día llevarme consigo a cierto albergue, de donde salían tan dulces y sonoras vozes que, atónito y *embevecido, me paré un rato a gozar de* tal suavidad (p. 77).

Un día pasé por el felice albergue, / de donde dulces y canoras voces / salían [... /... / ...] con tal dulzura, / qu',atónito *gozando y admirando, / embebecido* me *paré* un gran rato (vv. XLIX-LV).

Apacienten otros mis ganados, ahuyenten otros los ladrones y lobos dellos, cultiven otros mis fértiles campañas, aquel reparta premios y penas a mis *ministros, otro conserve* la *lana* y *leche* y otro la distribuya. Atiende tú solamente a seguir la ciencia (p. 81).
Desdize silvestre Musa a merecimiento real, mas confío no la despreciarás porque *suene ronca. Y quando el sujeto exceda* al canto por no poderse dignamente honrar si no es con silencio y reverencia, no faltarán jamás en los altares de tus dotes las flores de mi mano, ni los fuegos de *inciensos olorosos* (p. 82).

-Tirsi, ahuyenten otros los ladrones / y los lobos, guardando mis rebaños; / reparta otro los premios y las penas / a mis ministros; otros apacienten / mis *ganados; en fin, otro conserve* / la lana y leche, y otro la despenda; / agora canta tú, que estás ocioso- (vv. 960-966).
...Agreste Musa / a mérito real; mas no por eso, / que suene clara o ronca, la *desprecia. / De su mismo sujeto nada* canto, / porque no puedo dignamente honrarlo / sino con el silencio y reverencia; / mas no faltan jamás en sus altares / las flores de mi mano ni los *fuegos / de inciensos olorosos y suaves* (vv. 973-981).

honor de las selvas (p. 86).

honor de nuestras selvas (v. 438).

Antes las corrientes de los ríos, mudando costumbre, bolverán a las fuentes de donde nacieron (p. 103).

hacia sus fuentes tornarán los ríos (147).

¿Qué muger ay tan simple que, en saliendo casi de las mantillas, no aprenda el arte de contentar y parecer hermosa y de matar agradando? ¿Quién ignora quáles armas puedan herir y dar muerte y quáles resucitar y dar salud? (p. 106).

¿Qué mujer hay tan simple que, en saliendo / de las mantillas, ya no aprenda el arte / de contentar y parecer hermosa, / de matar agradando y saber cuáles / armas puedan herir y dar la muerte / y cuáles den salud y resuciten? (vv. 782-787).

y pienso de aquí adelante hazer semejante oficio con más gusto por intervenir tus ruegos. Mas te prometo me atreviera antes a domar un novillo, oso o tigre, que una moçuela simple y boba que no advierte quán *ardientes* y agudas *sean las armas de* su belleza y cómo con descuido y risa mate a muchos sin entender que yere. -Yo no sé -replicó Rosanio- cómo naturaleza, que enseña el canto y buelo a las aves, el nadar a los peces, el encuentro a los carneros y al pavón sobervio tender la pompa de sus plumas pintadas, no la enseña a ser amorosa. -Por cierto, tienes razón- dixo Clórida-, aunque no sabría resolver si Dinarda sea tan boba como muestra en sus palabras y costumbres. Ayer vi una señal que me puso en mucha duda. Halléla camino de la gran villa, donde aquellos anchos prados tienen una isleta entre lagunas y la misma un charco limpio y transparente. Tenía, pues, sobre él

cómo le he hecho siempre buen oficio, / y pienso hacerle agora con más gusto / porque los ruegos tuyos intervienen. / Mas antes me atreviera, te prometo, / a domar un novillo, un oso, un tigre, / que sola una mozuela simple y boba, / tan boba como bella; que no advierta / cuán ardientes y agudas son las armas / de su belleza, y con el llanto y risa / a muchos mate y de herir no entienda (vv. 772-781)
...el que enseña / el canto y vuelo a las ligeras aves, / el nadar a los peces, el encuentro / a los carneros, a los bravos toros / usar el cuerno, y al pavón soberbio / tender la pompa de pintadas plumas (vv. 789-794)
...pues yo te sé decir que no resuelvo / si sea tan boba Silvia como muestra / en las palabras suyas y costumbres. / Vi ayer una señal, y esta me puso / en mucha duda. Yo la hallé muy cerca / de la ciudad, do aquellos anchos prados / tienen entre

pendiente el cuerpo de tal manera que mostrava recivir deleyte en mirarse, pidiendo consejo al agua cómo dispondría el cabello sobre la frente, sobre la crespa madexa el velo y junto al velo diversas flores que tenía en la falda. Tomava muchas vezes ya una rosa, ya un jazmín, y lo llegava al rostro purpúreo y al blanco cuello, cotejando las colores, y parecía luego que, casi ufana de la vitoria, se reía, como diziendo: «En fin, os venço yo, y aquí no os traigo por ornamento mío, sino por vergüença vuestra y solo por mostrar la ventaja que os llevo». Mas, en tanto que se adornava y componía, bolvió los ojos bien acaso y, viendo cómo yo la mirava, se alçó al momento y derramó de vergüença las flores, y quanto más me reía yo de verla, tanto más ella se encendía de mi risa, y, porque estava suelta la una parte del cabello y la otra recogida, bolvió dos o tres vezes a hurto los ojos a la fuente, su consejera, como por no ser entendida de mí. Miróse, al fin, descompuesta, mas, con todo, se satisfizo porque, aunque descompuesta, se vio muy hermosa. Yo, no obstante lo entendiese todo, callé (pp. 107-108).

lagunas una isleta / y en ella un charco trasparente y limpio; / aquí la vi, toda pendiente el cuerpo, / de suerte que mostraba deleitarse / de mirar a sí mesma, y que pidiese / consejo al agua cómo dispondría / por cima de la frente su cabello, / sobre el cabello el velo, y sobre el velo / diversas flores que tenía en la falda; / muchas veces tomaba ora una rosa, / ora un jazmín y lo llegaba al rostro / rojo y al blanco cuello, cotejando / las colores; y luego, muy ufana / de la vitoria, un tanto se reía, / como diciendo: -Yo en efeto os venzo, / no os traigo aquí por ornamento mío, / mas sólo os traigo por vergüenza vuestra, / y por mostrar cuánta ventaja os llevo. / Mas mientras se adornaba y componía, / volvió los ojos bien acaso, y viendo / cómo yo la miraba, de vergüenza / se alzó al momento y derramó las flores. / Cuanto más yo de verla me reía, / más ella de mi risa se encendía. / Y porque la una parte del cabello / estaba suelta y la otra recogida, / dos o tres veces revolvió los ojos / hacia la fuente consejera a hurto, / como temiendo ser de mí entendida. / Miróse descompuesta, mas con todo / se satisfizo, qu'aunque descompuesta / se vio muy bella. Yo entendílo todo, / pero callé (vv. 803-841).

Oigo dezir a todos no ser antes las pastoras tan entendidas, ni yo tuve tal juventud. Al paso que el mundo se envejece, va creciendo su malicia. -Por ventura -dixo Rosanio-, entonces no usavan los ciudadanos ver tantas vezes el campo y las selvas, ni tantas vezes nuestras zagalejas entrar en la villa. Ya se han mezclado linajes y costumbres (p. 108).

Mas a todos oigo / que no eran las pastoras ni las ninfas / antes tan entendidas, ni yo tuve / tal juventud. El mundo se envejece, / y envejeciendo crece su malicia. / TIRSI.- Quizá entonces no usaban tantas veces / los ciudadanos ver el campo y selvas, / ni tantas veces nuestras zagalejas / entrar en la ciudad: ya s'han mezclado / linajes y costumbres (vv. 843-852).

y assí te ruego por la dulce memoria de tus años juveniles me la quieras referir. -Gentil conjuro buscaste -prosiguió Rosanio-. ¿A la memoria me traes la juventud? El passado bien es presente enojo (p. 109).

mas ruégote, mi Dafne, por la dulce / memoria de tus años juveniles, / me favorezcas [... / ...] ¡Qué conjuro / tan gentil ha buscado este inocente! / La juventud me trae a la memoria: / el bien pasado es el presente enojo (vv. 872-878).

siendo yo zagalejo, en forma que apenas con la tierna mano podía alcançar el fruto de las primeras ramas que tenían los árboles más pequeños, tuve pura amistad con una aldeana, la más amable y hermosa que jamás dio al viento hebras de oro. Era su nombre Ardenia y era correspondiente al nombre el ardor con que abrasava las

Siendo yo zagalejo, / tanto que apenas con la tierna mano / podía alcanzar de las primeras ramas / en los pequeños árboles el fruto, / tuve pura amistad con una ninfa, / la más amable y bella / que dio jamás al viento hebras d'oro. / Bien conoces la hija de Cidipe / y del rico Montano, Silvia cara, / ... / y ardor de

almas. Viví, pues, un tiempo tan unido con esta que no se ha visto entre dos tortolillas más conforme fidelidad. Eran *nuestros albergues muy juntos*, pero más los coraçones, conformes las edades y mucho más conformes los pensamientos. Tendía muchas vezes con ella la red a los páxaros y a los peces; con ella seguía los ligeros pasos del ciervo, siendo la caça y el contento común. Mas en tanto que hazía presa de animales, fui yo mismo preso sin saber cómo. Nació poco a poco en mi pecho y no sé de qué raíz, como la yerva que por sí misma suele nacer, un no conocido afecto que movía mi desseo para ver siempre delante a mi querida compañera, gustando de sus ojos cierta dulçura que *dexava al fin un no sé qué* de amargo. Mil vezes suspirava sin saber quál fuesse la ocasión de mis suspiros, de manera que primero que conociesse al amor fui amante. Al cabo lo vine a entender con notable modo. Estávamos un día los dos con Filis, cierta amiga suya, a la sombra de un álamo, *quando una aveja, que ingeniosa andava* cogiendo la miel por los prados, fue bolando y, a nuestros ojos atrevida, picó a Filis en la mexilla rosada, engañada por ventura con la semejança, entendiendo *fuesse flor. Començó impacients a quexarse* de la molesta picadura, mas Ardenia le dixo: «Calla, Filis mía, no te lamentes, que yo sé palabras con que te quitaré el dolor. Este secreto supe de la maga Alania, y le di en trueco mi baso de marfil ricamente engastado». Tras esto, avezinó los labios de su boca a la mexilla lastimada y, murmurando blandamente, dixo no sé qué versos, y, al momento, ¡o efeto maravilloso!, faltó el dolor en Filis, siendo causa o la fuerça y virtud de las palabras o, como presumo, la virtud de la boca que dava salud a lo que tocava. Yo, pues, que no desseava hasta aquel punto otra cosa que el agradable resplandor de sus ojos y dulçura de sus palabras, sentí entonces encenderme de nuevo desseo de arrimar mis labios a los suyos y, con mayor astucia y aviso que nunca avía *tenido (mira quánto sutiliza el amor* nuestro ingenio), se me offreció un engaño con que poder en breve llegar a conseguir mi intento, y fue que, fingiendo me avía picado otra aveja en el labio de abaxo, comencé a quexarme, de suerte que pedía el rostro la salud que la lengua no osava pedir. La simplicílla Ardenia, piadosa de mi mal, se offreció luego con el remedio a

nuestras almas. Désta digo; / viví con ésta un tiempo tan unido, / que entre dos tortolillas más conforme / fidelidad no se verá ni ha visto. / Eran nuestros albergues / muy juntos, pero más los corazones; / conformes las edades, / pero los pensamientos más conformes. / Con ella muchas veces / tendía la red a pájaros y a peces; / seguía con ella el ciervo, el veloz gamo, / y era común la caza y el contento. / Mas mientras de animales hacía presa, / sin saber cómo, fui yo mismo preso. / Poco a poco nació en el pecho mío / no sé de qué raíz (como la hierba, / que suele de sí misma ella nacerse), / un incógnito afecto, / que mi deseo movía / a ver siempre delante / mi compañera Silvia, / y de sus bellos ojos / solía gustar una dulzura estraña, / que al fin dejaba un no sé qué de amargo; / mil veces suspiraba, y no sabía / cuál fuese la ocasión de mis suspiros. / De manera que fui primero amante / que al amor conociese. Vine al cabo / bien a entenderlo (vv. 429-467)

De un álamo a la sombra, Silvia y Filis, / y yo junto a ellas, / huyendo el sol estábamos un día, / cuando una abeja, qu' ingeniosa andaba / la miel cogiendo en los floridos prados, / a Filis fue volando, / y en la majilla hermosa, / más fresca y más rosada que la rosa, / a nuestros ojos le picó atrevida / (quizá engañada con la semejanza, / creyó que fuese flor). Entonces Filis, / como impaciente, comenzó a quejarse / de la aguda picada; / pero mi bella Silvia dijo: —Calla, / calla, no te lamentes, Filis mía, / que con palabras que yo sé de encanto / te quitaré el dolor. Este secreto / supe de Aresia, maga, y le di en trueco / mi cuerno de marfil y engaste de oro—. / Esto diciendo, / avecinó los labios / de aquella dulce boca a la mejilla / herida, y blandamente murmurando / dijo no sé qué versos, y al momento, / ¡maravilloso efeto!, sintió Filis / quitársele el dolor: o fue la fuerza / y virtud de las mágicas palabras, / o, como yo presumo, / la virtud de la boca, / que *sana lo que toca. / Pues yo, que* hasta entonces / otra ninguna cosa deseaba / que la agradable lumbre de sus ojos / y sus palabras dulces (vv. 469-501)

entonces me encendió nuevo deseo / de arrimar a los suyos estos labios; / y con mayor astucia y más aviso / que nunca había tenido (¡mira cuánto / el amor sutiliza nuestro ingenio!),/ se me ofreció

la herida engañosa, haziendo más crecida y mortal la verdadera quando llegó sus labios a los venturosos míos. No suelen coger las avejas tan dulce miel de qualquiera de las flores como yo cogí en aquel instante de sus frescas rosas, aunque el ardiente desseo que me incitava a humedecerlas quedó enfrenado del temor y de la vergüença, haziéndome más remiso y menos atrevido. Mas en tanto que decendía al coraçón aquella extrema dulçura mezclada de un secreto veneno, sentía tanto deleite que, fingiendo no avérseme passado del todo aquel dolor, hize de manera que ella con sinceridad repitió el ensalmo una y más vezes. De allí adelante, de tal suerte anduvo creciendo mi desseo y aumentándose mi impaciencia que, como ya no cupiessen en el pecho, por fuerça uvieron de salir, y un día que se sentavan en cerco muchas pastoras y zagales, haziendo un juego que cada uno por su orden dixesse un secreto al oído de su vezino, yo, que lo era de Ardenia, le dixe: «Por ti me abraso y si no me remedias moriré». Inclinó su rostro a estas palabras, dexándole al improviso teñido de púrpura, y, mostrando alteración, tuve por respuesta un silencio mudo, turbado y lleno de amenazas. Luego se quitó de allí y nunca quiso hablarme más, ni más verme. Avía ya el segador cortado las espigas tres vezes y otras tantas despojado el invierno los bosques de sus ojas, y en su espacio intenté quantos medios se pueden imaginar para aplacarla, siendo todos vanos. Sólo me faltava morir y, assí, traté de ponerlo en *execución delante de sus ojos, que no* pretendía yo mayor recompensa de mi muerte, *porque, aunque* la piedad fuera el devido premio a mi fe, no devía dessear cosa que le pudiesse dar molestia (pp. 109-112).

¿Es possible que si Dinarda oyera tan piadosa historia pudiera dexar de enternecerse? (p. 113).

un engaño con que en breve / llegar pudiese a conseguir mi intento; / y fue desta manera: que fingiendo / me había pícado una furiosa abeja / el labio bajo, comencé a dolerme / de suerte que el remedio que la lengua / no demandaba, el rostro le pedía. / La simplecilla Silvia, / piadosa de mi mal, se ofreció luego / con el remedio a la engañosa herida, / y hizo ¡ay triste! mucho más crecida / y más mortal mi herida verdadera, / cuando llegó sus labios a los míos. / No suelen las abejas / coger tan dulce miel de flor alguna, / como yo entonces de sus frescas rosas, / aunque el vivo deseo, / que ardiente me incitaba a humedecerlas, / se abstuvo del temor y la vergüenza, / siendo más lento y menos atrevido. / Mas mientras decendía / al corazón la gran dulzura, mista / de un secreto veneno, / tanto deleite deste bien sentía / que, fingiendo no habérseme del todo / pasado aquel dolor, hice de suerte / que ella más veces repitió el encanto. / De allí adelante de manera anduvo / creciendo mi impaciencia y mi deseo / que, como ya en el pecho no cupiesen, / por fuerza hubieron de salir; y un día / que en cerco se sentaban muchas ninfas / y pastores, haciendo un juego nuestro, / que cada uno por orden le dijese / en la oreja un secreto a su vecino, / le dije a Silvia: -Yo por ti me abraso, / y moriré si tú no me remedias-. / A estas palabras inclinó su rostro, / y de improviso le tiñó de rojo, / *señal mostrando de vergüenza* y rabia. / No tuve otra respuesta que un silencio / mudo, turbado y lleno de *amenazas. / Quitóse de allí luego, y nunca* quiso / más hablarme ni verme. Y ya tres *veces* / ha el segador cortado las espigas, / y tantas el invierno ha despojado / los verdes bosques de sus frescas hojas: / y todos los caminos he tentado / por aplacarla, fuera de la muerte. / Morir me falta en fin por aplacarla, / y moriré en buen hora (vv. 505-560)

Bien fuera la piedad más rico premio / de mi fe verdadera, / y mayor recompensa de mi muerte; / mas no debo pedir cosa que turbe / ... / ni que moleste aquel hermoso pecho (vv. 563-568).

¿Es posible que Silvia, si te oyese / palabras semejantes, no te amase? (vv. 569-570).

-Por extremo es pequeña la aveja y, con todo, quando pica con sus breves armas haze herida molesta. ¡O Amor!, ¿ay cosa tan pequeña ni tan breve como tú? Tú entras y te escondes en todo breve espacio, ya en la sombra escasa de unas pestañas, ya entre las sutiles hebras de un cabello, ya entre los oyuelos de una risa, haziendo, como al descuido, incurables heridas. ¡Ay de mí, triste, que es todo mi coraçón llaga mortal! Mil dardos puso Amor en los airados ojos de Silvia. ¡Amor cruel! ¡Silvia ingrata y más rigurosa que las selvas! ¡O cómo te conviene tal nombre! Bien lo miró quien te le puso. La selva, dentro de su verdura, esconde al oso, al tigre y a la sierpe; y tú en el pecho encubres impiedad, sobervia y aborrecimiento, fieras mayores que las otras, supuesto suelen aplacarse aquellas y estas no se aplacan por dádivas ni ruegos. Tú la vez que te presento flores nuevas las desechas esquiva, viendo, por ventura, en tu rostro más hermosas flores; quando te traigo las mançanas más frescas, tú las rehúsas desdeñosa, acaso porque las ves más bellas en tu pecho; desprecias sobervia los panales que te offrezco, sin duda por ser la miel de tus labios más dulce. Mas si mi pobreza no puede darte cosa que no aya en ti más sabrosa y bella, a mí mismo te doy. ¿Por qué desnuda de piedad aborreces la dádiva? Quiçá no merezco ser despreciado del todo. Miréme el otro día en la laguna, quando no alterava sus ondas el viento, y reconocí partes en mí por ventura no dignas de tu rigor: este rostro de color moreno, estas espaldas anchas, estos braços robustos, el belloso pecho, los nerbosos muslos y, en fin, todo el resto de mi fuerte travazón son indicios de mi esfuerço. ¿Qué pensarías tú hazer de tiernos moços, apenas florecido el bozo en sus mexillas, de aquellos que componen su cabello con cuidado y artificio? Hembras son estos en semblantes y fuerças. Dile a alguno que te siga por los montes y que por ti combata con el valiente iavalí o que luche con el oso. Yo sé que no soy tan malo, ni tú me dexas por la forma que tengo, sino solo porque soy pobre. En fin, las caserías siguen el exemplo de las ciudades. Sin duda, es este el Siglo de Oro, pues sólo vence el oro y sólo quien reina es él. ¡O tú, quienquiera que fuiste el inventor primero de vender el amor! Maldita sea tu enterrada ceniza y

Es pequeña la abeja por estremo, / y con sus breves armas, cuando pica, / hace molesta y grave la herida; / mas ¿qué cosa tan breve y tan pequeña / como el amor, que en todo breve espacio / entra y s' asconde? ora en la sombra escasa / de unas pestañas, ya entre las primeras / sutiles hebras de un cabello rubio, / ya en los hoyuelos de una dulce risa; / y hace mortales, incurables llagas. / Triste de mí, que es todo llaga y sangre / mi corazón y entrañas; y mil dardos / puso el amor en los airados ojos / de Silvia. ¡Crudo amor, ingrata Silvia, / más cruda y rigurosa que las selvas! / ¡Oh cuánto aqueste nombre te compete / y qué bien lo miró quien te le dijo! / La selva encubre al oso, tigre y sierpe / dentro de su verdura; y tú en el pecho / escondes impiedad, soberbia y odio, / fieras mayores que oso, sierpe y tigre; / que aquéllas suelen aplacarse, y éstas / no se aplacan por dádivas ni ruegos. / Tú, cuando te presento flores nuevas, / esquiva las desechas, por ventura / viendo en tu rostro más hermosas flores. / Pues si te traigo las manzanas frescas, / tú las rehúsas desdeñosa, acaso / porque en tu pecho las verás más bellas. / Cuando te ofrezco los panales dulces, / soberbia los desprecias, por ventura / por ser más dulce miel la de tus labios. / Mas si no puede darte mi pobreza / cosa que no haya en ti más dulce y bella, / a mí mesmo te doy: ¿por qué desprecias / y aborreces el don? Que no merezco / ser despreciado, si en el mar tranquilo / bien me miré cuando, callado el viento, / las ondas no alteraba estotro día. / Este mi rostro de color sanguino, / estas espaldas anchas, estos brazos / de duros nervios, el cerdoso pecho / y estos cubiertos muslos, son indicios / de mi viril y poderoso esfuerzo. / ¿Qué piensas tú hacer de mozos tiernos, / apenas florecido el blando bozo / en sus mejillas, y que su cabello / componen con estudio y artificio? / Mujeres son aquestos en semblante / y en fuerzas. Dile a alguno que te siga / por selva y monte, y que por ti combata / contra el valiente jabalí o el oso. / No soy yo malo, no, ni tú me dejas / por la forma que tengo, sino sólo / porque soy pobre. En fin, las caserías / siguen de las ciudades el ejemplo; / sin duda alguna el Siglo de Oro es éste, / pues sólo vence el oro y reina el oro. / ¡Oh tú quien fuiste el inventor primero / de vender el

tus fríos huesos, ni se halle jamás quien passando por ellos les diga: «Ayáys descanso». Antes los mueva el viento y los moje la llubia y todo ganado los huelle con inmundo pie. Tú primero envileciste la nobleza de amor y convertiste en acíbar su dulçura, haziéndole vendible, mecánico y siervo del oro, a cuya causa se a hecho el monstruo más vil y el más abominable que produze y engendra la tierra y el mar. ¡O Naturaleza, maestra negligente!, ¿por qué pusiste a las mugeres en el rostro y en lo aparente quanto tienen de bueno, de hermosura, de agrado y de cortesía, y te olvidaste de los más importantes requisitos? Mas ¿por qué me quexo en vano? Cada uno usa las armas que le puso la naturaleza para que se defendiesse. Vsa los pies el ciervo, las garras el león, los colmillos el iavalí. Assí, la hermosura y gentileza son armas de la muger. ¿Por qué yo no me inclino al robo, pues tengo vigor para él? ¿Por qué con violencia no me apodero de lo que sin razón me niega esta enemiga? Iamás se alcança lo que se pretende siendo amante comedido. A otra cosa es menester atender: quien quisiere aprender a amar dexe respetos, ose y pida, solicite, importune y, si esto no bastare, tome lo que pudiere. Ya se sabe la condición y estilo de la muger: huye y quiere que huyendo la alcancen; niega y quiere ser asida negando; riñe y quiere que riñendo la vençan (pp. 145-147).

amor! Maldita sea / tu enterrada ceniza y huesos fríos, / y no s'halle jamás pastor o ninfa / que pasando les diga: -Hayáis descanso-; / mas los moje la lluvia y mueva el viento, / y con inmundo pie todo ganado / los huelle. Tú primero envileciste / la nobleza de amor, y su dulzura / alegre convertiste en amargura. / Amor vendible, amor siervo del oro / es el monstruo más vil y abominable / que el mar y tierra engendran y producen (vv. 671-742)

Y tú, Naturaleza, / negligente maestra, ¿por qué sólo / en el rostro pusiste a las mujeres, / y en lo aparente, cuanto tienen bueno / d'hermosura, d'agrado y cortesía, / y te olvidaste de las otras partes? (vv. 1171-1176)

Mas ¿para qué me quejo al aire en vano? / Cada uno usa las armas que dispuestas / le dio Naturaleza a su defensa; / usa los pies el ciervo, el león las garras, / el jabalí el colmillo; así son armas / de la mujer beldad y gentileza. / ¿Por qué yo en mi defensa no ejercito / arrebatar, pues la Naturaleza / apto me hizo a la violencia y robo? / Yo me quiero robar lo que me niega / esta enemiga (vv. 743-754)

Pues no hará nada comedido amante: / tú le aconseja que a otra cosa atienda, / si es de ese humor. El qu'aprender quisiere / de amar, deje respetos, ose y pida, / solicite, importune, y si no basta, / tome lo que pudiere. ¿Tú no sabes / de la mujer la condición y estilo? / Huye, y huyendo quiere que la alcancen; / niega, y negando quiere ser asida; / riñe, y riñendo quiere que la venzan (vv. 858-867).

En el Siglo de Oro [...] sobre el suelo no arado ni sembrado, dizen se vían crecer y por estío ondear espigas doradas [...] de las plantas que oy se cogen bellotas destilava miel (p. 177).

¡Oh bella Edad de Oro venturosa!, / no porque miel el bosque distilaba (602-603)
no porque dio sus frutos abundosa / la tierra, que al arado no tocaba (vv. 605-606).

aún no se avían fabricado arneses a feroces guerreros, ni naves para robadores cosarios [...] Sentávanse entonces los pastores y las ninfas [...] entretexiendo mil caricias con el hablar y uno y otro abraço con las caricias. Iamás la pastorcilla puso velo ni embaraço sobre sus encarnadas rosas (pp. 177-178).

ni llevó nave a la estranjera tierra / la vil cudicia o la sangrienta guerra (613-4)
sentábanse las ninfas y pastores, / caricias mil en el hablar mezclando, / y a las caricias uno y otro abrazo; / de velo ni embarazo / jamás cubrió sus rosas encarnadas / la pastorcilla (vv. 631-636).

No tuvo aquella libre esquadra de amadores noticia de tan importuna ley, sino solo de la natural que consentía aquello que honestamente agradava. La malicia fue

ni de su dura ley tan importuna / tuvo noticia alguna / aquella libre escuadra de amadores, / mas de una natural, que consentía / fuese lícito aquello que

quien primero negó el río de deleites lícitos tan caudaloso, escondiéndole a la sed amorosa; la malicia enseñó que los ojos encubriessen en sí mismos su *resplandor* y pura luz temerosa *de su* belleza; la malicia recogió en redes las hebras de oro que tratavan el viento; la malicia puso el esquivo ademán contra el proceder libre y, en fin, la malicia enfrenó la lengua y dio arte y compostura al movimiento (p. 178).

placía (vv. 623-627)
Tú, Honor, fuiste el primero que negaste / la fuente de deleites tan copiosa, / y a la sed amorosa la escondiste; / tú a los *hermosos ojos enseñaste / a encubrir en sí* mesmos temerosa / la viva luz que en su belleza asiste; / tú en redes recogiste / las hebras de oro que trataba el viento; / y tú pusiste el además esquivo / al proceder lascivo, / freno a la lengua y arte al movimiento (vv. 641-651).

sabría dezir lo que sintieron y cómo quedaron los dos firmíssimos amantes (p. 216).

¿Quién os sabrá decir cómo quedaron / en este punto entrambos (vv. 1971-1972).

Únicamente podemos anotar un caso en que el plagio no fue advertido por Joaquín Arce. En el *discurso* segundo de *La constante Amarilis,* Rosanio cuenta a Clórida que logró conmover el corazón de Ardenia recurriendo al intento de suicidio, de la misma forma que en la obra de Tasso Dafne cuenta a Silvia cómo el desdichado Aminta ha optado por la misma solución ante la dureza de la pastora:

y apreté al pecho un dardo que tenía mi mano derecha. Pasó la punta el vestido hasta la piel, dexándola teñida de mi *sangre, y llegara más adentro el hierro* penetrando sin duda hasta el coraçón, si la causa de aquel espectáculo no me detuviera el braço, estorvando que no me hiriesse más profundamente (p. 112).

volver le vi contra sí mesmo un dardo / desesperado, y apretarlo al pecho / [...] pues en efeto se pasó el vestido / hasta la *piel, dejándola teñida / de su sangre,* y llegara más adentro / el hierro, y fuera el corazón herido, / [...] si el brazo no le tengo yo y estorbo / que fuese más el daño (vv. 1556-1565).

A pesar del plagio, tan evidente en el caso del *Aminta,* Suárez de Figueroa demuestra ser un escritor muy hábil en tanto que saca algunos párrafos de su propio contexto para acomodarlos en otro completamente distinto, sin que se note esfuerzo alguno en la adaptación, como veremos más adelante en el capítulo de "*La constante Amarilis* en la tradición teatral pastoril". Solo indicaremos aquí, a modo de ejemplo, que en el *discurso* segundo Menandro encarece la elocuencia de Damón con palabras que en el *Aminta* utiliza Dafne

cuando, con el fin de persuadir a Silvia a que ame, le refiere las locuras del enamorado Tirsi:

Aquellos imprimían en mil troncos los nombres de sus pastoras, donde juntamente con la corteza crecían los versos (p. 75).	él escribió en mil troncos, y con ellos / creció la letra juntamente y versos. (vv. 342-343).

El relato de los amores juveniles de Rosanio es consecuencia del deseo de Clórida, cuya petición está tomada de los versos de Tirsi, en los que este pide auxilio a Dafne para ayudar al desesperado Aminta:

y assí te ruego por la dulce memoria de tus años juveniles me la quieras referir. -Gentil conjuro buscaste -prosiguió Rosanio-. ¿A la memoria me traes la juventud? El passado bien es presente enojo (p. 109).	mas ruégote, mi Dafne, por la dulce / memoria de tus años juveniles, / me favorezcas [...] / [...] ¡Qué conjuro tan gentil ha buscado este inocente! / La juventud me trae a la memoria: / el bien pasado es el presente enojo (vv. 872-878).

La última frase de este fragmento de *La constante Amarilis,* copiada literalmente del *Aminta* de Jáuregui (v. 878), no interpreta correctamente las palabras de Tasso, que decían:

> "Oh che gentile
> scongiuro ha ritrovato questo sciocco
> di rammentarmi la mia giovanezza,
> il ben passato e la presente noia!" (vv. 922-925).

Jáuregui debió de equivocarse al traducir "e" como verbo copulativo en lugar de hacerlo como conjunción copulativa.[186] Suárez de Figueroa conserva, quizá sin advertirlo, la misma infidelidad al texto original que Jáuregui y, además, la refuerza con la reflexión siguiente:

> "porque quando se carece del contento convendría también perder la memoria de lo que pasó" (p. 109).

Al fragmento antes mencionado sigue, en *La constante Amarilis,* el relato de Rosanio, que es adaptación del relato del mismo Aminta, con la única diferencia de que en esta última obra la historia del protagonista queda interrumpida y

en aquella concluye con un final feliz.

Otro caso interesante está en el lamento amoroso de Arsindo, que reproduce el monólogo del Sátiro, en el que Suárez de Figueroa intercala unas palabras que Tirsi pronuncia al principio del acto III, cuando se queja de la crueldad e ingratitud de Silvia para con Aminta:

¡O Naturaleza, maestra negligente!, ¿por qué pusiste a las mugeres en el rostro, y en lo aparente quanto tienen de bueno, de hermosura, de agrado y de cortesía, y te olvidaste de los más importantes requisitos? (pp. 146-147).

Y tú, Naturaleza, / negligente maestra, ¿por qué sólo / en el rostro pusiste a las mujeres, / y en lo aparente, cuanto tienen bueno / d'hermosura, d'agrado y cortesía, / y te olvidaste de las otras partes? (vv. 1171-1176)

y concluye con la reflexión que Dafne hace a Tirsi sobre la condición contradictoria de las mujeres:

Iamás se alcança lo que se pretende siendo amante comedido. A otra cosa es menester atender: quien quisiere aprender a amar dexe respetos, ose y pida, solicite, importune y, si esto no bastare, tome lo que pudiere. Ya se sabe la condición y estilo de la muger: huye y quiere que huyendo la alcancen; niega y quiere ser asida negando; riñe y quiere que riñendo la vençan (p. 147).

Pues no hará nada comedido amante: / tú le aconseja que a otra cosa atienda, / si es de ese humor. El qu'aprender quisiere / de amar, deje respetos, ose y pida, / solicite, importune, y si no basta, / tome lo que pudiere. ¿Tú no sabes / de la mujer la condición y estilo? Huye, y huyendo quiere que la alcancen; / niega, y negando quiere ser asida; / riñe, y riñendo quiere que la venzan (vv. 858-867).

De modo que Suárez de Figueroa mezcla textos tomados de diversas partes del *Aminta* con otros de otras procedencias y también originales, con la mayor naturalidad y sin aparente esfuerzo.

c) BATTISTA GUARINI - SUÁREZ DE FIGUEROA, *El pastor fido*

Wellington menciona algunas semejanzas entre *La constante Amarilis* y la tragicomedia pastoril *Il pastor fido,* de Guarini, tomando como referencia de esta última los versos del original italiano. No parece lógico que así lo hiciera Suárez de Figueroa, sino más bien que tuviera en cuenta la traducción que él mismo había llevado a cabo en dos

ocasiones.

Sin embargo, los plagios de esta tragicomedia pastoril no son tan notorios como los del *Aminta*. Se podría pensar que Suárez de Figueroa o bien copia de memoria *El pastor fido*, mientras que tiene en su mano un ejemplar de la traducción del *Aminta*, o bien que, sabido que él es el autor de la traducción castellana de *El pastor fido*, disimula mejor los hurtos literarios para evitar así las acusaciones que sus lectores pudieran infligirle.

Aunque el plagio casi nunca es literal, parece que Suárez de Figueroa prefiere la versión de 1609 (el mismo año en que publicó *La constante Amarilis*) a la de 1602, como podremos comprobar en algún caso concreto.

La primera muestra de *La constante Amarilis* que parece inspirada en *El pastor fido* es un fragmento de la diatriba de Damón contra el amor en el *discurso* primero. Casi toda la parte inicial de su parlamento está tomada del *Aminta*, y el resto tiene como modelo el monólogo del Sátiro de *El pastor fido*, en que también este personaje embiste contra el amor. Suárez de Figueroa no copia aquí las palabras, que no son las mismas, pero sí el contenido.

En *El pastor fido*, el Sátiro, solo, se dirige a un segundo personaje, bien a un interlocutor imaginario, que puede ser el espectador, bien a su amada y ya desdeñada Corisca, como si delante la tuviese (acto 1º, escena 5ª). En *La constante Amarilis*, Damón, sin embargo, se dirige a su mayoral Menandro. Ambos textos comienzan con una caracterización negativa del amor: es maligno, es el causante de las desgracias del mundo, es un monstruo; pero las

semejanzas más notables empiezan cuando Damón se confiesa antiguo amador y cómo, arrepentido, rectificó su conducta, de modo parecido a como lo hace el Sátiro:[187]

(Siervo de amor fui) un tiempo, no lo niego, mas al cabo abrí los ojos, conocí sus engaños, descubrí sus peligros y, huyendo dellos, alexé mi voluntad de la suya (p. 25).

¡O quántas ansias e sufrido! ¡O quántas / indecencias por ella padecido! / Bien me arrepiento y antes me avergüençO (p. 41).[188]

A continuación, Damón aconseja a Menandro apartarse del amor y de sus peligros, como el Sátiro hace con su imaginario interlocutor:

Huye, Menandro, huye si acaso estás lastimado, huye del poderoso fuego y arco de oro, no te fíes de aparente belleza, no te ofusque la vista el resplandor de hermosos ojos, no te enlazen doradas hebras, no te encante la dulçura de lengua discreta, no te rinda proporción de graciosos miembros, ni te vença o prenda el movimiento y brío de airoso cuerpo: yervas y flores son que encubren ponçoñosos áspides; piélago, al parecer, quieto, mas navegado por estremo procesoso. ¡O amor!, llama terrible, yelo abrasador de tiernas plantas y universal talador de lo que encuentra (pp. 25-26).

Dexa, dexa los llantos y suspiros / si quieres adquirir la que desseas (p. 42)
No d'otra suerte amor, pues si le miras / en ruvias trenzas, en dos ojos bellos, / ¡cómo agrada y deleyta! ¡Quál parece / que espire gusto y paz prometa a otro! / Mas si mucho te acercas y le incitas / a que cobre vigor y se dilate, / tigre no tiene Hircania, ni la Libia / león tan fiero y áspid tan venenoso / que vença su fiereza o que la yguale, / cruel más qu'el infierno y que la muerte, / contrario de piedad, ministro d'ira / y, finalmente, amor, mas d'amor falto (pp. 38-9).

El Sátiro rectifica su opinión negativa sobre el amor, que no es culpable, en realidad, de los males del mundo, y lanza sus dardos directamente sobre las mujeres, a las que acusa de fingidoras y de deshonestas. Damón no rectifica su juicio sobre el amor, pues lo cree responsable de las desventuras de los hombres, pero también acusa a las mujeres de los mismos defectos que les había imputado el Sátiro, aunque en un párrafo muy breve:

Mas ¡o mugeres!, ruina del varonil valor, polilla de su virtud y fama, varias, mudables y embaraçosas, fingidos son vuestros semblantes, vanos vuestros intentos y vuestra honestidad casi no verdadera (p. 26).

¡O femenil malicia!, a ti se aplique / la causa toda d'amorosa infamia (p. 39)
¿Qué cosa tienes tú sin ser fingida? / Mientes si abres la boca; si suspiras / miente el suspiro, y si los ojos mueves, / es fingido el mirar, el mirar miente. / En suma, toda acción, todo semblante / y lo qu'en ti se mira o no se mira, / quanto

> dizes o tratas, quanto piensas, / andes o mires, llores, rías, cantes, / todo mentira es, y aun esto es poco (p. 40)
> Mas tú [Corisca] finges también, eres tan diestra / *en* ocultar tus pensamientos y obras, / qu'oy vas altiva entre las más honestas / con el d'honestidad indigno nombre (p. 41).

Damón se ofrece a sí mismo como ejemplo de amador desengañado, exhorta a Menandro a tratar a la mujer con rigor y concluye su parlamento aconsejándole imperativamente que aprenda de su experiencia y renuncie a los peligros del amor, de forma semejante a como lo hace el Sátiro:

> Menandro, si de contagio amoroso tienes tocado el coraçón, acude presto al remedio, sírvate yo de aviso, imita mi exemplo, sigue mis pisadas, no derrames lágrimas, no formes suspiros, desecha ruegos, no publiques quexas, usa de acciones ásperas, que la muger con el umilde es altiva y con el sobervio umilde. Con rigores adquirirás sus dulçuras, con desvíos ablandarás sus durezas y con *desdenes facilitarás los suyos, supuesto* casi siempre se acerca a quien della se alexa y huye de quien la sigue. Destierra pensamientos tristes, ocúpate en alegres entretenimientos, no robes el reposo y sueño a tus miembros y ojos, que, gozando assí lo que desseares, vivirás contento (p. 26).
>
> De mis penas aprende, incauto amante, / a no hazer ídolo un rostro, créeme, / qu'es infernal deidad hembra adorada. / [...] ¿A qué tanto servir y tanto ruego, / tanto suspiro y llanto? (p. 41)
> Y aunque incessable ardor todo te abrase, / quanto mejor pudieres, *en* el centro / del alma misma tu afición encierra. / [...] Assí, en toda ocasión, tratar con ella / con recato y modestia es gran *defecto, / porque si bien con otros ves* la usa, / que consigo la usen aborrece, / quiriendo qu'el galán en sí la mire, / mas que con ella no la ponga en obra. / Con ley tan natural y tan derecha, / según mi parecer, amarás siempre (p. 42).

Al final del *discurso* primero de *La constante Amarilis,* Dinarda expresa su rotunda oposición al amor, en términos muy semejantes a los del esquivo Silvio de *El pastor fido* (acto 1º, escena 1ª):

> en no provarle alcançe vitoria dél (p. 53).
>
> Vencido le dexé no le probando (p. 4).[189]

Una frase de Damón, con la que, rectificada su opinión negativa sobre el amor, anima a Menandro a albergar esperanzas, puede haber sido tomada de unos versos del Coro final de *El pastor fido*:

Ambos sembráis lágrimas y cogeréys risas, suaves efetos produzirán estos desabridos afectos (p. 72).

que llanto avéys sembrado y cogéys risa / ¡Con quán amargas penas / dulces vuestros afectos avéys buelto (p. 278).[190]

En el *discurso* segundo de *La constante Amarilis,* Partenio refiere a la junta de pastores la vida apacible y tranquila que pudo contemplar durante su estancia en Arcadia. Véase su relación con los siguientes versos del Coro final del acto IV de *El pastor fido:*

Las burlas, bayles y regozijos, sentados orillas de ríos y fuentes, son los prevenidos medianeros de su amor. Traen escritos en la frente sus secretos y ninguna cosa escondida. Haze Imeneo más subidos sus bienes y, siendo uno sólo querido, no se conocen sospechas (p. 86).

Entonces entre prados y entre fuentes / las burlas y caricias / de legítimo amor fueron las llamas. / Llevavan los pastores y las ninfas / asido el coraçón en las palabras. / Imeneo les dava / los besos y los gustos / más dulces, / más asidos. / Vno solo gozava / d'amor las vivas rosas; escondidas / las halló en todo tiempo amante a hurto (p. 208).

En el acto 3º, escena 3ª, de *El pastor fido* , Mirtilo desengaña a la caprichosa Corisca al confirmarle su amor por Amarilis; en la narración pastoril, Amarilis asegura en una carta su amor constante por Menandro. La semejanza entre ambos textos se encuentra solamente en una frase, que parece tomada, solo esta vez, de la traducción de 1602:

(asegurándote que para lo que no es ser tuya,) aunque pudiesse no querría, ni quiriendo podría determinarme (p. 103).

(Viuir yo venturoso / Con otro nuebo amor, ni será justo) / Ni pudiendo querría, / Ni quiriendo podría.[191]

En el mismo acto de *El pastor fido,* Mirtilo suplica a Amarilis que, compasiva, vuelva sus ojos hacia él antes de que muera. En *La constante Amarilis,* Felicio desea que cambie su suerte para que su tristeza acabe:

Si viesse, ¡ay!, si viesse, / ¡ay!, si viesse un día... (p. 142, vv. 21-22).

buelve una vez, ¡ay!, buelve, / ¡ay!, buelve essas estrellas amorosas (p. 197).[192]

La semejanza de ambos textos está en la triple repetición del verbo y la doble de la exclamación "ay".

En el *discurso* tercero de *La constante Amarilis,* Rosanio

narra el rapto de Europa en la junta de pastores. El pastor parece repetir en las quejas de la reina de los fenicios unas palabras que pronuncia Amarilis en *El pastor fido* (acto 4º, escena 5ª), antes de ser llevada al sacrificio:

¿Assí en edad que es tan tierna y en tan alta fortuna devo morir, sin hallar quien me oya, quien me defienda y se apiade de mí? ¿Cómo, ¡ay triste!, me podrá venir socorro? ¡O padre, padre amado!, ¿cómo no me acudes con remedio? Padre de única hija, ¿qué adversa deidad nos quitó en la última despedida los postreros abraços? (p. 141).

¿Assí, Nicandro, assí, ¡ay!, morir devo / sin tener quien me oya o me defienda? (p. 177)
¿Vendráme, por ventura / algún socorro en tanto? / ¡O padre mío! ¡O padre caro! ¡O padre / [...] Padre d'única hija, / [...] ¡Ay!, por lo menos / los últimos abraços no me niegues (p. 179).[193]

La aparentemente esquiva Amarilis y el enamorado Mirtilo de *El pastor fido* mantienen un tenso diálogo, del que tomamos las frases que casi de forma literal pasan al diálogo entre Tarsia y Felicio en *La constante Amarilis:*

¿Qué pretendes de mí?
-No más -respondió Felicio- de que me escuches [...]
-Por quedar yo libre de igual embaraço y tú de *semejante cuidado, determino oírte.* Di poco y no me trates más desto (p. 118).

AM. ¿qué pretendes de mí?
MIR. *Que una vez sola / te dignes* escucharme antes que muera. / [...]
AM. Por quitarte de error y a mí de *estorvo,/ oyrte me contento,/* mas a de ser, advierte, / con igual condición, que digas poco, / que partas presto y que jamás no buelvas (p. 105).[194]

En el acto 5º, escena 1ª, de *El pastor fido,* Carino, padre putativo de Mirtilo, rememorando su propio pasado, refiere a Urano cómo abandonó su dulce patria con la ilusión de alcanzar la gloria lejos de ella y cómo la decepcionante realidad le obligó a volver. Esta narración pasa en *La constante Amarilis* al parlamento de Clarisio, quien comenta a Menandro sus ansias juveniles de fama y su posterior desengaño:[195]

ambicioso de honrrosa opinión [...] no evité fatiga; en todo me ocupé [...], aunque mudé pensamiento, costumbre y color de pelo, no mudé fortuna. En fin, entendí mi desvarío y, suspirando por la passada libertad, tras tanto padecer, dexando la corte y su grandeza llena de miseria, me

Ambicioso también de peregrina / gloria (p. 213)
No temí riesgo, no evité fatiga, / hize de todo y nada fui al cabo. / Aunque lugar mudasse, estado y vida, / costumbres, pensamientos y cabello, / no vi que se mudase mi fortuna. / Conocí, bien que

retiré al amparo desta quietud, donde... (pp. 159-160).

tarde, finalmente, / y suspiré la libertad primera, / y Argos dexando tras pesares tantos / y sus grandezas de miserias llenas, / bolví de Pisa al sossegado albergue, / donde... (p. 214).

Al final de la escena 9ª del acto IV de *El pastor fido,* un Coro establece el contraste entre la Edad de Oro y la Edad presente, del que entresacamos algunos fragmentos que han pasado a la réplica de Clórida a Felicio en *La constante Amarilis:*[196]

Era niño el mundo [...]. Gozavan los ganados con seguridad sus partos queridos. Aún no eran conocidos el veneno y el hierro [...]. Los vanos y pomposos sonidos de honras y estados aún no eran tiranos de *los alvedríos* (pp. 177-178).

quando al mundo pequeño / sirvió de cuna el bosque, / de sustento la leche. / Gozaron los ganados / allí sus caros partos no tocados. / Hierro y veneno aún no tenía el mundo [...] / El son pomposo y vano / [...] *que honrra indignamente* el vulgo llama / de las almas aún no era *tirano* (p. 207).

Por último, en *La constante Amarilis,* se dice que Menandro amaba y había dado palabra de matrimonio a "la sin par Amarilis" (p. 19), expresión tópica[197] que pudiera haber tomado su autor de muchos lugares, y entre ellos de *El pastor fido* (acto 3º, escena 6ª), cuando Mirtilo contesta a Corisca que su primer amor fue "la sin par Amarilis" (p. 131).[198] Téngase en cuenta también que la pastora que da título al libro de Suárez de Figueroa, Amarilis, es el mismo que el de la protagonista de *El pastor fido.*

d) LUIS CARRILLO Y SOTOMAYOR, Sonetos

Nos ocuparemos ahora de la primera fuente que afecta de forma importante a los versos de *La constante Amarilis.*

Ya hemos comentado en páginas anteriores la amistad que Suárez de Figueroa se preciaba de haber mantenido con el poeta Luis Carrillo y Sotomayor, dadas las palabras que le

dedicó en *El pasajero,* en las que refiere uno de los encuentros, quizá el único, de ambos escritores en el Puerto de Santa María a finales de 1605 o principios de 1606 y su posterior viaje, juntos, a Madrid, y en ellas le rinde un sentido y sincero homenaje póstumo.

Puede resultar extraño que, a pesar del afecto que unía a ambos poetas, Suárez de Figueroa fuera capaz de aprovechar para sí varios sonetos de su amigo.

El primero que reparó en esta circunstancia fue Erasmo Buceta, quien señaló la semejanza entre ocho sonetos de Carrillo, publicados por primera vez en 1611 por su hermano Alonso Carrillo, y ocho sonetos de *La constante Amarilis,* semejanza "que -según Buceta- llega a la identidad casi absoluta en cinco de ellos."[199] Buceta examinó la posibilidad de que los sonetos fueran obra original de Suárez de Figueroa, pero desechó esta inicial hipótesis al considerar el estilo innovador y la complicada sintaxis de las versiones de Carrillo, al contrario de las de Suárez de Figueroa, que, cuando no coinciden literalmente con las de aquel, presentan estructuras lingüísticas más conservadoras.

Baltasar Gracián alude a cuatro de estos sonetos en *Agudeza y arte de ingenio,* como de "don Luis Carrillo". Esta obra de Gracián fue publicada en 1648, bastante tiempo después de las obras de Carrillo y de Suárez de Figueroa, de modo que la atribución que Gracián hace de estas composiciones al poeta de Baena pudiera no ser correcta, pero es siempre firme, como indicaremos en las notas correspondientes a cada soneto.

Durante su estancia en el Puerto de Santa María y en su viaje a Madrid, ambos poetas debieron de hablar de sus respectivas producciones literarias y es posible que Suárez de Figueroa leyera los sonetos de Carrillo todavía manuscritos, pues no se publicaron hasta 1611, ya muerto su autor, y que los retuviera en la memoria.

¿Cómo Carrillo no protestó? Según el testimonio de su hermano Alonso, Luis se apartó de la poesía dos años antes de morir,[200] de modo que en 1608, un año antes de salir *La constante Amarilis*, se había desligado de las cuestiones mundanas, entre ellas de la poesía y de su propia producción literaria. Quién sabe si llegó a leer *La constante Amarilis* o si nadie le comentó el plagio, que en la intención de Suárez de Figueroa pudo haber sido un homenaje a su amigo.

Parece que Suárez de Figueroa lleva a cabo un plan cuando en un principio decide copiar parte de la producción de Carrillo. Casi al comienzo del *discurso* segundo de *La constante Amarilis*, el pastor Damón, ya bajo la protección del mayoral Menandro, visita el hermoso jardín que ve desde su ventana y, entre las bellezas que alberga, descubre un cenador, de cuyas paredes cuelgan pinturas tan perfectas que, dice, "el arte parecía vencer a la naturaleza" (p. 64). Cinco de los seis cuadros descritos detalladamente en prosa por el narrador van acompañados de sendas "letras escritas" (p. 67) o sonetos reelaborados, al parecer, a partir de los versos de Carrillo.

Reproducimos a continuación, a la izquierda, cinco sonetos o fragmentos de soneto de *La constante Amarilis* y, a la derecha, los de Carrillo,[201] destacando en cursiva

aquellos versos que, como se verá, son idénticos o presentan asombroso parecido:

1. *Viste el tronco de exemplo y de fiereza*
este que ves, Centímano arrogante;
aun muerto, vive *en el feroz semblante*
con que igualar propuso *tanta alteza.*
Parias da en umildad a la grandeza
del siempre vencedor Iove tonante;
tal *el árbol, umilde, el* blasfemante
rostro oprime, *umillando su cabeza.*
Señales ay *en él del rayo ardiente.*
El paso ten, *respeta los despojos,*
o tú, que, triste, admiras tal *memoria.*
Aún frescas duran *en la altiva frente,*
toma en ellas consejo, abre los ojos
y verás quánto *deves a su historia.*
(p.67)

Viste de ejemplo el tronco y de fiereza
éste que ves, centímano arrogante;
aun muerto, dura *en el feroz semblante*
el ánimo que opuso a *tanta alteza.*
Parias en humildad da a la grandeza
del siempre vencedor Altitonante;
y así *el árbol, humilde, el* arrogante
rostro humilla, *humillando su cabeza.*
Señales mira *en él del rayo ardiente*
de Júpiter; *respeta los despojos,*
oh tú, que admiras, triste, esta *memoria.*
Frescas aún viven *en la altiva frente;*
toma en ella consejo, abre los ojos,
y vete, que harto *debes a su historia.*
(son. 4)[202]

2. *Fve un tiempo enojo su copete alçado*
a la patria del Euro proceloso;
su *tronco* siempre *verde y cuello ojoso*
dosel al Tajo fue, fue *sombra al prado.*
Mas *ya* en su *edad* loçana *derribado*
gime del viento agravios; ya lloroso
pide favor al *río caudaloso,*
piedad al suelo en quien está postrado.
(p. 68)

Enojo, un tiempo, fue tu cuello alzado
a la patria del Euro proceloso;
era tu *verde tronco y cuello hojoso*
dosel al ancho Betis, *sombra al prado.*
Ya –¿qué la *edad* no humilla?– *derribado,*
gimes del tiempo agravios; ya, lloroso,
tu ausencia llora el *río caudaloso,*
tu falta siente y llora el verde prado.
(son. 24)[203]

3. *El imperioso braço y dueño airado*
quien *fue Pegaso* ya *sufre paciente;*
tiembla a la voz, medroso y obediente,
sayal viste su *cuello ya umillado.*
El fuerte *pecho,* y *de la edad arado,*
*qu'*altivo *al oro* en poco tuvo, *siente,*
umilde ya, qu'el cáñamo le afrente,
umilde ya, le afrente el tosco arado.
Quando ardiente passava la carrera
sólo su largo aliento le seguía,
ya el flaco braço al suelo apenas clava.
Su gran ferocidad, ¿qué no emprendiera?
Su edad primera, ¿qué verdad temía?
Mas la fuerça del *tiempo,* ¿qué no *acava?*
(pp. 68-69)

El imperioso brazo y dueño airado
el que Pegaso fue sufre paciente;
tiembla a la voz, medroso y obediente;
sayal le *viste* el *cuello ya humillado.*
El pecho anciano, *de la edad arado,*
que amenazó desprecio *al oro, siente,*
humilde ya, que el cáñamo le afrente,
humilde ya, le afrente el tosco arado.
Cuando ardiente pasaba la carrera,
sólo su largo aliento le seguía;
ya el flaco brazo al suelo apenas clava.
¿A qué verdad temió su edad primera?
Llegó, pues, de su ser el postrer día,
que el cano *tiempo,* en fin, todo lo *acaba.*
(son. 5)[204]

4. *Ten, no la pises, ten. De losa fría,*
de piedra, ¡o caminante!, más que elada,
es centella en ardor ya tan mudada
qu'es cera la que mármol ser solía.
Tiernas *cenizas guarda qu'en un día*
juntó el amor. En hora desdichada
ageno dessear *quebró lazada*
qu'el tiempo y el olvido no temía.
Llenas de gloria, *la Fortuna y Muerte*
con sumo sentimiento *procuraron*
dar eterno renombre *a su firmeza.*

¡Ten, no la pises, ten! De losa fría,
de piedra, ¡oh caminante!, más que helada,
es centella en ardor, ya tan mudada
que es cera la que mármol ser solía.
Cenizas guarda aquí, *que en* solo *un día*
Amor robó; y, *en hora desdichada,*
diestra *quebró,* cuanto sangrienta, airada,
lazo que olvido y tiempo no temía.
Envidiosa *la Muerte y la Fortuna,*
con uno y otro golpe *procuraron*
a su firmeza hallar flaqueza alguna;

Gozaron muertos de felice suerte y viven almas d'immortal belleza, donde embidiosos hados no llegaron. (p. 69)	mas la Fortuna y Muerte se engañaron, si está donde no puede la Fortuna ni la Muerte, y sus alas alcanzaron. (son. 32)
5. *Sansón* se mira y *duda, y duda el lazo* lo mismo que *Sansón,* qu'al fin *procura* feroz *hurtarse en vano al'atadura,* en vano muestra su vigor *el brazo.* *Aquel valiente, aquel* por cuyo *abrazo* *puertas* cobró del *monte la espesura,* halla su afrenta en fácil *ligadura,* contra *su libertad* firme *embarazo.* *Llega el fiero jüez, condena a muerte* *los ojos, y él, risueño y sosegado,* *dixo* con voz heroica y pecho *fuerte:* *"Si tres vezes de Dálida burlado* *sus engaños no vi, iüez, advierte* *que ya dellos estava despojado."* (p. 70)	Vese: *duda Sansón, y duda el lazo* lo que él duda; *Sansón duda,* y *procura* *hurtarse* fuerte *en vano a la atadura;* ella tiembla temor y fuerza *el brazo.* *Aquel valiente, aquel* que de un *abrazo* puso *puertas* a un *monte* y su *espesura,* flaca para él un tiempo *ligadura* es a *su libertad* fuerte *embarazo.* *Llega el fiero jüez, condena a muerte* *los ojos; y él, risueño y sosegado,* *dijo,* más que su fuerte brazo, *fuerte:* *"Si tres veces de Dálida burlado* *sus engaños no vi, jüez, advierte* *que ya dellos estaba despojado."* (son. 9)[205]

Es muy probable que Fiorenza Randelli acertara al afirmar que, "piú che di furto, si tratta di una *riproduzione* quasi figurativa."[206] Así, Damón entra en el cenador y encuentra los sonetos escritos en las paredes, de forma que no son producto de la creación del pastor. Al fin y al cabo, la contemplación y descripción de los cuadros son solo una excusa para reunir los cinco sonetos en una especie de homenaje de Suárez de Figueroa a su amigo Carrillo, como hemos sugerido antes, pues según indica Randelli, se puede pensar en una reproducción consciente, manifiesta.[207]

Buceta y Navarro Durán presentan algunos ejemplos de las variantes llevadas a cabo por Suárez de Figueroa, que simplifican la complicada sintaxis de Carrillo.[208] Se advierten otras variaciones considerables, por ejemplo, en el soneto señalado con el número 1, como el hipérbaton del primer verso de Carrillo:

"Viste de ejemplo el tronco y de fiereza"

resuelto en Suárez de Figueroa:

"Viste el tronco de exemplo y de fiereza"

Carrillo repite dos veces "arrogante" en el lugar de la rima (vv. 2 y 7); Suárez de Figueroa opta por el cambio, mantiene el vocablo en el verso 2, pero lo sustituye por "blasfemante" en el verso 7.

En el verso 13 de Suárez de Figueroa, el pronombre "ellas" no puede tener como referencia "memoria" (v. 11), *como* sucede en el de Carrillo, sino "señales" (v. 9), bien porque nuestro autor prefiere el cambio conscientemente, bien porque no ha acertado con la interpretación correcta.

Suárez de Figueroa elimina el encabalgamiento de Carrillo:

> "Señales mira en él del rayo ardiente
> de Júpiter..." (vv. 9-10),

al preferir aquí la esticomitia:

> "Señales hay en él del rayo ardiente" (p. 9).

El carácter acentuadamente sentencioso del último verso de Carrillo:

> "y vete, que harto debes a su historia"

desaparece, en parte, en Suárez de Figueroa a causa de la sustitución del imperativo por el futuro de indicativo:

> "y verás quánto deves a su historia."

Más interesante resulta la adaptación en *La constante Amarilis* del soneto 32 de Carrillo, *A la muerte de una dama*, pues presenta un significado distinto sólo con unas leves variaciones léxicas y sintácticas en el segundo cuarteto y variaciones bastante más acentuadas en los tercetos. El soneto de *La constante Amarilis* señalado con el número 4, al igual que los demás, viene precedido de una explicación en prosa del lienzo que ilustra el contenido del

soneto. En el caso que comentamos, la introducción en prosa es necesaria, porque facilita la correcta interpretación del texto. Así, mientras Carrillo exhorta, en su soneto, a un caminante a que respete la losa funeraria, pero ardiente, de una mujer que murió de amor, Suárez de Figueroa exhorta igualmente al caminante a respetar la losa que junta a dos amantes que murieron por la misma causa, pero les da una identidad muy conocida en la tradición literaria: son los Amantes de Teruel, según se desprende del texto en prosa que precede al soneto:

> "En la tabla quinta se mirava pintada una losa de mármol blanco, cuyas orlas tenían por guarnición llamas, arcos y flechas, trofeos amorosos en quien estavan esculpidas estas letras: *Fidelidad y firmeza*. A un lado se descubría un lugar sobre cuya puerta en letras grandes de leía: *Teruel*..." (p. 69).

Veamos ahora el soneto. Adviértase el cambio de verbo en el verso 6: mientras que Carrillo habla de las cenizas que "Amor robó", Suárez de Figueroa sustituye atinadamente por "juntó el amor", dado que son dos los amantes enterrados. Por otra parte, mientras que Carrillo culpa a la Muerte misma ("diestra ... cuanto sangrienta, airada,") de la muerte de la dama en los versos 6 a 8, Suárez de Figueroa introduce una tercera figura, que no es la Muerte, sino una voluntad humana, "ageno dessear", que rompe el lazo que une a los amantes y, por lo tanto, sus vidas. Los tercetos en Carrillo presentan, respectivamente, el castigo y la derrota, ante tanto amor, de "la Muerte y la Fortuna", que aparecen como elementos negativos, mientras que Suárez de Figueroa exalta por la misma causa a "la Fortuna y Muerte", y acaba con el convencimiento gozoso de la felicidad inmortal de los amantes.

Si el plagio de los cinco sonetos mencionados encuentra justificación literaria, esta no existe, sin embargo, para otros dos, aunque no hay que olvidar la posible intención de Suárez de Figueroa de brindar un homenaje a Carrillo. En el *discurso* segundo de *La constante Amarilis* hay un soneto de alabanza de Damón a Menandro, pronunciado como corolario después de que aquel ha agradecido a su nuevo mayoral las promesas de protección:

6. Qvien os ve no rezela *qu'el olvido*
vuestro *ser* y valor jamás consuma,
que ya teme a los dos la osada *pluma*
del cano volador nunca vencido.
Menandro, con renombre merecido
ufano olláis la venenosa *espuma*
del'amarilla embidia, aunque presuma
más su amargo ladrar, su cuello erguido.
Mientras el Tajo, rico y *arrogante,*
y el Betis, caudaloso, al *mar de España*
émulos arrimaren sus *corrientes,*
en nombre creceréys; y en quanto baña
Tetis y alcança con su frente Atlante,
norte seréys de venideras gentes (p. 82).

Mayor la altiva frente *que el Olvido*
–por más que, anciano, de su *ser* presuma,
envidia sola a la arrogante *pluma*
del cano volador nunca vencido–,
hoy dél la frente alzáis; hoy atrevido
pisáis, cual bajel suele blanca *espuma,*
de la amarilla envidia –aunque presuma
más su amargo ladrar– su cuello erguido.
Desde hoy, *mientras* bebiere *el arrogante*
Tajo en su roja arena el *mar de España*
y del gran *Betis las corrientes* frías,
en nombre creceréis, y en cuanto baña
Tetis y alcanza con su frente Altante:
envidia de años y caducos días (son. 12).

El soneto de Suárez de Figueroa presenta muchas variantes con respecto al de Carrillo, aunque los versos 4, 7, 8, 12 y 13 son iguales. De nuevo podemos comprobar aquí la tendencia de Suárez de Figueroa de simplificar la sintaxis del poeta andaluz, pues deshace el encabalgamiento de los versos 9-10 de Carrillo al preferir de nuevo la esticomitia y simplifica considerablemente el hipérbaton al coordinar "el Tajo" y "el Betis", con sus epítetos, como sujetos de "arrimaren sus corrientes" (v. 11).

El siguiente soneto, en el *discurso* cuarto de *La constante Amarilis,* presenta también notables parecidos con el de Carrillo. Es Menandro quien lo pronuncia después de oír, atormentado por la ausencia de Amarilis, las justas amorosas de los pastores que lo han visitado:

7. *Rematava en el cielo su belleza*
un álamo galán, gloria d'un *prado,*
amante d'una vid y della amado,
qu'amor halló lugar *en su dureza.*
Sobervia, essenta y libre, *su cabeza*
era lengua del céfiro enojado,
del campo altivo *rey, pues, coronado,*
dava leyes d'amar en su corteza.
Escondióle su prenda *airado viento*
y, quedando sin brío, vio sin ella
ya *verde oscura su esperança verde.*
¡Ay, triste *yo, sin* Amarilis bella!
¿Qué mucho me consuma *un pensamiento,*
si un árbol sin su vid la vida pierde?
(p. 194)

Rematava en los cielos su belleza,
alivio, un alto chopo, a un verde *prado,*
amante de una vid y della amado,
que amor halló aposento *en su dureza.*
Soberbia, exenta, altiva, *su cabeza*
era lengua del Céfiro enojado;
del verde *campo rey, pues, coronado,*
daba leyes de amor en su corteza.
Robóle su corona, *airado, el viento;*
sintió tanto su mal, que fue tornada
en verde escura su esperanza verde.
Yo, sin los lazos de mi Celia amada,
¿qué mucho a tal *me* traiga *un pensamiento,*
si un árbol me dio Amor que me lo acuerde?
(son. 25)

Las diferencias fundamentales entre ambos sonetos, aparte del nombre de Celia (en Carrillo) por el de Amarilis (en Suárez de Figueroa), están en el segundo terceto. En primer lugar, Suárez de Figueroa resuelve el anacoluto del verso 12 de Carrillo, pues mientras en este comienza con un "yo", carente de predicado, en el de Suárez de Figueroa el pronombre forma parte de una exclamación. La segunda diferencia, de otro orden a la anterior, señalada por Navarro Durán, es que el verso 14 de Suárez de Figueroa hace explícita, a diferencia del de Carrillo, la relación entre los lazos amorosos de Amarilis y los de la vid.[209]

Las semejanzas (señaladas por Buceta)[210] entre el soneto 13 de Carrillo y el pronunciado por Arsindo en el discurso segundo de *La constante Amarilis* son menos perceptibles. En este caso se limitan al primer verso y a las palabras de la rima del primer cuarteto:

8. La pompa y *osadía del verano,*
blasón con que cobró nobleza el *suelo*
dando con su belleza embidia al *cielo,*
cortó el estío con ardiente *mano.*
(p. 94)

Las honras, la *osadía del verano,*
con que se ennobleció y atrevió al *cielo,*
al mejor cielo del más fértil *suelo*
hoy las traslada mi atrevida *mano.*
(son. 13)

También la intención de ambos sonetos es diferente. Mientras que Carrillo desarrolla el tópico del *carpe diem,* el

pastor Arsindo expresa el cambio que experimenta el aspecto de la naturaleza en el transcurso de un año, en contraste con la inmutabilidad de su adversa suerte.[211]

F. Randelli señaló la semejanza de los versos 5-7 del soneto de Carrillo, *A su amor, en sus males sin remedio,* que empieza "Enmudeció el Amor la pluma y mano", con el segundo terceto del soneto que canta Felicio: "No suspenden, ¡ay triste!, mis lamentos", de *La constante Amarilis*:

9. Por él en mayo estoy qual monte *cano,*
qu'agravios del sol llora quando ardiente
sus nevados tesoros desperdicia (p. 8).

Tal Guadarrama, por su escarcha *cano,*
agravios del sol llora cuando mengua
sus nevados tesoros... (son. 29).[212]

Rosa Navarro Durán indica el parentesco entre los versos 13-14 de las liras de "La más terrible fiera", de *La constante Amarilis,* y los versos 1-2 del soneto titulado *A la vista de Celia,* de Carrillo, como vemos a continuación:

10. Descubre a los mortales
la noche oscura el *esquadrón de estrellas*
(p. 13)

Escuadrones de estrellas temerosas
desamparan el cielo... (son. 26)[213]

Debemos corregir, no obstante, a la perspicaz investigadora, y señalar que, efectivamente, Suárez de Figueroa toma esos versos de Carrillo, pero sorprendentemente los prosifica en el parlamento de Menandro en defensa del amor:

> "e visto desamparar el cielo esquadras de temerosas *estrellas*" (p. 29).

También Navarro Durán indica la semejanza entre el verso 12 del soneto cantado por Meliseo "Entre agravios d'amor estoy suspenso", del libro pastoril, y el verso primero *Al desengaño de la fiereza del amor,* de Carrillo:

Mas quando torno en mí qu'es imagino
(p. 92)

Cuando me vuelvo a mí... (son. 8).

e) LUIGI TANSILLO - ¿DIEGO HURTADO DE MENDOZA?

El manuscrito 4256 de la Biblioteca Nacional de Madrid contiene una *Epístola a una despedida* en tercetos encadenados,[214] semejante en muchos de sus versos a una "elegía" (p. 50) cantada por Partenio, en *La constante Amarilis,* con ocasión de una despedida cuando marchó a la Arcadia:

> "pidió Clórida a Partenio recitasse a Dinarda los versos que compuso quando se fue a Arcadia, despidiéndose de quien amava" (p. 48).

Según Bartolomé J. Gallardo, el manuscrito mencionado es de principios del siglo XVII, y "lleva este título [*Obras de Diego de Mendoza*] porque empieza con algunas obras en prosa de D. Diego; pero contiene otras muchas de diferentes autores, en prosa y en verso...",[215] entre los que menciona a "Figueroa" (Francisco de Figueroa), pero no a Suárez de Figueroa.

La epístola, como otras composiciones del manuscrito, está copiada dos veces (ff. 96v-98r y ff. 247r-248r), y en ninguna aparece atribuida a ningún autor. En la descripción del contenido del manuscrito, Gallardo menciona este poema entre la "*Traslación de la epístola de Dido a Eneas,* de Gutierre de Cetina" y "de D. Diego de Mendoza, *de Belisa a Menandro*".[216]

En el siglo XIX, William I. Knapp recogió la *Epístola a una despedida* entre las obras de Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575),[217] lo mismo que hizo Foulché-Delbosc a principios del siglo XX, quien dice de ella: "Le ms. M. 223 de Madrid contient deux fois cette pièce: elle y est attribuée une fois à Mendoza, l'autre fois à Cetina", y

vincula este poema con uno de Hernando de Acuña (1518-1580) y otro Gutierre de Cetina (1520-1557), todos en tercetos encadenados,[218] basándose en una nota que Joaquín Hazañas y la Rúa escribe al pie de página de la elegía "Si aquel dolor que da a sentir la muerte", en su edición de las *Obras de Gutierre de Cetina.*

En esta nota, Hazañas recoge la *Epístola a una partida,* como "la publicada por Knapp", y la *Elegía a una partida,* de Hernando de Acuña, precedidas del siguiente comentario:

> "Seguimos el texto del códice de Álava, que es igual al del V. 366 de la Nacional. En el M. 223 de la misma Biblioteca se encuentra esta elegía dos veces, con el título de *Epístola a una partida* y atribuida una vez a D. Diego Hurtado de Mendoza y otra a Cetina. Knapp la incluyó entre las obras del primero, en el tomo XI de la *Colección de libros españoles raros o curiosos.* También se encuentra como de don Hernando de Acuña entre las poesías de este ingenio, impresas en Madrid en 1591, pero tanto esta como la publicada por Knapp ofrecen tan notables diferencias con la que insertamos en el texto, que nos decidimos a copiarlas ambas por nota, sospechando que todas ellas sean traducción de alguna poesía italiana."[219]

La sospecha de Hazañas acerca de que los tres poemas mencionados sean "traducción de alguna poesía italiana" fue confirmada por J. Graciliano González Miguel, quien, tras cotejar estos textos, llegó a la conclusión de que los tres tenían como fuente directa el poema de Luigi Tansillo (1510-1568), también en tercetos, que empieza "Se quel dolor, che va innanzi al morire."[220]

A estas imitaciones de Tansillo hay que añadir una cuarta, la "elegía" contenida en *La constante Amarilis.* Sin embargo, aun a riesgo de equivocarnos, creemos que la fuente directa del poema de Suárez de Figueroa no es la italiana, sino la traducción atribuida, con reservas, a Hurtado de

Mendoza,[221] a pesar de las notables diferencias que los separan, por lo que desechamos mencionar en adelante las composiciones de Acuña y Cetina, ya muy distintas de la de Suárez de Figueroa.

Reproducimos a continuación, en primer lugar, el poema de Tansillo y, después, a doble columna, a la izquierda , la elegía de *La constante Amarilis* y, a la derecha, la epístola atribuida a Hurtado de Mendoza, destacando en cursiva los versos o palabras de los textos españoles que son idénticos. Dado que la composición de Suárez de Figueroa es más breve (52 vv.; 17 estr.) que la epístola de Hurtado de Mendoza (70 vv.; 23 estr.), dejamos espacios en blanco en la reproducción de aquella para que corran paralelas las estrofas correspondientes de uno y otro poema:

Se quel dolor, che va innanzi al morire
è tal, ch'agguagli il mio, ciascun mortale
si dolga d'esser nato, e se n'adire.
Ma non cred'io, che morte, quando assale
e quando della vita il filo incide
porga dolor, ch'al mio se n'vada eguale.
Quando si more, il corpo sol s'uccide,
ma quando uom, ch'ama, dal suo ben diparte,
l'anima, ch'era intègra, si divide.
Anzi la più perfetta e maggior parte
ne gli occhi altrui riposta si rimane
che amor di propria man la tronca e parte.
Dunque da voi convien ch'io m'allontane,
oh dell'anima mia parte più cara!,
per commeter la vita all'onde insane.
O di, che mal *per me Febo rischiara*!
E qual farà giungendo la partita,
se, aspettandola solo ella è si amara?
Dammi, pietosa Morte, a tempo aita;
se mi sia del mio ben la vita precisa,
prima che parta il piè parta la vita.
Meglio è, lasciando qui la carne uccisa,
rimanersi con voi quest'alma intera,
che lontana da voi girsen divisa.
Oh Fortuna volubile e leggiera!
Appena vidi il sol, che ne fui privo,
e al cominciar del dì giunse la sera.
Lunge da voi, (se da voi lunge io vivo),
le lagrime, il pensiero e la speranza
saranno cibo mio, d'ogni altro schivo.

E se dal lungo pianto ora m'avanza,
il sonno in braccio, per pietà, mi renda
la bella, cara, angelica sembianza.
Ma questo, oimè, tem'io, che'n van s'attenda.
Come il sonno, ammator delle fredde ombre,
portar può cosa che tanto arda e splenda?
Nè sia, ch'uman pensier dipinga ed ombre
celeste lume, ond'e il bel viso adorno,
si che dal tristo cor le nebbie sgombre.
Nè, perch'io vada ove che nasce il giorno
avrá mai raggio il sol così lucente,
che mi sgombre le tenebre d'intorno.
Altra Aurora bisogna, altro Oriente
a gli occhi miei, per cui, senza voi, sono
il cielo scuro e le sue luci spente.
Misero, che pensando a quel ch'io sono
ed a quel ch'io sarò preso il viaggio,
quasi m'offende del bel guardo il dono.
Un tempo io mi credea, ch'avendo il raggio
de'begli occhi presente, e cielo e terra
non avesse bastato a farmi oltraggio.
Or cio, che vedo, lasso! mi fa guerra;
ma'l bel guardo divin, per cui m'alzai
fin sopra'l cielo, è quel che più m'aterra.
Mirando de'bei lumi i dolci rai,
voce par ch'oda, ch'ivi dentro gridi,
questi son gli occhi, onde tu lunge andrai.
Occhi de'miei desiri, e d'Amor nidi,
vorrei chiedervi in don qualche mercede,
pria che l'aura mi tolga ai cari lidi;
Ma'l vostro duro orgoglio, che non crede
l'ardor, che tanto in picciol tempo crebbe,
così sperar mercé non mi dà fede.
Una pur chiederò, che mi si debbe,
ed ella è tal che, benché d'odio accesi,
l'un nemico talor dall'altro l'ebbe.
Occhi, s'io moro, e sia chi vel'palesi,
perché voi vivi abbiate lode, ed io,
gia spento, qualque onor, siate cortesi
d'una lagrima vostra al cener mio.[222]

Si el dolor de morir, qu'*es tan* temido,
tal es *que iguale* mi dolor terrible,
sienta todo mortal aver *nacido.*
Mas la pena de *muerte* es apazible
con mi pena, y la suya, aunque crecida,
es de menos rigor, es más sufrible.
La Parca al *cuerpo* el hilo de la vida
corta, mas si su bien dexa el amante
es forçoso qu'*el alma* se divida.
La parte más secreta en el semblante
de *lo amado* se queda. Con su mano,
lo incorpóreo el *amor* rompe al instante.
¿Que la luz de tu rostro soberano
pueda un punto perder, ¡o prenda hermosa!,
perder el bien que con mirarle gano?
¡Ay, *día* infausto! ¡Ay, hora temerosa!

Si el dolor del morir es tan crecido
que iguale al que me da pensar no verte,
cualquier hombre se duela en ser *nacido.*
Mas no creo que el dolor que da la *muerte,*
ni cuando ya el mortal la ve presente,
iguale a mi dolor terrible y fuerte.
La muerte mata el *cuerpo* solamente,
mas cuando el amador de su bien parte,
partes se hace *el alma* juntamente.
La más perfecta de ella y mejor *parte*
queda puesta en los ojos de *lo amado,*
que de su mano *Amor* la corta y parte.
Conviene al fin de vos verme apartado
¡oh parte de mi alma la más cara!
para ofrecer la vida al mar airado.
¡Oh *día* que en mi daño Febo aclara!

¿Qué tal será llegada la partida,
si esperada no más *es tan* penosa?
Muerte, no llegue a ver tal despedida,
y si está mi *partir* ya destinado,
antes que parta el pie parta la vida.
Quede el mísero *cuerpo* sepultado,
porque, sin dividirse, *el alma entera*
habite el pecho de su dueño amado.
¡O fortuna mudable! ¡O suerte fiera!
El sol apenas vi quando, inclemente,
al día sucedió noche ligera.
Lexos de vos, si puedo estar ausente,
copioso llanto y triste *pensamiento*
han de ser mi sustento eternamente.
Y si al *llanto* robare *algún momento,*
el *sueño,* por piedad, con la hermosura
que pierdo, ¡ay, triste!, alivie mi tormento
Mas tal consuelo en *vano* se procura.
¿Cómo *el sueño, amador de sombra fría,*
podrá fingir belleza ardiente y pura?
Pintar umano ingenio no podría
belleza soberana. Afrenta el arte
esta diosa, que adora el alma mía.
El capitán de estrellas, *quando* parte,
rayo no muestra en sí tan luminoso
que pueda, ¡o luz puríssima!, igualarte.
Más bella *aurora* y rayo más vistoso
aclara mi turbado pensamiento,
sin quien lo más luziente no es hermoso.

Estrellas donde amor tiene su assiento
feliz, si un bien de vos mi alma adquiere
antes de ver tan duro apartamiento,

quando alguno *mi muerte* os refiriere,
una perla no más dexad *vertida*
en la parte infeliz donde estuviere
el triste tronco de quien fuistes vida.

¿Qué tal será llegando la partida,
si esperándola sólo me *es tan* cara?
Dame, *muerte* favor; de ti sea oída
mi voz, *y si* el *partir* ha de ser cierto,
antes que parta el pie parta la vida.
Aquí es mejor dejar el *cuerpo* muerto
y que quede con vos *el alma entera*
y no en partes, yo lejos de este puerto.
¡Oh Fortuna mudable y muy ligera,
apenas el sol vi, ya sin él quedo,
llegó la tarde y aún de día no era!
Lejos de vos, si lejos vivir puedo,
lágrimas, confianza y *pensamiento*
me mantendrán entre esperanza y miedo;
y si del largo *llanto algún momento*
quedare al *sueño,* en cuanto el bien se ofrece,
mi luz en sí me haga acogimiento.
Mas ¡ay! que este esperar *vano* parece,
porque *el sueño, amador de sombras frías,*
no traerá cosa que arde y resplandece.
Ni hay *pintar* con *humanas* fantasías
de suerte vuestra luz que sea bastante
a quitar de dolor las nieblas mías.
Ni el sol *cuando* más claro y más pujante,
aunque vaya do nace, dará lumbre
que me quite las nieblas de delante.
Otra *Aurora,* otro Oriente que me alumbre
he menester, porque ha sin vos quedado
sin luz la celestial y eterna lumbre.
Triste yo, que pensando ahora mi estado
y cuál será más cerca la jornada
me ofende casi el ser de vos mirado.
Pues un tiempo creí que a mi llegada,
y presente la luz *de vuestros ojos,*
no me ofendieran cielo y tierra en nada,
y agora es quien me causa más enojos,
habiéndome subido antes al cielo,
y quien me da los males a manojos.
Mirando aquesa luz de mi consuelo,
de allá dentro una voz suena en mi oído:
"De aquesta luz te vas que alumbra el suelo."
Ojos de mi deseo y de amor nido,
una merced os pido si me fuere,
antes que de este puerto sea partido.
Mas vuestra crueldad, que creer no quiere
el fuego que en tan poco tanto crece,
no me da confianza que la espere.
Una, pues, pediré que os la merece
mi fe y es de enemigos concedida
si esta ocasión el tiempo les ofrece:
ojos, si yo muriere y fuere oída
de vos *mi muerte,* en mi ceniza os ruego
sea por vos una lágrima *vertida,*
que a vos dará loor y a mí sosiego.

A veces las variaciones entre los textos españoles son

mínimas, y consisten en sustituir una palabra o un sintagma por otros sinónimos, por ejemplo:

v. 8: "el amante" / v. 8: "el amador" ("uom, ch'ama")
v. 10: "el semblante" / v. 10: "los ojos" (v. 11: "gli occhi")
v. 22: "cuerpo sepultado / v. 58: "cuerpo muerto" ("carne uccisa")

En el v. 7, "La muerte" del segundo poema se menciona mediante una referencia mitológica: "La Parca". Otras veces, la diferencia consiste en la presencia de una metáfora en uno de los poemas, como el v. 58, "Ojos de mi deseo y de amor nido" ("Occhi de'miei desiri e d'amor nidi"), que dice en Suárez de Figueroa "Estrellas donde amor tiene su assiento" (v. 46); o la "lágrima" de la epístola (v. 69, "una lagrima, v. 70), dice en la elegía "perla" (p. 50).

Puede que entre dos versos no exista relación formal y la de contenido sea dudosa, pero el punto de partida es el mismo, por ejemplo, el verso 40 de la elegía dice: "El capitán de estrellas, quando...", y el mismo en la epístola: "el sol cuando..." ("il sol...", v. 41). Suárez de Figueroa utiliza una denominación perifrástica para el sol, mientras que Hurtado de Mendoza escribe el término directo.

Según González Miguel, que no duda de que el poema original sea el italiano, indica que "la traducción de Hurtado de Mendoza es literal y sigue paso a paso todas y cada una de las estrofas de Tansillo"; además "ambas poesías tienen el mismo número de estrofas, que se corresponden en orden perfecto."[223]

Así, a la vista de los tres textos, podemos conjeturar que el de Suárez de Figueroa es una imitación, con toda probabilidad, del que llamamos de Hurtado de Mendoza, pero en

algunos versos parece que se ajusta también al texto italiano. Por ejemplo, el "ciascun mortale" (v. 2), de Tansillo, está en Suárez de Figueroa como "todo mortal" (v. 3), y en Hurtado de Mendoza como "cualquier hombre" (v. 3), de modo que los dos poetas españoles varían, pero también mantienen una palabra del italiano. Suárez de Figueroa traduce fielmente el verso 30 de Tansillo "saranno cibo mio..." como "han de ser mi sustento...", mientras que Hurtado de Mendoza evita el sustantivo en "me manternán...". El verso 32 de Tansillo contiene la expresión "per pietà", que no está en Hurtado de Mendoza y sí, en cambio, en Suárez de Figueroa, que traduce "por piedad". Por último, los versos 35-36 de Suárez de Figueroa:

> "¿Cómo el sueño, amador de sombra fría,
> podrá fingir belleza ardiente y pura?"

mantiene la interrogación de Tansillo:

> "Come il sonno, ammator delle fredde ombre,
> portar può cosa che tanto arda e splenda?"

a diferencia de Hurtado de Mendoza, que traduce estos versos de forma enunciativa:

> "porque el sueño, amador de sombras frías,
> no traerá cosa que arde y resplandece."

Hemos titulado este epígrafe "Luigi Tansillo - ¿Diego Hurtado de Mendoza?", señalando el nombre del poeta español entre interrogaciones, porque no nos atrevemos a afirmar, sin ningún género de dudas, que sea el autor de la *Epístola a una partida*, asunto que, aun siendo importante, cae fuera del objetivo de este trabajo.

Como en el caso de la imitación del *Aminta*, de Torcuato Tasso, a través de la traducción de Juan de Jáuregui, Suárez

de Figueroa sigue un texto de Tansillo, fundamentalmente a través de la versión probable de Diego Hurtado de Mendoza, y así rinde homenaje al poeta italiano y al traductor español a un mismo tiempo.

f) OVIDIO, obras amatorias.

Los escritores del siglo XVI, atraídos por la mitología gentil, se inspiraron con más frecuencia en las obras mitológicas de Ovidio, como *Metamorfosis* y *Heroidas,* que en sus obras exclusivamente amatorias, como *Amores, Arte de amar* o *Remedios contra el amor.*[224] En el siglo XVII se intensifica esta circunstancia, favorecida, además, por el hecho de que una de las obras eróticas más importantes, *Arte de amar,* fue incluida en el índice de libros prohibidos de 1583, del inquisidor Quiroga, veinte años después de concluir el Concilio de Trento,[225] aunque la prohibición no afectaba a la obra en lengua original, sino a traducciones en cualquier lengua vulgar. No obstante, la erótica ovidiana se deja sentir en *La constante Amarilis,* cuyo autor consultó posiblemente estas fuentes en latín.[226]

Veremos a continuación los motivos más sobresalientes tomados de las obras amatorias del poeta latino:

1. ***Militia amoris***

Un motivo posiblemente tomado de Ovidio es el de la "militia amoris" o del amor como una forma de milicia, lo que lleva a igualar la actividad del soldado con la del enamorado.[227]

Las literaturas griega y latina recogen abundantes

ejemplos acerca de la equiparación de las actividades propias de la guerra y del amor. P. Murgatroyd recoge la historia de los vocablos propios del mundo militar adaptados al amor, desde los líricos griegos hasta los latinos, con los que el tema alcanza mayor perfección.[228] Entre estos últimos, parece que fue Ovidio quien acuñó la denominación de "militia amoris".[229]

Solo encontramos este motivo una vez en *La constante Amarilis,* pero muy claramente formulado. Muy al principio del *discurso* primero, el pastor Felicio canta en solitario un soneto sobre su amor atormentado. En los dos cuartetos confiesa que la naturaleza en toda su plenitud es incapaz de aliviar su sufrimiento. De ahí que en el primer terceto pida a la primavera, denominada con el tópico "verano", que temple "un sol de yelo", metáfora con la que se refiere a su desdeñosa pastora, y a continuación introduce el motivo de la "militia amoris":

> "... y quien no siente
> amor, d'amor professe la milicia"
> (p. 8, vv. 10-11).

Concluye el último terceto con el llanto del pastor, expresado también en términos metafóricos.

Curiosa resulta la introducción del motivo de la "militia amoris": el soneto, dirigido a los "matices del verano", para que templen el rigor de Tarsia, cambia bruscamente de interlocutor durante verso y medio, para exhortar a los desamorados a que aborden la actividad del amor con una disciplina similar a la castrense (de hecho, Felicio es oído, sin saberlo él, por Damón, de quien el lector sabe a esas alturas del libro que es "pastor libre",

es decir, no comprometido amorosamente con pastora alguna).

2. *Paraclausithyron*

Otro motivo muy conocido en las literaturas griega y romana es el del "paraclausithyron" o lamento del amante ante la puerta cerrada de su amada. Se encuentra, entre otros autores clásicos, en Propercio (I.16.17-44), Tibulo (I.2.7-14), Horacio (*Odas,* III.10), Catulo (*Carmen* 67) y Ovidio (*Amores,* I.6).[230]

También Suárez de Figueroa recoge este motivo clásico en *La constante Amarilis* por medio de Felicio, al final del *discurso* primero. Inquieto por cuitas amorosas, el pastor sale de su casa y, tras exhortar a la noche para que interceda ante su amada Tarsia y ablande sus rigores, canta un largo lamento en tercetos encadenados ante "la habitación" de la pastora (pp. 57-59).

El poema empieza con las quejas de Felicio a Tarsia por la desconfianza que le impide ver el final feliz de su amor (vv. 1-9) y por la aspereza de la pastora (vv. 10-12). Ardiendo de amor, desea que Amor lo transforme en piedra para ser pisado por ella y así poder verla a menudo (vv. 13-24). Le pide insistentemente que abra las puertas de su casa para calmar sus ansias y su dolor (vv. 25-33). De pronto se da cuenta de que sus quejas no son oídas por nadie y cambia de interlocutor, que primero es el "sueño" de Tarsia, a quien encarga la misión de interceder por él, y después son las puertas que lo separan de la pastora (vv. 34-54). Dada la inminente llegada de la aurora, apremia a las puertas para que se abran, prometiéndoles guirnaldas de flores que colgará

en sus umbrales. Felicio sigue halagando a las puertas, a las que desea que el tiempo no envejezca ni sean serradas jamás (vv. 55-75). Al no ser atendido, el pastor pasa bruscamente de los halagos a las amenazas, la peor de las cuales es que ardan en el mismo fuego que abrasa a los amantes enamorados, con lo que Felicio quedará vengado (vv. 76-93). El pastor vuelve a interpelar a Tarsia, incitándola a la piedad, para acabar dirigiéndose a las puertas por última vez e inducirlas, igualmente, a piedad por él (vv. 94-103).

Las diferencias con respecto a Propercio, Tibulo, Catulo y Horacio son notables, especialmente porque en estos poetas latinos la amada está casada o yace en los brazos de un amante, y los ruegos del celoso enamorado son vanos. Las puertas no son maldecidas, sino que son tratadas con veneración casi religiosa, o bien, como en el caso de Catulo, mantienen con el poeta un diálogo en el que ponen de manifiesto las relaciones escandalosas de sus dueños que ellas mismas ocultan.

Las diferencias con Ovidio también son importantes. Nos referimos especialmente al poema I.6 de *Amores,* que desarrolla ampliamente el motivo del "paraclausithyron". En esta elegía, Ovidio, animado por el vino, mantiene un diálogo sin réplica con el portero de la casa de su dama, al que apremia a abrir la puerta. La amada aparece en un segundo o tercer plano. El tiempo inclemente, tópico muy utilizado por los autores de la Antigüedad, no se nombra específicamente, aunque se sugiere por medio del "animoso ... uento" (v. 51) que mueve las puertas.[231] Ovidio intenta con sus lágrimas conmover al cruel portero. En otros poemas, la amada de

Ovidio está casada o tiene un amante.

Estos tópicos no son posibles en una elegía pastoril. Por ejemplo, no es concebible que un pastor como Felicio, rectamente enamorado, se deje llevar por la embriaguez. Tampoco la sencillez del ambiente pastoril permitiría la presencia de un portero que cuide los sueños de una simple zagala. Tarsia aparece, eso sí, como el interlocutor sordo, que no oye ni, por tanto, responde a la demanda del enamorado. La idealización de la naturaleza no da lugar a referencias sobre lo frío e inclemente del tiempo, sino que se sobreentiende cálido y agradable.

Ahora bien, hay tres elementos que relacionan estrechamente el lamento de Felicio con el de Ovidio:

a) La guirnalda. Ovidio deja en la puerta de su amada la guirnalda que adornaba sus cabellos perfumados para que sea testigo de su vigilia (*Am.* I.6.67-70); Felicio halaga a las puertas, prometiéndoles guirnaldas (vv. 59-60).

b) Ovidio amenaza a las puertas con su espada y con el fuego de su antorcha (*Am.* I.6.57-58); también Felicio las amenaza con el fuego que arde en su pecho y que las destruirá (v. 90).

c) Anunciado el día, ambos amantes se rinden ante la evidencia y abandonan las puertas obstinadamente cerradas (*Am.* I.6.73-74; *La cons. Amar.*, vv.97-103).

Suárez de Figueroa toma a Ovidio como fuente argumental, es decir, la imitación es temática, no textual. La semejanza de motivos es evidente. Como vemos, en la elegía del "paraclausithyron" de *La constante Amarilis* se produce una condensación de elementos ovidianos.

3. Elegía a la muerte del papagayo

Casi al final del discurso segundo, el pastor Sileno pronuncia una elegía, en tercetos encadenados, por la muerte de un papagayo muy querido de su amada Flori (pp. 115-117).

Suárez de Figueroa tiene como modelo la elegía II.6. de *Amores,* de Ovidio, en la que el poeta latino llora también la muerte del papagayo de Corina.[232]

La relación entre estas elegías es evidente: ambas empiezan con una exhortación a las demás aves para que detengan el vuelo y acudan al funeral; siguen con un elogio de la belleza del papagayo muerto y con la expresión de la rabia al ver que otros de menor valía aún viven. La conclusión, sin embargo, es diferente, pues mientras Ovidio pinta al ave en el Elíseo y acaba con un epitafio colocado sobre su sepultura, Sileno explica su muerte a causa del amor a su dueña, que se burlaba de las quejas del pájaro, igual que se burla del tormento de su enamorado.

Aparte de la filiación a la elegía de Ovidio de la de Suárez de Figueroa en su conjunto, hay elementos de detalle que reafirman esta relación. Por ejemplo, la mención del ave fénix y el cisne (*Am.* II.6.53-4; *La cons. Amar.* vv. 4-6); la alusión a las uñas, con las que las aves deben ofenderse a sí mismas como señal de duelo (*Am.* II.6.4; *La cons. Amar.* vv. 7-9); la referencia al papagayo por medio de perífrasis similares (*Am.* II.6.1-2: "Psittacus, Eois imitatrix ales ab Indis / Occidit...", y vv. 37-8: "Occidit ille loquax humanae uocis imago / Psittacus, extremo munus ab orbe datum"; *La cons. Amar.* v. 10: "ave indiana", y v. 46: "ave que vino de Oriente"). Ovidio ensalza la belleza de las plumas del ave

sobre las esmeraldas (*Am.* II.6.21: "Tu poteras fragiles pinnis hebetare zmaragdos") y Suárez de Figueroa modifica esta expresión levemente en: "Vn páxaro veréis con resplandores / de finas esmeraldas retocado" (vv. 19-20).

Más llamativa aún es la mención de cuatro aves siniestras, cuyas largas e inútiles vidas se oponen a la vida del papagayo, tempranamente arrebatado por la avara mano de la muerte. Las cuatro malvadas aves son en Ovidio:

> "... edax uultur ducensque per aera gyros
> miluus et pluuiae graculus auctor aquae;
> [...] cornix inuisa Minervae"
> (*Am.* II.6.33-5)

Suárez de Figueroa sustituye el "buitre voraz" de Ovidio por el "cuervo grosero" (v. 40), y el "grajo que provoca la lluvia" por el "búho" (v. 43).[233] En este punto las variaciones son insignificantes al lado de las semejanzas, entre las que se puede destacar la referencia mitológica del odio de Minerva por la corneja, mencionada escuetamente por Suárez de Figueroa en "la corneja aborrecida" (v. 43).

Por último, ambos poetas hacen referencia a la Parca (*Am.* II.6.46; *La cons. Amar.* v. 49), que arranca la vida a tan exótica ave.

4. Breves expresiones

4.1. Inmortalidad de la poesía

El tema de la inmortalidad de la poesía y del poeta por medio de su obra es de raigambre clásica. En el siguiente fragmento del discurso sobre la poesía, Clarisio ensalza la poesía sobre cualquier riqueza material:

> "Las piedras se encaxan en los anillos, las mercadurías se cargan en las naves, las naves se fían del mar, los metales se esconden en los cofres, los vestidos se alçan en las arcas, las

> villas se dexan al descubierto, los palacios se dan en guarda a los criados, los criados se van por el mundo, los ganados se dexan pacer por los montes, mas las obras doctas se ponen y se guardan [...] en la más noble parte, más secreta y más delicada del hombre, que es la memoria. Destas obras se coge vna nueva y perpetua vida, de manera que, quando se llegue la muerte, se conseguirá la immortalidad" (pp. 41-42).

Parece que, más que a Horacio (quien trató este tema en *Odas,* II.20 y III.30), Suárez de Figueroa haya parafraseado los versos 61-62 de *Amores,* I.10, de Ovidio:

> "Scindentur uestes, gemmae frangentur et aurum;
> carmina quam tribuent, fama perennis erit."[234]

4.2. El poder del dinero

Las palabras de Arsindo:

> "Sin duda, es este el Siglo de Oro, pues sólo vence el oro y sólo quien reina es él" (p. 146)

aludiendo al interés con que las mujeres encaran el amor, pueden estar tomadas de Ovidio, *Ars amatoria,* II.277-278:

> "Aurea sunt uere nunc saecula; plurimus auro
> venit honos, auro conciliatur amor."

Sin embargo, la fuente de que se sirve Suárez de Figueroa no es el poeta latino, sino Tasso (a través de la traducción del *Aminta,* de Jáuregui):

> "sin duda alguna el siglo de oro es éste,
> pues sólo vence el oro y reina el oro"
> (vv.728-729)

quien seguramente se inspiró en Ovidio.

4.3. El abrazo de la vid y el olmo

En un fragmento tomado directamente de Tasso-Jáuregui, en el que Clórida aboga por el amor ante Dinarda, aquella dice:

> "Mira con quánto affecto y con quán repetidos abraços se enlaza la vid al olmo" (p. 53).[235]

La comparación entre el abrazo de las vides o las yedras

con los olmos o los álamos y el abrazo de los enamorados es uno de los tópicos más repetidos en la poesía española desde el siglo XVI, que ya se encuentra en Ovidio (*Am.* II.16.41), autor en quien quizá se inspira Tasso por lo conciso de la expresión:

"Vlmus amat uitem, uitis non deserit ulmum."

El motivo es tratado también por Catulo, *Carmen* LXII.49-54, y por otros autores modernos.[236]

El tópico vuelve a aparecer dos veces más en *La constante Amarilis,* en la variante vid-álamo, una en la carta en tercetos encadenados de Menandro a Amarilis, en el *discurso* tercero:

> "Allí Venus da muestras que l'agrada
> estés en mí templando el dulce fuego,
> como la vid en álamo enlazada"
> (p. 156, vv. 55-57),

y otra en el *discurso* cuarto, en un soneto amoroso de Menandro, imitación de otro de Carrillo y Sotomayor:

> "Rematava en el cielo su belleza
> un álamo galán, gloria d'un prado,
> amante d'una vid y della amado,
> qu'amor halló lugar en su dureza"
> (p. 194, vv.1-4).[237]

4.4. *Somnus mortis imago*

Al final del *discurso* primero, el desvelado Felicio apostrofa a la noche para que interceda por él ante los rigores de Tarsia:

> "Represéntale en sueños la blandura con que deve ser tratado quien la adora, muda sus afectos y, en librándose del que es retrato de la muerte, hállela favorable para mi vida" (p. 56).

Aquí tenemos el tópico del "somnus mortis imago", de tradición clásica. Lo recogen, entre otros, Cicerón, *Tusculanas,* I.38.92: "habes somnum imaginem mortis"; Ovidio,

Amores, II.9b.17: "stulte, quid est somnus gelidae nisi mortis imago?", y también Petrarca, soneto 226: "Il sonno è veramente, qual uom dice, / parente de la morte...". Herrera[238] señala estos dos últimos autores como las fuentes de Garcilaso para su soneto XVII:

> "Del sueño, si hay alguno, aquella parte
> sola qu'es ser imagen de la muerte
> se aviene con el alma fatigada."

Seguramente en esta larga tradición literaria se inspiró Suárez de Figueroa para construir la metáfora del sueño como "retrato de la muerte."[239]

4.5. Edad de Oro

El motivo de la Edad de Oro es desarrollado por numerosos poetas antiguos. Con él Clórida inicia el *discurso* cuarto de *La constante Amarilis* (pp. 177-179). Este parlamento presenta algunos pasajes tomados del *Aminta* de Tasso-Jáuregui, ya señalados por J. Arce. Sin embargo, sus raíces están, sobre todo, en Ovidio, *Metamorfosis,* I.89-112. También tratan este tema Virgilio, égloga IV, y Sannazaro, *Arcadia,* égloga III, 32-58.

Avalle-Arce señaló la relación entre este parlamento de *La constante Amarilis* y el que don Quijote pronuncia ante los cabreros (I.11).[240] J. Arce, sin embargo, relaciona a Cervantes con Suárez de Figueroa por compartir en Tasso la misma fuente.[241]

f') OVIDIO, *Metamorfosis*

En el *discurso* primero encontramos la expresión

> "La luna a mostrado deziséys vezes su rostro" (p. 32),

para indicar el paso del tiempo, que Suárez de Figueroa

pudiera haber tomado de Ovidio. De forma semejante, Ovidio señala en las *Metamorfosis* el transcurso del tiempo por meses, aludiendo a las veces en que la luna muestra su fase llena:

"Luna quater iunctis inplerat cornibus orbem"
(II. 344).

Los ecos ovidianos se advierten también en el largo relato de Menandro sobre el diluvio universal en el *discurso* cuarto de *La constante Amarilis,* que sigue muy de cerca, en determinados párrafos, al que Ovidio escribe en el libro primero de sus *Metamorfosis*.

Hemos consultado las traducciones españolas del siglo XVI de esta obra mitológica, realizadas todas ellas en verso,[242] y su cotejo con *La constante Amarilis* no ha resultado satisfactorio, por lo que probablemente Suárez de Figueroa utilizara la versión latina de la mencionada obra, aunque esta versión se encontraba incluida en el catálogo de libros prohibidos de 1583, del inquisidor Quiroga, anteriormente mencionado.

El vallisoletano no realiza una traducción literal, sino que recrea artísticamente los versos latinos, y tiene cuidado de sustituir las referencias a Júpiter por las de Dios, a quien menciona muy a menudo con frases perifrásticas, como "el *sumo* Rector", "el *soberano* Rey", "el *supremo* Motor", "el eterno Monarca", "el Criador", y, en lugar de hablar de Deucalión, nombra a Noé.

A continuación, y en dos columnas, recogemos los fragmentos de *La constante Amarilis* a la izquierda y los versos del libro primero de las *Metamorfosis* a la derecha,

separados entre sí por barras diagonales, entre los que se advierten las semejanzas:

Luego que estuvieron dentro, encerrando el sumo Rector en la caverna de Eolo al frío Bóreas[243] y otros compañeros suyos que destierran lexos de sí los nublados, quitó los hierros al Austro[244] y sus adherentes y, dexándoles correr a rienda suelta, començaron a dilatar por todas partes sus húmedas alas. Derramavan sus cabellos *copiosas fuentes, caían de sus barbas* sobervios arroyos y, cubriendo el cielo su frente de oscuros nublados, se miravan despedaçadas las nubes y convertidos los aires en llubias, en truenos, en relámpagos y en rayos (p. 198).	Protinus Aeoliis Aquilonem claudit in antris / et quaecumque fugant inductas flamina nubes / emittitque Notum: madidis Notus euolat alis / terribilem picea tectus caligine uultum: / barba grauis nimbis, canis fluit unda capillis, / fronte sedent nebulae, rorant pennaeque sinusque; / utque manu late pendentia *nubila pressit, / fit fragor: hinc densi* funduntur ab aethere nimbi (vv. 262-269).
saltava el delfín sobre las cimas de los árboles que tenían su assiento en la mayor altura *de los montes* (p. 199).	siluasque tenent delphines et altis / incursant ramis (vv. 302-303).
los corderos y lobos, los corzos y leones nadavan juntos con seguridad (p. 199).	*Nat lupus inter oues, fuluos uehit unda* leones (v. 304).
Servía de poco al pardo, al tigre y al ciervo su ligera velocidad, viéndose saltar al suelo quando sus pies le buscavan con mayor ansia. [...] la garza y el halcón, después de aver contrastado a la muerte con la destreza de sus alas, *careciendo de ramo en que poder librarse* del furor del mar, fatigados, al fin caían en él (p. 199).	unda uehit tigres, nec uires fulminis apro, / crura nec ablato prosunt uelocia ceruo, / quaesitisque diu terris, ubi sistere possit, / in mare lassatis uolucris uaga decidit alis (vv. 305-308).
el eterno Monarca, apenas con la divina y formidable trompeta se tocó a recoger, quando se retiraron las aguas (p. 200).	caua bucina simitur illi [...] / et, quibus est undis audita, coërcuit omnes. (vv. 335-342).
baxáronse los arroyos, retrúxose a su cárcel el altivo océano, levantáronse los montes, mostraron las selvas sus lodosos *ramos y, al paso que menguaron las aguas,* manifestaron los campos sus semblantes llorosos (p. 200).	Iam mare litus habet, plenos capit alueus amnes, / subsidunt collesque exire uidentur, / surgit humus, crescunt loca *decrescentibus undis, / postque diem* longam nudata cacumina siluae / ostendunt limumque tenent in fronde relictum (vv. 343-347).

Otro episodio tomado con toda probabilidad de las *Metamorfosis* de Ovidio, está en el *discurso* tercero de *La constante Amarilis*. Antes de referir en la junta de pastores el rapto de Europa, Rosanio (dice el narrador) recuerda otras aventuras amorosas de Júpiter, así como las

metamorfosis a las que el dios se sometió por esta causa, casi en el mismo orden y del mismo modo en que Ovidio enumera esos mismos episodios eróticos tras dibujar el rapto de Europa, al describir el tapiz bordado por Aracne en compoetición con Palas, en el libro sexto:

(Traía, pues, Rosanio a la memoria los amores de Iúpiter y las cosas en que por su causa se transformó),como en águila por Arterie, hija de Titán y Latona, en cisne por Leda, en sátiro por Antíopa, en Amfitrión por Alcumena, en fuego por Egina, en pastor por Mnemósine, en *serpiente por Proserpina, en oro por* Dánae... (pp. 139-139).

Fecit et Asterien aquila luctante teneri / fecit olorinis Ledam recubare sub alis; / addidit, ut Satyri celatus imagine pulchram / Iuppiter inplerit gemino Nycteïda fetu, / Amphitryon fuerit, cum *te, Tirynthia, cepit, / aureus ut Danaën,* Asopida luserit ignis, / Mnemosynen pastor, uarius Deoïda serpens (vv.108-14).

Las diferencias consisten en que en la lista de Rosanio, Dánae ocupa el lugar final, mientras que en Ovidio se sitúa entre Alcmena y Mnemósine; en que en *La constante Amarilis,* todas las mujeres son llamadas por sus propios nombres, mientras que Ovidio denomina a cuatro de ellas por medio de sus patronímicos (la bella Nicteide, la Tirintia, la Asópide y la Deoide), y, por último, en que después de esta relación, Clarisio contará extensamente el rapto de Europa, mientras que Ovidio alude a este acontecimiento de forma muy breve y antes de las mencionadas aventuras protagonizadas por Júpiter.

g) HORACIO

También Horacio deja notar en el autor vallisoletano su influencia, generalmente por medio de tópicos de amplia repercusión en la literatura de los Siglos de Oro, como los siguientes:

1. ***Delectare et prodesse***

Este tópico horaciano, presente en la *Epistola ad Pisonem* (vv. 333-346), aparece en el discurso sobre la poesía del pastor Clarisio, de la que dice que "deleitando, aprovecha" (p. 39).

2. ***Aurea mediocritas***

Suárez de Figueroa recrea el tópico horaciano de la "aurea mediocritas"[245] en un soneto cantado por Clarisio, en el que el sabio pastor aconseja el término medio como norma de vida:

> "Contento estoy con mi mediana suerte"
> (p. 91, v.9),

al tiempo que ensalza a quien es capaz de menospreciar la corte a cambio de la paz de la aldea:

> "¡O bien feliz el que la vida pasa
> sin ver del que govierna el aposento,
> y más quien dexa el cortesano assiento
> por la umildad de la pagiza casa!"
> (p. 90, vv. 1-4).

Posiblemente ese influjo horaciano llegó a Suárez de Figueroa a través del quehacer literario de la escuela salmantina, como ya señaló Menéndez Pelayo.[246]

3. ***Beatus ille***

En el *discurso* tercero, el despreocupado Manilio, "recostado a la sombra de un sauze", canta el soneto "Otro pise el vaxel donde pelea" (p. 125), en el que Suárez de Figueroa sigue la tradicional corriente literaria del menosprecio de corte y alabanza de aldea, expresada por medio de metáforas náuticas (cuartetos) y alusiones a la vida en contacto con la naturaleza (tercetos).

En este punto es inevitable la referencia al "beatus ille", pues los poetas suelen expresar el propio sentir del rechazo del mundo y huida al campo por medio del famoso tópico horaciano. Así lo formulan poetas como Garcilaso, en la *Égloga* II ("¡Cuán bienaventurado / aquél puede llamarse / que con la dulce soledad s'abraza...", vv. 38-40); Fray Luis de León, en la *Oda a la vida retirada* ("¡Qué descansada vida / la del que huye el mundanal ruido..."); o Cervantes, en la canción de Damón en *La Galatea* ("¡o, una, y tres, y quatro, / cinco, y seis y más vezes venturoso / el simple ganadero...").[247]

Sin embargo, Suárez de Figueroa no utiliza esta formulación en el soneto de Manilio, sino que hace que el pastor se alegre de su propia suerte elogiando la vida campestre, ajena a las dificultades y molestias de la ciudad:

> "...yo, pisando verde assiento,
> *céfiros gozaré por vracanes*,
> por ondas flores qu'Amaltea vierte.
>
> Ceres me offrecerá sano sustento,
> la vida passaré libre d'afanes,
> ni sabré qu'es morir hasta la muerte."[248]

4. Exaltación del ocio

Poco después de cantar el soneto al que hacemos referencia en el punto anterior, Manilio sigue contraponiendo en un parlamento en prosa la paz del campo con las inquietudes de la ciudad:

> "Yo, Aurelio -respondió Manilio- obro conforme hablo. Poca pesadumbre me dan las cosas del mundo. Raras vezes cuidado molesto detiene los pasos por entre pechos alegres. Habite quien quisiere sobervias ciudades, que no trocaré por la menor yerbecilla destos campos todas sus riquezas."

Y añade:

> "No se puede igualar este descanso con aquella inquietud, ni su bullicio llega a esta ociosidad" (p. 126).

Manilio exalta el ocio como ideal de vida, libre de afanes y fatigas, al modo epicúreo. También Horacio encarece el ocio o el estado de calma, como recomendaba el filósofo griego, en su *Oda* II.16.

5. ***Carpe diem***

El soneto de Arsindo a Silvia ("Silvia cruel, por quien el trance estrecho", p. 188) se inserta en una larga tradición literaria que recrea la postura vitalista de la exhortación a una muchacha para que difrute de la vida por medio de la fórmula del "Collige, virgo, rosas." Así, en el soneto de Suárez de Figueroa, Arsindo invita a Silvia a gozar de su juventud mediante metáforas que presentan imágenes vegetales en el primer terceto:

> "goza sin más rigor tu abril florido
> y déxate coger fruta temprana."

En el segundo terceto sigue más de cerca el tópico horaciano del "carpe diem" (precedente del "Collige, virgo, rosas"), pues es más evidente la referencia al paso del tiempo mismo:

> "Goza del es, huyendo del a sido,
> qu'es para amar toda tardança vana
> y siempre a lo que fue sigue el olvido."

Se advierte, asimismo, la influencia de Góngora en la doble anáfora de la conjunción temporal "mientras" en los versos 5 y 7, y de Garcilaso en la locución "y en tanto que", del verso 9. Parece como si Suárez de Figueroa hubiera querido rendir un homenaje a estos poetas predecesores suyos en el tratamiento de este tema.

6. El paso del tiempo

No es objeto de este trabajo estudiar la influencia clásica de los fragmentos tomados del *Aminta,* de Tasso-Jáuregui. No obstante, y a modo de pasada, señalaremos en la siguiente frase de Rosanio tomada de los vv. 553-556 del *Aminta*:

> "Avía ya el segador cortado las espigas tres vezes y otras tantas despojado el invierno los bosques de sus ojas" (p. 111),

la influencia horaciana al expresar el paso del tiempo mediante el cambio de las estaciones y de la fisonomía de la naturaleza:

> "hic tertius December ... silvis honorem decutit" (*Épodos,* 11.5-6).

7. Retorno de los ríos a sus fuentes

Amarilis muestra su firmeza a Menandro en una carta en la que dice:

> "Antes las corrientes de los ríos, mudando cosumbre, bolverán a las fuentes de donde nacieron." (p. 103)

Este texto, que recrea el tópico de un fenómeno imposible para encarecer el amor, está tomado, a juicio de J. Arce, del verso 147 del *Aminta:* "Hacia las fuentes tornarán los ríos." La fuente en la que Tasso pudo haberse inspirado pudiera ser la oda I.29.10-12, de Horacio:

> "...quis neget arduis
> pronos relabi posse rivos
> montibus..."

h) VIRGILIO

La influencia virgiliana también se hace presente, como no podía ser de otra manera, en *La constante Amarilis*. Sin embargo, así como parece que Suárez de Figueroa acude al Ovidio de las obras amatorias o mitológicas y bebe directamente de ellas, en el caso de las fuentes virgilianas nuestro autor sigue la tradición literaria, conocida por los poetas pastoriles, encabezada por Sannazaro, y cuyos precedentes antiguos más relevantes son Teócrito y Virgilio. *La constante Amarilis* se inscribe en el género narrativo iniciado en España con la *Diana,* de Jorge de Montemayor, impregnado de una atmósfera arcádica, poblada de pastores aquejados del mal de amor, que expresan sus cuitas con diálogos típicos del bucolismo clásico.

Veremos a continuación aquellos pasajes de *La constante Amarilis* en los que la influencia de Virgilio, aunque indirecta, es evidente:

1. Según la tradición pastoril, la belleza de la naturaleza depende de la presencia de la amada, cuya vista tiene el poder de reverdecer lo estéril. Así lo encontramos en Virgilio, égloga VII.59-61:

> "Phyllidis aduentu nostrae nemus omne uirebit
> Iuppiter et laeto descendet plurimus imbri"

y así lo leemos en Garcilaso, *Égloga* III.351-352:

> "Pero si Filis por aquí tornare
> hará reverdecer cuanto mirare."[249]

En *La constante Amarilis,* es Ismenio, zagal de Menandro, quien elogia a Amarilis en verso, por la vía de la plenitud del paisaje (pp. 21-22). Como Filis en los versos de

Virgilio y de Garcilaso, tampoco Amarilis está presente, y de ahí deriva la insistencia casi impaciente de Ismenio en reclamar a la pastora su comparecencia en el lugar. Ismenio enfatiza su zozobra por medio de la tripe anáfora del imperativo "Ven" (vv. 19, 25 y 31), el último de los cuales va precedido de la interjección "¡Ay!". Pero así como en un principio Suárez de Figueroa presenta la originalidad de hacer que la mirada de Amarilis embellezca lo que ya es hermoso:

> "Que tú las cosas bellas
> de nuevo lustre y nuevo gozo cubres..."
> (vv. 13-14),

después se sujeta a sus modelos clásicos, cuando indica que sin la pastora todo permanece árido y doliente:

> "Amarilis, tu ausencia
> cubre quanto se ve de infausto luto,
> porque sin tu presencia
> no da la rosa olor, sabor el fruto.
> Sal, pues, divino Fevo,
> contigo el campo cobrará ser nuevo"
> (vv. 37-42).

2. Otra recreación de Virgilio está en una frase en prosa que forma parte de los avisos de Damón a Menandro acerca de la maldad de las mujeres:

> "yervas y flores son que encubren ponçoñosos áspides" (pp. 25-26),

frase que recuerda el "latet anguis in herba", de la égloga III.93 del poeta mantuano, de amplia repercusión en la poesía española.

3. Una metáfora tópica es la de llamar al sueño "retrato de la muerte", como veíamos antes, o también "hermano de la muerte." Así lo llama Felicio en el poema en que desarrolla el *paraclausithyron* (p. 58, v. 43). Fernando de Herrera

también lo denomina de este modo, cuando en las *Anotaciones* comenta que los poetas "lo llaman ermano de la muerte [...] por la semejança que se tienen."[250]

La metáfora aparece ya en Virgilio, *Eneida,* VI.278, en donde nombra al sueño "consanguineus leti".

4. Los siguientes versos de un soneto amoroso de Meliseo:

> "¡Ay, quántas vezes, ay, al roble, al pino,
> ay, quántas a los riscos y a las fieras,
> falto d'acuerdo a lástima provoco!"
> (p. 92, vv. 9-14),

recrean el mito de Orfeo, lugar común en la literatura española de los Siglos de Oro. En ellos, Meliseo involucra en su dolor a los elementos de la naturaleza que le rodea, de modo que estos se conmueven de la pena del pastor. Marcial J. Bayo (hablando de los versos 197-205 de la *Égloga* I de Garcilaso) sugiere que la fuente podría estar en Virgilio, égloga VI. 27-30.[251]

5. Partenio, bajando del cerro, se detiene al pie de una fuente, ante la que da rienda suelta a sus quejas de amor por Antandra en un soneto, cuyo segundo cuarteto dice así:

> "florido prado, cristalina fuente,
> agradable refugio a mis ardores,
> ¡ay, cómo al lamentar de mis amores
> detienes en tu seno la corriente!" (p. 129).

La fuente o el río que detiene su corriente para escuchar las penas de amor es también recuerdo del mito de Orfeo, tópico en los Siglos de Oro. Quizá haya que buscar su origen en Virgilio, égloga VIII.4:

> "et mutata suos requierunt flumina cursus"

6. Las palabras de Danteo lamentando la muerte de Rosela presentan el tópico del mundo lleno de desasosiegos y la

tierra desolada a causa de la muerte de la amada:

> "Parece sin ti el mundo como florido iardín a quien el invierno dexó enblanquecido y abrasado" (p. 149).

El mismo tópico aparece con frecuencia en los poetas pastoriles (como Garcilaso, en la *Égloga* I, 296-307), quienes podrían haberse inspirado en la égloga V.34-39 de Virgilio, en la que Mopso llora la muerte del pastor Dafnis, lo que causa efectos desastrosos en la tierra:

> "... Postquam te fata tulerunt,
> ipsa Pales agros atque ipse reliquit Apollo.
> Grandia saepe quibus mandauimus hordea sulcis,
> infelix lolium et steriles nascuntur auenae;
> pro molli uiola, pro purpureo narcisso
> carduus et spinis surgit paliurus acutis."[252]

7. Casi al final del *discurso* tercero, Damón y Partenio se desafían

> "sobre quál de los dos alabava con más elegancia en un soneto, el uno las partes de Menandro y el otro el entendimiento de Amarilis..." (p. 171),

y para ello solicitan la intervención de Clarisio como juez.

Las competiciones por las dotes poéticas entre los pastores se encuentran muy a menudo en los libros pastoriles, como en la égloga III de Virgilio, en donde rivalizan Menalcas y Dametas ante Palemón, y probablemente de esta arrancan otras contiendas, como la de la égloga IX de la *Arcadia,* de Sannazaro, la de la sexta parte de *El pastor de Fílida,* de Gálvez de Montalvo, etc. En estas obras se dedica un buen espacio a la descripción detallada de los premios por los que compiten los pastores, a diferencia de *La constante Amarilis,* en donde se describen someramente:

> "el cortés mayoral terminó [...] dando a Partenio un bellíssimo dardo armado de agudo y luciente hierro y a Damón un curioso cuchillo de monte de fino temple, labrado en la metrópoli del estado barcelonés" (pp. 172-173).

Muy al principio del *discurso* cuarto de esta obra, Menandro vuelve a aludir a las competiciones poéticas:

> "Canten algo los pastores que se deleitan de música. Comience Manilio y sucédale Ismenio, porque no se pase la tarde sin el exercicio de Anfíon, que no faltará premio para quien mejor lo hiziere" (p. 179).

Acabados los versos de estos dos pastores, Menandro

> "prometió, pues, premiar igualmente la agudeza de los concetos y la suavidad de las vozes, quedando los pastores contentíssimos de sus palabras por la certeza que tenían de sus obras" (pp.182-183),

aunque no se aclara nada más. Un poco más adelante, después de haber oído los versos de amor de varios pastores a sus amadas, se encarece

> "lo que sentiría Menandro en medio destas justas amorosas, ausente de todo su bien, de todo su gusto y alegría" (p. 193),

palabras en las que se recuerda que los pastores compiten literariamente con sus versos. Sin embargo, el día acaba, los pastores se retiran a sus lugares y no se vuelve a mencionar el certamen que los pastores habían llevado a cabo (p. 195). Este gusto por los concursos literarios es muy probable que arranque de Virgilio, como ya hemos visto.

8. A veces, la imitación de Virgilio es de segundo o tercer grado, pues las huellas del poeta, que señalamos a continuación, vienen a través de los fragmentos plagiados del *Aminta*, de Tasso- Jáuregui, como se ha señalado antes.

En su exposición contra el amor, la desdeñosa Dinarda aduce una serie de argumentaciones imposibles, consistentes en el trueque del instinto y habitación de distintos animales:

> "Quando yo, entre suspiros, arrepentida, diga las palabras que por tu gusto finges, el hambriento lobo huirá del cordero y el lebrel de la liebre, el oso amará el albergue del profundo mar y los delfines el de las secas montañas" (pp. 51-52).

adaptación de los versos 144-50 del *Aminta*. El origen de la objeción de Dinarda está en Tasso-Jáuregui, pero, rastreando más allá, la fuente podría encontrarse en la égloga II.63-65, de Virgilio, en la que Coridón expresa su queja de amor por el indiferente Alexis por medio de la atracción absurda de parejas distantes (la leona por el lobo, el lobo por la cabrita, la cabrita por el cantueso en flor), y en la égloga I.59-60, en donde Títiro argumenta también con hechos imposibles, como el ciervo paciendo en el aire y el mar arrojando los peces a la playa.

Suárez de Figueroa vuelve a utilizar estas argumentaciones imposibles en unos versos probablemente originales suyos, en boca del pastor Manilio:

> "Hará, pues, el cordero
> al lobo, hará la liebre al león guerra,
> y faltarán primero
> los fuertes fundamentos de la tierra,
> antes que yo un instante
> en amar su belleza y ser constante"
> (p. 180, 37-42).

Manilio invierte los términos de estas parejas de animales contrarios para acentuar la fuerza del amor de Menandro y Amarilis. Garcilaso había hecho lo mismo en la *Égloga* I.155-68.

9. También el siguiente texto tiene su fuente directa en el *Aminta* (vv. 342-3):

> "Aquellos imprimían en mil troncos los nombres de sus pastoras, donde juntamente con la corteza crecían los versos" (p. 75).

En este texto se recoge el tópico literario pastoril del enamorado que escribe el nombre de la amada en la corteza de un árbol, metáfora del amor creciente e inmortal. Marcial J. Bayo indica que la fuente original de este tópico está en Virgilio, égloga X.53-4:

> "...teneris meos incidere amores
> arboribus: crescent illae, crescetis, amores."[253]

10. El siguiente fragmento, tomado del relato de los años juveniles de Clarisio, está también tomado del *Aminta* (vv. 429-32):

> "Siendo yo zagalejo, en forma que apenas con la tierna mano podía alcançar el fruto de las primeras ramas que tenían los árboles más pequeños..." (p. 109).

Es muy probable que Tasso se inspirara en la Prosa VIII de la *Arcadia* de Sannazaro, en la que Carino refiere a Sincero la historia de sus amores, a su vez tomada de Virgilio, égloga VIII.39-40:

> "Alter ab undecimo tum me iam acceperat annus,
> iam fragilis poteram a terra contingere ramos."[254]

11. El motivo del amante desdeñado que ve su figura reflejada en las aguas, se encuentra hermoso y, por eso, incomprensiblemente despreciado, es un lugar común en muchos libros de pastores, como *La constante Amarilis*:

> "Miréme el otro día en la laguna, quando no alterava sus ondas el viento, y reconocí partes en mí por ventura no dignas de tu rigor: este rostro de color moreno, estas espaldas anchas, estos braços robustos, el belloso pecho, los nerbosos muslos y, en fin, todo el resto de mi fuerte travazón son indicios de mi esfuerço" (pp. 146-147).

Aparte del *Aminta* (vv. 708-15), de donde Suárez de Figueroa lo toma directamente, está en el *Idilio* VI, de Teócrito:

> "En último término, no tengo fea tacha, como dicen de mí. Sí, porque el otro día miré hacia el Ponto, -estaba en calma-, y mi barba ofrecía, al reflejarse, un bello aspecto, como bello aspecto tenía mi única pupila, al menos a mí me lo parece; y mis dientes despedían un brillo más blanco que la piedra de Paros."[255]

El motivo está también en el elogio que hace de sí mismo Polifemo en Ovidio, *Metamorfosis,* XIII.840-852; en Boccaccio, *Ameto,* égloga II.85-105, y en Virgilio, égloga II.19-27, especialmente en los tres últimos versos, en los que Coridón alaba su propia belleza ante a la indiferencia del hermoso Alexis:

> "Nec sum adeo informis: nuper me in litore uidi,
> cum placidum uentis staret mare. Non ego Daphnim
> iudice te metuam, si numquam fallit imago."

Tasso debió de inspirarse en estos autores para escribir el monólogo del Sátiro, aunque el poeta italiano sólo desarrolla el motivo de la belleza del personaje, no el de su riqueza, pues el Sátiro es pobre. Asi lo toma Suárez de Figueroa para su Arsindo.[256]

12. Los siguientes versos están tomados de un soneto de Carrillo y Sotomayor:

> "Mientras el Tajo, rico y arrogante,
> y el Betis, caudaloso, al mar de España
> émulos arrimaren sus corrientes,
> en nombre creceréys..."
> (p. 82, vv. 9-12).

En estos versos del soneto elogioso de Damón a Menandro, aparece, según Rosa Navarro Durán, la "fórmula, bastante común, de poner como término de un hecho la pervivencia del mundo", que "arranca de la égloga V de Virgilio, vv. 76-78 y de los vv. 607-10 del lib. I de la *Eneida* ."[257]

i) GARCILASO

Repasaremos en este apartado la presencia directa de Garcilaso en *La constante Amarilis,* aunque ya hemos aludido a él en el punto anterior, pues el poeta toledano es el eslabón más importante de esa larga tradición literaria inspirada por el poeta de Mantua. Las imitaciones más destacables son las siguientes:

1. Suárez de Figueroa copia casi literalmente el verso 68 de la *Égloga* II de Garcilaso ("con canto no aprendido") y lo incluye en la canción de Ismenio a la ausente Amarilis:

> "¡Ay!, ven, y a tus oídos,
> de mis blandos acentos mensageros,
> *con cantos no aprendidos*
> deleiten ruiseñores y silgueros..."
> (p. 22, vv. 31-34).[258]

2. Menandro queda gratamente sorprendido de la elocuencia de Damón:

> "Desigual mucho de tu professión es tu lenguaje. ¿Quién hizo elegante y cortesana la rustiquez de los campos?" (P. 75),

igual que Albanio con respecto a Salicio en la *Égloga* II de Garcilaso:

> "Salicio, amigo, cese este lenguaje;
> [...]
> ¿Para qué son magníficas palabras?
> ¿Quién te hizo filósofo elocuente,
> siendo pastor d'ovejas y de cabras?"
> (vv. 392-395).

3. La carta en prosa de Amarilis a Menandro acaba con estas palabras:

> "Antes se verán cesar los efetos de naturaleza que falte o cesse en mí *aquella voluntad pura y honesta* que te tengo offrecida." (p. 103)

De nuevo parece que Suárez de Figueroa haya recordado a

Garcilaso, en este caso el primer verso de la *Égloga* III, de la dedicatoria a doña María Osorio Pimentel, esposa de don Pedro de Toledo, virrey de Nápoles:

"Aquella voluntad honesta y pura."

4. El *discurso* tercero se abre con un encendido elogio de Clarisio al amor fuerte y constante entre Menandro y Amarilis. Tras instar a los enamorados a que permanezcan firmes en su empeño, Clarisio dice:

> "Y si estas fuentes, émulas del cristal; si estas plantas, vestidas de florido verdor, y si estos términos, en quien siembra sus matizes el verano, con *dulce lamentar* respondieron a vuestros lamentos..." (p. 121),

palabras en las que es inevitable el recuerdo del "dulce lamentar" de los pastores de la *Égloga* I de Garcilaso.

5. Danteo llora la muerte de Rosela al tiempo que señala la desolación en que queda la tierra:

> "Qvando cerró los ojos
> aquella que alegrava su orizonte,
> *produxo* el prado *abrojos*...
> (p. 150, vv. 1-3).

La aridez y fealdad de la naturaleza a causa de la muerte de la amada realza el valor de esta. La ausencia de la pastora rompe la armonía del paisaje, como sucedía en la *Égloga* I de Garcilaso:

> "la tierra, que de buena
> *gana nos producía*
> flores con que solía
> quitar en solo vellas mil enojos,
> *produce* agora en cambio estos *abrojos*... "
> (vv. 302-6).

Se advierte en el verso señalado de Danteo un eco de este último verso de Garcilaso.

6. En el *discurso* cuarto, Sileno canta los rigores de Flori en octavas reales, la última de las cuales recoge el tópico de la fugacidad de la vida:

> "Mas, ¡ay!, que pasa el tiempo y la esperança
> huye también de nuestra *edad ligera,*
> sin que se halle en ella confiança
> de recobrar su *alegre primavera*"
> (p. 188,vv. 25-28).

Parece que Suárez de Figueroa haya tenido presentes los versos 9 y 13 del soneto 23 de Garcilaso para la redacción de sus propios versos.

Después de repasar esta larga serie de influencias antiguas y modernas, comprobamos que *La constante Amarilis* tiene carácter de mosaico, como es común en los libros de pastores. Recordemos que es la primera obra original conocida de su autor, y que la escribió en un corto espacio de tiempo, solo dos meses, como advierte al final del prólogo "Al letor":

> "...hallen contigo alguna escusa las desta obra [las faltas de entendimiento] por la brevedad con que fue compuesta, pues apenas se tardó en ella espacio de dos meses..." (p. 5).

3.3.7. LA CULTURA HUMANÍSTICA DE CRISTÓBAL SUÁREZ DE FIGUEROA

Al estudiar la procedencia de los elementos que constituyen *La constante Amarilis,* hemos podido comprobar buena parte de los conocimientos culturales de Suárez de Figueroa. Pretendemos ampliar en las páginas siguientes la visión de su dilatado saber humanístico, en relación con cuatro aspectos especialmente importantes en el libro que nos ocupa: la mitología, las Sagradas Escrituras, los tratados de amor renacentistas y sus ideas sobre la poesía.

a) LA MITOLOGÍA Y *LA CONSTANTE AMARILIS*

Como ya se dijo al estudiar el material poético procedente de los autores antiguos (especialmente, Ovidio), la mitología grecolatina atrajo en los Siglos de Oro a muchos escritores españoles, porque los argumentos de las numerosas fábulas les ofrecían un interesante y rico juego literario y porque su mención proporcionaba la posibilidad de ostentar una vasta cultura humanística, que se extendía a los lectores.[259]

Nuestro autor formaba parte de la minoría selecta del siglo XVII, que, como la del siglo anterior, conocía ampliamente y en profundidàd la cultura antigua necesaria para ilustrar la propia producción literaria. Suárez de Figueroa también se dejó seducir por el encanto de la

mitología como consecuencia de su admiración por el mundo grecolatino, seguramente crecida durante su primera estancia en Italia.

La actitud de los poetas en el siglo XVI acerca de la mitología fue fundamentalmente seria, si bien en frecuentes ocasiones fue cambiándose, ya empezado el siglo XVII, hacia una percepción y presentación más bien burlesca de los mitos,[260] si bien esto estaba siempre implícito en un uso burlesco y paródico de los mitos correspondientes. No es el caso de Suárez de Figueroa, que alude a ellos mediante referencias y citas mesuradas y serias.

En *La constante Amarilis* encontramos textos en prosa o en verso adornados con abundantes alusiones míticas, aun sin tener como tema central una fábula mitológica. Dado que el frecuente recurso a la mitología favoreció su popularidad, la más breve de las alusiones a un mito cualquiera sugería un episodio mitológico completo. Se insertan, pues, a lo largo de los cuatro *discursos* del libro referencias bastante simplificadas a Vulcano, Pegaso, Tetis, Atlante, Prometeo, Venus, el Día, la Noche, las Musas, Carón, Amaltea, Ceres, Hércules, Anajárete, Júpiter, Mercurio, Narciso, Escila y Caribdis, Morfeo, Cástor y Pólux, y un largo etcétera, que, cuando juzgamos oportuno, aclaramos en las notas al texto.

La soltura con que Suárez de Figueroa cita los mitos da cuenta del conocimiento de las obras más importantes de la antigüedad gentil. A partir de los textos latinos de Ovidio y de las traducciones castellanas iniciadas por Jorge de Bustamante,[261] bien conocidos por el autor, realizó sus paráfrasis, recreando los distintos episodios mitológicos de

forma original.

Señalaremos aquí que, en el *discurso* primero, Clarisio pronuncia un largo parlamento en alabanza de la poesía y de los poetas, quienes al igual que "el ave Fénix", también "renacen y dan a sus nombres perpetua vida" (p. 42), y como "Perseo, Cefeo, Casiopea y Calixto", transformados en estrellas, también los poetas "se mudarán [...] en estrellas después de su muerte" (p. 42).

En el *discurso* segundo, Manilio refiere a la junta de pastores un sueño que ha tenido la pasada noche: Venus presenta su hijo Amor al pastor, tras lo cual aquel pronuncia un extenso elogio en favor de Menandro, que completa la musa Clío. El episodio está plagado de breves alusiones y perífrasis mitológicas referentes a los mencionados personajes, entre las que podemos destacar la que la propia Venus utiliza para identificarse a sí misma: "Yo soy la que nació en la húmeda jurisdición de Neptuno de aquella misteriosa espuma" (p. 97). Para dar paso al parlamento de Amor, Manilio cuenta que la diosa fue a reunirse "con las dos que tan provocadas fueron del juizio de la mançana" (p. 97). Amor presenta la imagen de Menandro "ocupado en los sangrientos exercicios de Marte" (p. 98). Marte aparece mencionado con su nombre en diversas ocasiones, casi siempre en contextos referidos a su condición bélica, pero una vez está nombrado como el "quinto dios", porque Marte ocupa el quinto lugar en las siete esferas o cielos planetarios:

"Ya se retiran estos,
ya los siguen aquellos, ya rebuelven
y ya con pasos prestos
los qu'adelante fueron atrás buelven,
ya el quinto dios, ufano,
junta montes de cuerpos en el llano"
(p. 101, vv. 103-108).

En el *discurso* tercero, Clarisio lanza una virulenta diatriba contra la corte, y en la enumeración de metáforas peyorativas con las que la va identificando inserta referencias mitológicas, como la de igualar a la corte con "vna fuente de Narciso, que haze enamorar de la sombra"; con "vn laberinto de inumerables rodeos y fieros monstruos"; con "vn mar con [...] más Scilas, más Caribdis [...] que el mismo océano"; con "vna Circe que con palabras transforma en fieras los hombres, vna Medusa que con el semblante los buelve en piedras, vn baso de las hijas de Dánao, que contino le echan agua y nunca se llena, vna piedra de Sísifo, de quien se tiene esperança y nunca firmeza" (p. 160). Encontramos también referencias al sueño mediante la alusión a Morfeo: "Morfeo en los mortales esparcía / el qu'es de nuestra vida desengaño" (p. 203, vv. 3-4).

Pero en ese afán de incorporar materia mitológica en su libro pastoril, Suárez de Figueroa inserta cinco fábulas míticas que merecen especial atención, por constituir ellas mismas un relato propiamente dicho. Son las de Ícaro y Dédalo, Venus y Adonis, Hércules y Ónfale, el rapto de Europa, y Progne y Filomena. Algunas de ellas presentan la intención de trasponer el significado del mito a la situación sentimental de algún personaje del libro.

Como veremos, Suárez de Figueroa empieza los distintos relatos en un momento intermedio, "in medias res", y

prescinde de los antecedentes argumentales, siempre fiel al precepto horaciano que recomienda introducir al oyente en el meollo del asunto, como si este le fuera conocido.[262]

Repasaremos a continuación el significado de estas fábulas mitológicas en la trama de *La constante Amarilis*.

1. Ícaro y Dédalo

La leyenda, recogida por Ovidio, dice que Dédalo fue encerrado con su hijo Ícaro en el palacio de Minos, del que pudieron evadirse por los aires mediante unas alas fabricadas por el primero. Durante el viaje, Ícaro se acercó demasiado al sol y la cera de sus alas se fundió, por lo que el joven se precipitó al mar, que a partir de aquel momento se llamó Icario.

El mito de Ícaro y Dédalo tuvo una enorme fortuna en la literatura española de los Siglos de Oro. La fuente principal es Ovidio (*Metamorfosis* VIII, 183-235; *Arte amatoria* II, 21-96), aunque esta influencia está mediatizada en muchos casos por precedentes italianos, entre los que destacan Sannazaro (cuyo soneto empieza "Icaro cadde qui, queste onde il sanno") y, sobre todo, Tansillo (de sus composiciones, son estos tres sonetos los que más influyen en España: "Amor m'impenna l'ale, e tanto in alto", "Poiché spiegate ho l'ale al bel desio" y "D'un sì bel foco e d'un sì nobil laccio"[263]) quien establece el paralelismo erótico-mitológico entre la propia situación sentimental y la figura alocada del joven Ícaro, personaje que alcanza especial relevancia literaria con respecto a la de Dédalo. Este tratamiento del mito tuvo un gran número de seguidores entre los poetas españoles. En

unos casos, la visión del poeta era pesimista, pues presentaba a Ícaro como ejemplo del joven temerario a quien su propia osadía acaba aniquilando;[264] y en otros casos, el poeta veía en el fracaso de Ícaro el significado de la vida y del amor dentro de la línea petrarquista del deseo desbocado,[265] y encontraba en el hijo de Dédalo un estímulo de superación.

En cinco ocasiones aparecen mencionados o claramente aludidos Ícaro y Dédalo en *La constante Amarilis,* tres de ellas, muy breves, en prosa, y dos en verso. Dos de esas menciones aluden exclusivamente a Dédalo, dos a Ícaro y una a ambos, aunque se destaca al hijo sobre el padre. Por último, hay dos sonetos cuya relación con el mito es dudosa.

Empezaremos por el soneto recitado por Menandro, "Dédalo al hijo incauto con rezelo" (p. 90), la aportación más conocida de Suárez de Figueroa a la tradición literaria de esta leyenda ovidiana influida por Tansillo.[266]

Bien entrado el *discurso* segundo, y para celebrar la reconciliación entre Partenio y Manilio a causa de su rivalidad por Antandra, el mayoral solicita de los pastores reunidos en la junta que digan los mejores sonetos que recuerden. Es el mismo Menandro quien recita el primero acerca del mito de Ícaro y Dédalo.

Omitiendo los preliminares de la fábula, Suárez de Figueroa presenta, bruscamente y por vez primera, según Turner, la imagen de Dédalo en pleno vuelo, en el momento de volver la mirada atrás para asegurarse de que su hijo le sigue adecuadamente, tal como aparece en Ovidio (*Met.* VIII, 216),[267] aunque augura ya su fin desastroso:

"Dédalo al hijo incauto con rezelo
buelve a mirar, ya de su fin presago;"
(vv. 1-2)

Pero el autor pronto se olvida del padre y a partir del tercer verso, y mediante el cambio de sujeto, se ocupa sólo del hijo (a quien, por cierto, no menciona por su nombre en todo el soneto[268]), presentándolo como el joven irreflexivo que acaba destruido por su desatinado atrevimiento:

"y él, sin temor, rompiendo el ayre vago,
levanta más el temerario buelo.
Al fuego llega y se convierte en yelo,
porque, haziendo en sus alas fiero estrago,
precipita y se anega"
(vv. 3-7).

Y concluye los cuartetos con una frase sentenciosa acerca del castigo merecido, que resume su propio pensamiento con respecto a esa temeraria conducta, de modo que Ícaro aparece como ejemplo de escarmiento:

"Justo pago
de quien se atreve al resplandor del cielo."
(vv. 7-8)[269]

La desventura de Ícaro es la que suscita en Menandro la comparación con sus propios sentimientos amorosos. Es en los tercetos en donde se advierte con más claridad la influencia de Tansillo. En el primero de ellos, Menandro pide a su pensamiento que desobedezca el impulso propiciado por él mismo:

"Desto ¿qué me dezís, o pensamiento?
¿Y osáis tocar en la mayor altura?
¿Adónde vais? No echéys por donde os guío."
(vv. 9-11),

igual que Tansillo oye la voz de su propio corazón, en el soneto "Poiché spiegate ho l'ale al bel desio", cuyo primer terceto dice:

"La voce del mio cor per l'aria sento:
-Ove mi porti, temerario? China,
che raro è senza duol troppo ardimento!-"

Según Fucilla, el *recurso del apóstrofe al pensamiento* relacionado con la leyenda icariana se debe a la influencia que Diego Hurtado de Mendoza, seguidor de Tansillo también en este tema, ejerció en muchos poetas españoles, entre ellos, en Suárez de Figueroa.[270]

En el segundo terceto, sin embargo, hay un cambio radical de actitud, pues Menandro anima a su pensamiento a perseverar en su empeño, que será fuerte aunque su suerte o su "ventura" lo haga fracasar:

"Mas no, mejor hazéis, subid sin tiento,
que si os perdéis por corto de ventura,
por falto no de generoso brío."
(vv. 12-14),

al igual que Tansillo, que en el segundo terceto tranquiliza a su corazón quitándole al temor:

"-Non temer (rispond'io) l'alta rovina,
poiché tant'alto sei, mori contento,
se'l ciel sí illustre morte ne destina-."

Poetas como Hernando de Acuña o Juan de Arguijo solo condensan en sus sonetos el mito de Ícaro, aunque el último dedica el segundo terceto a reflexionar sobre la inconveniente conducta del joven.[271] Suárez de Figueroa (y también los poetas italianos y españoles influidos por Tansillo) establece dos planos poéticos entre los que se encuentra un paralelismo: uno, reprobable, el de Ícaro; otro, digno de elogio, el de la propia situación sentimental. Así, como dice Pablo Cabañas, "lo que se censura en Ícaro [...]: su atrevimiento, su temeridad, su osadía, se alaba en el pastor [...], es decir, lo que en Ícaro es 'temerario', en

Menandro es 'generoso'; lo que en el personaje mitológico se juzga atrevimiento, en el personaje pastoril se considera 'brío'..."[272]

De este modo, Suárez de Figueroa, por medio de Menandro, considera el fracaso de Ícaro como un ejemplo de temeridad y audacia digno de encomio, aplicable a sus sentimientos, incapaces de frenar el vuelo amoroso.

Esta interpretación se ve favorecida por las palabras en prosa que siguen al soneto:

> "Fácil fue de entender la intención del pasado soneto, pues en él publicava Menandro la dicha de su empleo, que aludía hasta allí a la historia del atrevido Ícaro, dando a entender del esfuerço que ponía a su pensamiento, quanto menospreciava el desasosiego que le nacía o podía nacer de tan venturosa pretensión" (p. 90),

"venturosa pretensión" consistente en aspirar al amor de Amarilis.

Otra mención del mito se encuentra un poco antes del soneto de Menandro, en donde otro pastor, Meliseo, dice una canción que

> "avía compuesto a la muestra de mudança que avía dado su pastora en cierta ausencia" (pp. 82-83).

Ante la ocasión tan triste para él de la ausencia de Elpina, Meliseo ruega al fuego de su amor que suavice su dureza en una canción compuesta por seis estancias. Y así, para expresar el rigor que abrasa y deshace su pecho, recurre a establecer sucesivamente el paralelismo entre él y dos mitos, el de Ícaro y el de Prometeo.

Dicen los versos de la segunda estancia, posiblemente referidos a Ícaro:

"Osó bolar mi pensamiento donde
sus alas temerarias no pudieron
hallarse de firmeza sustentadas;
sus plumas en dos luzes se encendieron
(que la pena a la culpa al fin responde),
cayeron a pedaços abrasadas.
Por tierra derribadas
ya su daño contemplo
y quedo por exemplo
desde oy para libres y atrevidos"
(p. 83, vv. 15-24).

Estos versos, como no nombran explícitamente a ningún personaje mítico, bien pueden aludir a Ícaro o a Faetón, pues ambas fábulas aparecen a menudo relacionadas, dada la semejanza existente entre el loco atrevimiento y el fracaso final de ambos jóvenes. Por otra parte, hay que tener en cuenta, como indica Turner, que la imagen del pensamiento del amante con alas es tan frecuente que a veces es difícil averiguar si el mito de Ícaro es aludido específicamente o no.[273] Porque en estos versos no hay ninguna alusión al mito, sino que es el pensamiento de Meliseo el único protagonista. Pero, dado que en *La constante Amarilis* el mito de Ícaro aparece en el soneto de Menandro que acabamos de mencionar y en otras ocasiones de menor importancia, podríamos aventurar que la interpretación de los versos de Meliseo apuntan a la fábula de Ícaro en el sentido de que, al igual que el osado joven griego quema sus alas al acercarse al sol, el pastor, mediante una trasposición metafórica, quema las plumas de las alas "temerarias" de su pensamiento al pretender remontarse hasta "dos luzes", los ojos de Elpina, su pastora. Igual que Ícaro es símbolo de osadía a pesar de su desdicha, también Meliseo se ofrece como ejemplo "para libres y atrevidos." Por otra parte, la imagen de las alas del amante quemadas por los ojos de la amada están en el soneto de Tansillo "Quando, di

ghiaccio armato, alzai tant'alto", cuyo tema es el mismo del amor atrevido:

> "Arse le piume, io rovinoso a terra
> cado, ove del mio ardir l'aspra memoria,
> più que il presente danno, oggi m'atrista"
> (vv. 9-11).

En la anterior estancia de Suárez de Figueroa hay un verso, pequeño inciso, en el que Meliseo expresa un juicio de valor con respecto a su propia conducta amorosa: tras señalar el incendio de las plumas de las alas de su pensamiento ante la contemplación de las "dos luzes" de Elpina, y antes de hablar de su caída, dice:

> "(que la pena a la culpa al fin responde)"
> (v. 19).

Como en el soneto anterior de Menandro, también aquí hay una frase sentenciosa en la que el pastor se confiesa partidario del castigo que merece quien aspira, sin mérito, a lo más alto, bien al sol, bien a la felicidad.

Las dos últimas muestras en verso, quizá dudosas, del mito, semejantes en cierto modo a los dos poemas anteriores, son un soneto de Partenio en alabanza de Amarilis, en el *discurso* tercero, y otro de Aurelio a Laura, en el *discurso* cuarto. Empezaremos por el primero de ellos.

Damón y Partenio se desafían a celebrar en sendos sonetos "el uno las partes de Menandro y el otro el entendimiento de Amarilis" (p. 171). Pudiera ser que en el *segundo cuarteto del soneto de Partenio el pastor se* identificara con Ícaro, pues, animado por "su osadía", se remonta hasta el sol y, como consecuencia, se despeña, aunque no hay una mención explícita del mito:

"Quisiera hablar de ti la lengua mía,
mas la turba el sujeto peregrino,
pues, si se anima a descubrir camino,
desde el sol se despeña su osadía"
(p. 172, vv. 5-8).

En cuanto al soneto de Aurelio, después de haber idenficado a Laura con el sol en el primer cuarteto:

"Eres sol qu'en la tierra as parecido",

el pastor habla de sí mismo como si también se tratara de un nuevo Ícaro que, osado, se acerca demasiado al sol:

"Osé mirar su luz, quedé encendido,
castigo justo d'atrevido buelo,
y es tal la fuerça de mi ardiente duelo
que me verá en ceniza convertido"
(p. 191, vv. 5-8).

Las semejanzas y las diferencias de este cuarteto con los textos de Menandro y Meliseo son notables. En primer lugar, como en la estancia de Meliseo, no hay ninguna alusión directa al mito clásico, pero, aunque no se mencionan las alas, se habla de un "atrevido buelo". Aurelio no recurre ni apela a su pensamiento, como en los versos de Menandro y Meliseo, sino que habla de sí mismo. Y así como las plumas de las alas del pensamiento de Meliseo "en dos luzes se encendieron", de igual manera Aurelio dice: "Osé mirar su luz, quedé encendido." Y lo mismo que Menandro reconoce la conveniencia del castigo del impetuoso Ícaro: "Justo pago / de quien se atreve al resplandor del cielo", Aurelio acepta la pena que merece por su osadía: "castigo justo d'atrevido buelo." Sin embargo, Aurelio no reconoce su perdición en la caída, como Menandro y Meliseo por su paralelismo con Ícaro, sino en "la fuerza de mi ardiente duelo", que acabará abrasándolo de amor. Por lo tanto, la vinculación de este soneto a la tradición literaria de la fábula icariana es más

bien insegura.

La última mención, en prosa, de Ícaro está casi al final del libro. Menandro y Amarilis han conseguido el propósito de unir sus vidas y, tras la boda, el narrador se dirige a diversos dioses romanos con el propósito solicitarles honras y memoria eterna para los nuevos esposos. Una de estas peticiones está dirigida a Neptuno en un intento de trasponer a categoría de mito a estos personajes pastoriles:

> "Neptuno, si aún oy mantienes en tus ondas el nombre de Ícaro, guarda eternamente en ellas los de esposos tan dignos" (p. 216).

También es frecuente entre los poetas la alusión a Ícaro como símbolo de inmortalidad por haber dado su nombre al mar que le sirvió de sepultura. Turner señala el soneto de Sannazaro mencionado antes como precedente italiano de esta visión del mito, opuesta a la de los moralistas medievales, que interpretaban su figura como un aviso de amenaza por su extremada ambición.[274] No obstante, eran conocidos en la época los versos de las *Metamorfosis* VIII, 229-230, en los que Ovidio dice que las aguas en que cayó Ícaro tomaron su nombre.

En cuanto a Dédalo, la primera de las referencias en *La constante Amarilis* se encuentra en el largo parlamento de Clarisio en alabanza de la poesía (*discurso* primero). El sabio pastor, al referirse al arduo trabajo de los poetas, que les hará alcanzar "fama eterna", afirma que esta

> "los hará bolar del oriente al ocaso mejor que Dédalo con sus alas, Perseo con su Pegaso y Medea con su carro" (p. 44).

La segunda cita (principio del *discurso* segundo) está en la descripción de la fuente que adorna el jardín de Menandro:

> "Cerca de la corona de la fuente avía un pavón, una golondrina, una tórtola y una paloma hechas por Vulcano, tan ingeniosamente que no pudieran quedar más perfetas de la mano de Dédalo" (p. 63).

Aparte de las menciones de Perseo y Medea en el primer texto, relacionados con la leyenda de Dédalo por el vuelo de sus protagonistas, aunque con distintos elementos y por distintas circunstancias, en ambos textos se destaca a Dédalo por su extraordinaria habilidad,[275] característica relativamente poco mencionada por los poetas frente a la desdichada aventura de su hijo, y que lo relaciona con Vulcano, cuya destreza era solo comparable con su enorme actividad.

2. Venus y Adonis

Veíamos que a mediados del *discurso* segundo los pastores celebran la reconciliación de Partenio y Manilio mediante una serie de sonetos que recitan sucesivamente. Si de tema mitológico era el primero (de Menandro, sobre Ícaro y Dédalo), también de tema mitológico es el último, sobre Venus y Adonis.

Los amores de Venus y Adonis se cuentan entre los grandes motivos de la mitología que también encontraron un amplio tratamiento literario en los poetas españoles de los Siglos de Oro. La fábula, recogida por Ovidio, refiere el amor de Venus por el joven mortal Adonis, aficionado a la caza. Temiendo la diosa que su amado sea presa de algún fiero animal, le cuenta la historia de Atalanta e Hipómenes y su metamorfosis final. Mientras Venus emprende el vuelo camino de Chipre, Adonis muere herido por un jabalí, al que ha atacado con un venablo. Al oír las quejas del moribundo, la

diosa vuelve y transforma la sangre derramada del cuerpo de Adonis en la flor de la anémona.

La fuente más frecuente para esta fábula es de nuevo Ovidio (*Met.* X, 533-739). Los poetas suelen desdeñar la historia de Atalanta e Hipómenes (*Met.* X, 560-704), por considerarla accesoria,[276] pero un elemento fundamental con respecto a la fuente elegida es la correspondencia amorosa entre la diosa y el hijo de Mirra, que nuestros poetas recogen en sus obras en numerosas ocasiones.

El soneto de Suárez de Figueroa (p. 93) presenta la originalidad de no respetar la versión clásica de Ovidio, en tanto que la felicidad de los amores del joven y la diosa no tiene lugar en él. Al contrario, Adonis se muestra esquivo ante los encantos de su amante. De ello se queja Venus en los dos cuartetos, en los que, en estilo directo, se dirige al joven cazador para suplicarle que permanezca con ella y para hacerle comprender que su belleza pudo rendir a Marte, el más gallardo de los dioses. La humillación de Venus se acentúa a causa del valor iterativo del verbo "repetir" en el primer verso:

> "No partas y me dexes -repetía
> la tierna Venus al garçón esquivo-.
> ¿Ves que por ti de mi deidad me privo
> y turbas con ausencia mi alegría?
> Estima, Adonis, la belleza mía,
> que si a la tuya tan rendida vivo,
> también pude vencer a Marte altivo,
> también pude abatir su gallardía."

El primer terceto refiere de forma narrativa la esquivez de Adonis:

> "Huía, en tanto, el ioven, despreciando
> ruegos, quexas y amor d'aquel luzero,
> con desdenes hurtándose a sus braços."

Y verso y medio del segundo terceto resume su trágica muerte a causa de un jabalí:

"Y apenas començó la caça quando
le mata un iavalí"

Damón no ofrece detalle alguno de las mortales heridas del joven, ni aparecen los doloridos lamentos de Venus, al contrario de lo que suelen mostrar otros poemas de los Siglos de Oro.[277]

El soneto termina con una frase sentenciosa, cuyo fin es *encarecer el amor*, *lugar común en la teoría platónica* del amor:

"qu'es justo fuero
perezca quien no ama hecho pedaços."

Se justifica, pues, la muerte de Adonis por hacerse merecedor de semejante castigo. Él mismo es quien, al despreciar el amor, busca su propia muerte.[278]

Como es habitual en *La constante Amarilis*, a un soneto con intención ejemplificadora sigue un texto en prosa que clarifica su significado. Damón, el pastor que canta este soneto, arrepentido por la postura combativa hacia el amor que hasta hacía poco había mostrado,

> "quiso dar a entender con este soneto quán mudado estava de opinión, pues no perdía de la memoria el infelice caso de Adonis, que por huir de los bellos braços de Venus dio en los feroces colmillos del iavalí, declarando ser digno de tal muerte quien niega vassallaje al común tirano de las gentes" (pp. 93-94),

palabras que amplifican la idea platónica expresada con brevedad al final del soneto acerca del ineludible castigo que debe recaer sobre quien desprecia el amor.

Esta particular visión del mito al margen del relato ovidiano recuerda el cuadro de Tiziano, *Venus y Adonis*. En

ambas obras, soneto y pintura, Adonis se muestra huidizo ante los encantos de la diosa y, por tanto, reacio a aceptar sus caricias, deseoso de reanudar su deporte favorito, la caza. La misma libertad de modificar el mito se encuentra en el poema shakespiriano *Venus and Adonis*. También en él la diosa se queja del desdén o aspereza del joven cazador.[279]

3. Hércules y Ónfale

La leyenda de Hércules es una de las más extensas y ricas de la mitología y cuyo tratamiento en la literatura española es más diverso, pues mientras que la poesía lírica del siglo XV presenta a Hércules como un hombre membrudo y fuerte, famoso por sus célebres trabajos, en los Siglos de Oro el tratamiento es, con frecuencia, burlesco, dado que el poeta ofrece la imagen del héroe conquistado por el amor y vestido con ropa de mujer.

M. Breidenthal indica que este último enfoque se debió a cierto descuido de la leyenda en la literatura durante el siglo XVI, cuando otros mitos como el de Ícaro, Orfeo, Faetón, etc., alcanzaron más popularidad a causa, quizá, de la mayor concreción de sus respectivas leyendas. Por otra parte, el tratamiento heroico de Hércules no ofrecía un paralelismo adecuado con las situaciones sentimentales propias de la lírica amorosa petrarquista.[280]

Suárez de Figueroa se suma, en cierto modo, a esta corriente, pero ofrece la imagen de Hércules rendido al amor de Ónfale desde una perspectiva tragicómica.

A mediados del *discurso* tercero de *La constante Amarilis,* la junta de pastores se entretiene con los versos

de algunos de sus miembros. A ella se incorporan Arsindo y Damón, y a este último invita Clarisio a recitar alguna composición amorosa. Damón obedece diciendo un poema en tercetos encadenados (pp. 136-137), en el que, tras increpar al amor por haberle encumbrado y después abatido, se lamenta de su "libertad perdida y no ganada" (v. 28). A partir de este momento, el pastor expone la leyenda de la esclavitud de Hércules (llamado aquí Alcides[281]) a Ónfale como una alegoría sobre la facilidad con que un hombre fuerte y poderoso desdeña la libertad y se convierte en un esclavo por el amor de una mujer caprichosa, aun a riesgo de perder la opinión y la honra, pues Ónfale, no contenta con humillar a Hércules obligándolo a adornarse con distintos abalorios tras despojarse de la piel de león, símbolo de su fortaleza (vv. 52-63), doblega finalmente la voluntad de su amante poniendo en sus manos una rueca, símbolo del quehacer femenino (vv. 64-72).[282]

Se mencionan algunas de sus memorables hazañas, como la matanza de monstruos a su paso por Libia (vv. 31-33), o el que sostuviera la bóveda celeste en sustitución de Atlante (vv. 34-42), para que sirvan de contraste y, por tanto, resalten la actual situación:

> "Mas amor, cuya llama y cuyo buelo
> veloz fue siempre y siempre vencedora,
> quiso umillar a Alcides en el suelo.
> Ya el alma noble suspirando llora,
> el bravo, el invencible, desmayado
> se postra ya a los pies de quien adora.
> De su valor y fama ya olvidado,
> no trata invictas armas, sino amores:
> su gloria nace ya de tal cuidado"
> (vv. 43-51).

Damón ridiculiza a Hércules, pero con la intención de

criticar duramente la debilidad del hombre enamorado, tal como se confirma en las palabras en prosa que siguen a la leyenda, la cual

> "parece condenava se dexassen los varones rendir del todo del femenil poder, proponiendo con la fábula de Alcides los inconvenientes que resultavan de tan sobrada sujeción" (p. 138).

La fuente más conocida de esta leyenda es la *Heroida* IX, 53-118, de Ovidio,[283] y bien pudiera ser que fuera este el punto de partida de la recreación castellana. Sin embargo, hay una diferencia fundamental entre ambas composiciones. En Suárez de Figueroa solo se habla del travestismo de Hércules sin mencionar el de Ónfale, mientras que Ovidio presenta el de ambos personajes. Por tanto, otras fuentes pudieran ser el mismo Ovidio, en *Arte amatoria* II, 217-20, en donde brevísimamente refiere el cambio de indumentaria del héroe solamente; Séneca, *Hércules furens,* 465-71,[284] o Virgilio, *Elegías a Mecenas* I, 69-86.

4. El rapto de Europa

Otra fábula mitológica que recibe amplio tratamiento en *La constante Amarilis* es la del rapto de Europa. A diferencia de las fábulas anteriores y la posterior, esta es la única en prosa, y sigue a los tercetos encadenados de Damón sobre Hércules y Ónfale.

Antes de empezar la fábula y en estilo narrativo, Rosanio trae a colación algunos de los episodios amorosos más célebres de Júpiter, indicando asimismo las diversas metamorfosis a que se tuvo que someter para lograr sus deseos:

> "Traía, pues, Rosanio a la memoria los amores de Iúpiter y las cosas en que por su causa se transformó, como en águila por Arterie, hija de Titán y Latona, en cisne por Leda, en sátiro por Antíopa, en Amfitrión por Alcumena, en fuego por Egina, en pastor por Mnemósine, en serpiente por Proserpina, en oro por Dánae..." (pp. 138-139).

Rosanio empieza la narración del mito con una descripción de "los campos de Fenicia" muy del gusto pastoril:

> "Esmaltava céfiro los campos de Fenicia, que ya por agradar al cielo se avían revestido de verdes libreas. Mirávanse las laderas ricas de alegres adornos, los bosques ya llenos de inquietas ojas y los prados que confinavan con la marina cubiertos de floridos despojos, cuya variedad y olor deleitavan grandemente los sentidos de vista y olfato" (p. 139).

Después de la descripción de este "locus amoenus", el pastor sigue, sin desviarse, la versión ovidiana de la fábula (*Met.* II, 836-75), mencionando la intervención de Mercurio por mandato de su padre, para guiar el ganado del rey Agénor a una parte conveniente de la playa; la metamorfosis de Júpiter en un toro más blanco que la nieve; el miedo inicial y después la confianza con que Europa se sienta sobre el manso animal; y, por fin, el rapto de la doncella y su temor al ver cómo se aleja de su casa por los aires a lomos del toro. Aquí acaba el libro II de las *Metamorfosis* de Ovidio. Brevemente el libro III, 1-2, concluye la narración indicando solamente que el dios recobra su forma natural y confiesa a Europa su identidad, ya en los campos dicteos, es decir, de Creta.

Suárez de Figueroa, sin embargo, sigue la fábula con el lamento desesperado de Europa (algunas de cuyas frases parecen tomadas de la traducción de *El pastor fido,* como

hemos visto en el capítulo anterior) y la réplica de Júpiter para tranquilizarla. La narración termina con la llegada de la pareja a Creta, lugar en donde Europa dará tres hijos a Júpiter.

La queja de Europa, que no está en Ovidio, pudiera estar inspirada en la *Oda* III.27, 34-66, de Horacio, en donde la doncella se lamenta largamente de su aciaga suerte. Sin embargo, en la oda de Horacio es Venus y no Júpiter quien responde y tranquiliza a Europa al desvelarle la identidad del divino toro. Pero, por otra parte, en Horacio Venus anuncia a la doncella el hecho de que por este acontecimiento, su nombre denominará una parte del mundo:

> "tua sectus orbis / nomina ducet"
> (vv. 75-76)

y con semejante afirmación termina Rosanio el relato:

> "gozando Iúpiter de su hermosura, uvo en ella tres hijos, haciéndola dichosa en este mundo, pues pudo con su fama dar nombre a la quarta parte dél"
> (p. 141).

El mito ampliamente desarrollado con las dolorosas quejas de la heroína, la réplica del seductor metamorfoseado y el triunfo final del amor sirven perfectamente a los propósitos de Rosanio, consistentes en ponderar la bondad del amor (pues a todos alcanza, incluso a los dioses), y exaltar la conveniencia del matrimonio. La intención del anciano pastor es suavizar con estas fábulas la esquivez de su sobrina Dinarda. Sin embargo, el éxito de la estratagema se aplazará hasta el *discurso* cuarto, cuando, siguiendo el ejemplo de la pareja protagonista, Dinarda y las demás pastoras cambien de talante.

5. ***Progne y Filomena***

Doble era la tradición literaria de la Filomena. Por una parte, la que venía de la mano de Ovidio, antes de la mudanza de la joven ateniense en ruiseñor (*Met.* VI, 424-674) y, por otra, la que ofrecía Virgilio, al margen del relato ovidiano, llamando directamente Filomena al ruiseñor, según la tradición más conocida en su época (*Geórgicas* IV, 511-515). Estos cuatro versos de Virgilio recogen el llanto de un ruiseñor, al que un labrador ha robado las crías de su nido. La influencia en la literatura española de esta variante ha sido mayor que la ejercida por el relato ovidiano;[285] sin embargo, este último es el único que obtiene tratamiento en *La constante Amarilis*.

Aunque se trata de un relato muy conocido, expondremos brevemente los puntos fundamentales de la fábula de Progne y Filomena según Ovidio: Pandíon, rey de Atenas, agradecido al tracio Tereo por su ayuda en la guerra, le ofrece en matrimonio a Progne. Ya en Tracia, y después de dar a luz a Itis, Progne desea ver a su hermana, por lo que Tereo emprende un largo viaje en busca de su cuñada. Concedido el permiso de su suegro y ya de regreso, Tereo, impulsado por la pasión, se interna con Filomena en la espesura, la viola, le corta la lengua con su espada por miedo a la delación y la encierra en un caserío apartado. Filomena hallará la forma de denunciar a Tereo por medio de un tapiz bordado que hará llegar a su hermana. En la noche dedicada a Baco, Progne, vestida de bacante, sale en busca de Filomena, la lleva a palacio y la viste de igual manera. Aprovechando que Itis se acerca a ella y advirtiendo el parecido del niño con su

padre, lo mata ayudada por Filomena. Lo despedazan, lo cocinan y Progne lo ofrece como banquete a Tereo, que come sin advertir el terrible suceso. Cuando el padre reclama la presencia de su hijo, Progne le dice que dentro de él lo tiene y Filomena sale llevando en sus manos la cabeza ensangrentada de Itis. El horrorizado Tereo persigue a Progne y Filomena, que se transformarán en ruiseñor y golondrina, respectivamente (pájaros que Ovidio no especifica en las *Metamorfosis*), y él mismo en abubilla.[286]

El soneto de *La constante Amarilis* (pp. 184-185) va dirigido en segunda persona a Filomena,[287] a quien el pastor Rosanio va contando rápidamente su propia historia. Una breve interrupción en los versos 7 y 8, después de aludir al doble crimen de la violación y la mutilación, sirve para que Rosanio increpe al Amor por permitir tales abusos:

> "(¿Cómo sufres, Amor, caso tan feo?
> ¿Cómo de su furor sueltas las alas?)"

Tras mencionar la venganza en el primer terceto y brevísimamente la metamorfosis en el verso 12 ("Ser mudastes los tres"), Rosanio aplaude la ejecución de la venganza (porque solo con ella puede recobrarse el honor), a la que califica de "inumana" (v. 12), pues de su misma sangre "aun vengança toma" (v. 14), en clara alusión al parricidio.

Como en los casos precedentes, se sobreentienden muchos acontecimientos que no caben en los estrechos límites del soneto, como las bodas de Tereo y Progne, la existencia de Itis (nombrado como "el hijo", v. 11), el viaje de Tereo a Atenas en busca de Filomena, aunque sí se indica que esta abandona a su padre y su casa por deseo de Progne ("Por

Progne dexas las paternas salas", v. 1). No se especifica dónde teje o borda el atropello, simplemente se dice "dibuxas el incesto" (v. 9). No se indican los detalles del crimen de Progne con respecto a su hijo Itis, sino que se da el hecho ya consumado, no sin señalar la crueldad de la madre: "...y ella, ardiente, / haze, crüel, qu'el padre al hijo coma" (vv. 10-11). No se nombra la reacción de Tereo ni la persecución, sino directamente las metamorfosis.

Aparte de la habilidad del autor para condensar esta larga fábula en solo doce versos (los versos 7-8 constituyen un paréntesis que el autor se permite como una especie de respiro ante tanto horror), resulta especialmente interesante su consideración en la obra. Antes de la intervención de Rosanio, Coriolano ha recitado otro soneto sobre un tema histórico-legendario: el de la pérdida de España por don Rodrigo, último rey godo. A pesar de la diferencia del asunto de cada soneto, el narrador los relaciona, porque, según dice, presentan el mismo propósito moralizador, consistente en aprender

> "de tal sucesso a ser ellas celadoras de su honestidad y ellos templados en sus desseos" (pp. 184).

Por otra parte, al fin del soneto de Progne y Filomena, el narrador añade en prosa:

> "Encarecía Menandro con grandes veras la estimación de la honra, carbunco [preciosísimo], por cuya conservación avían sucedido en el mundo espantosos escándalos en todas edades. Fue con elegancia refiriendo los más dignos de memoria..." (p. 185).

El mayoral termina esa serie de relatos con un soneto que justifica la muerte de Filipo de Macedonia a manos de Pausanias, porque el rey no cuidó del honor de su general.

El sentido de las tres composiciones poéticas, pues, gira en torno de la restitución de la honestidad, de la honra y del honor, que, siendo un tema de capital importancia en la España de los Siglos de Oro, el poeta extiende a todos los tiempos, tratando un asunto legendario de la historia de España, un episodio histórico de la Antigüedad y una fábula mitológica. Así, además de recrear el mito ovidiano, Suárez de Figueroa interpreta o aclara la intención del soneto. El mito no se ofrece solamente como material literario de recreo, sino con un fin didáctico-moralizador muy claro.

Tras repasar estos fragmentos literarios, podemos llegar a la conclusión de que Suárez de Figueroa, como buen conocedor de la mitología, introduce, además de abundantes referencias breves, cinco fábulas en su libro de pastores por diversos motivos:

a) *La constante Amarilis* es un libro carente de acción; los pastores pasan las distintas partes del día conversando sobre variadas cuestiones, entre las que ocupa un lugar importante la mitología, de modo que el autor intercala estas fábulas en el argumento de su libro con la intención de agilizar y variar los sucesivos coloquios.

b) Como ya sabemos, el mismo Suárez de Figueroa advierte en *El pasajero* que tuvo que escribir el libro con rapidez, "la dificultad consistía en la presteza", y entre otros auxilios pudo contar con "los versos que tenía represados, que no eran pocos", añadiéndoles "ciertas prositas ocasionadas." Bien pudiera ser que algunos de los versos comentados aquí estuvieran escritos con antelación y que los

aprovechara, añadiendo los fragmentos en prosa que justifican su presencia en el libro. De hecho, estos episodios mitológicos no forman parte sustancial del argumento de *La constante Amarilis,* es decir, su supresión no afectaría al desarrollo de la trama.

c) Por último, solo añadiremos que la mitología es uno de los componentes de la materia narrativa de los libros de pastores, de forma que Suárez de Figueroa cumple con este requisito del género, si bien con la pretensión de crear una trama ajena al mundo fantástico o sobrenatural propia del mundo mítico.

b) LAS SAGRADAS ESCRITURAS EN *LA CONSTANTE AMARILIS*

No parece que Suárez de Figueroa tuviera una extensa cultura bíblica, por lo menos en los tiempos en que escribió *La constante Amarilis,* pero es indudable que nuestro autor gozaba de suficientes conocimientos en la materia, a juzgar por las alusiones y citas bíblicas que aparecen en la obra que nos ocupa. Estas citas y alusiones, al igual que las referentes a la mitología grecolatina, proceden de su acreditada cultura humanística, aunque algunas, muy populares, fueran tomadas seguramente del acervo común. Y como hemos apuntado en el capítulo anterior en relación con la mitología, también una breve alusión puede sugerir un episodio bíblico completo.

Buena parte de esas referencias se acumulan en un parlamento de Clarisio en el *discurso* tercero, a raíz de relatar a Menandro cómo decidió abandonar el mundo de la corte y refugiarse en la soledad del campo, y cómo cambió el

servicio de "los señores de la tierra" (p. 167) por el servicio a Dios. Clarisio encarece, con propósito aleccionador, los beneficios que el hombre consigue sirviendo a tal Señor y exalta a Dios por su alteza, poder, hermosura y amor. Y mientras al principio del parlamento el sabio pastor va identificando la corte con elementos y personajes de la mitología gentil destacados por su estulticia y por su maldad (una fuente de Narciso, Escila, Caribdis, Circe, Medusa, un vaso de las hijas de Dánao, una piedra de Sísifo, p. 160), al final presenta una relación de personajes bíblicos (Noé, Héber, Abraham, Lot y sus hijas, los hebreos esclavos en Egipto, Moisés, Elías y Ezequiel, p. 169), que supieron apartarse a tiempo de las ofensas y amenazas de sus ciudades. Estas alusiones y las siguientes a personajes de la Historia Sagrada tienen el valor de respaldar con su autoridad la opinión del pastor. Así, para realzar las bondades de la vida campestre, Clarisio acude a ejemplos bíblicos:

> "¡Quán sabrosa es su comida! ¡Quán dulce su bevida!, sobrándole todo y no faltándole nada, aun con grandes ventajas de honras, aviendo sido labradores varones tan señalados como (fuera de nuestros primeros padres) Abraham, Iob y Dauid..." (p. 167).

La contemplación del agua es también motivo de la exaltación de Dios. Cintio llena para su pastora un vaso de agua, cuya pureza regocija a los circunstantes y da pie a Clarisio para solicitar de Cintio un discurso sobre las excelencias del agua. Entre ellas, el pastor destaca que "sobre las aguas era llevado el espíritu de Dios" (p. 130), en referencia al momento en que Jesús se acercó caminando sobre las aguas a la barca de sus discípulos, ya distante de

la tierra, tras la primera multiplicación de los panes y los peces (*Mateo* 14, 25-33). También dice Cintio: "El agua castigó los malos y reservó los buenos" (p. 130), en alusión al diluvio universal (relatado por Menandro en el *discurso* cuarto), o bien, al paso del Mar Rojo por los israelitas (*Éxodo* 14, 15-31).

Tras el parlamento de Cintio, Olimpio inicia otro en alabanza de las mujeres:

> "Assí dixo no aver obra umana que pudiesse competir con la de la muger, por quien sólo avía dicho nuestro primer padre aquellas grandiosas palabras con que la llamó hueso de sus huesos, carne de su carne, por quien el hombre avía de dexar sus padres" (p. 131).

Las "grandiosas palabras" de Adán están en el *Génesis* 2, 23-24:

> "Esta vez sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne. Esta será llamada mujer, porque del varón ha sido tomada. Por eso deja el hombre a su padre y a su madre y se une a su mujer, y se hacen una sola carne."

Otra cita bíblica parece tomada a través de *El pastor fido,* como hemos visto al hablar de las fuentes de *La constante Amarilis*. Se trata de una frase del parlamento de Damón, con el que trata de animar a Menandro a perseverar en su amor por Amarilis. La frase "ambos sembráis lágrimas y cogeréys risas" (p. 72) recuerda el *Salmo* 126, 5: "Los que siembran con lágrimas, cosechan entre cánticos."

Otra está en el mencionado parlamento de Clarisio en contra de la corte, en donde el pastor acusa a sus habitantes de "buytres y cuervos", "no castas tórtolas, no simples palomas" (p. 163), como en el versículo de *Mateo* 10, 16, en el que Jesús aconseja a sus discípulos que sean "sencillos

como las palomas."

Un bello atardecer casi al final del *discurso* cuarto hace que Clarisio pronuncie un largo parlamento sobre las excelencias de la tierra (pp. 195-197), a la que el pastor destaca sobre los otros tres elementos (aire, mar y fuego) por su bondad, pues, dice, Dios se esmeró en su creación. Así, Clarisio atribuye al "gran Criador" las siguientes palabras, paráfrasis de los versículos iniciales del *Génesis:*

> "Tierra estéril, muda tus despojos funestos en vestidos alegres, ciña tu frente la corona de flores que texió mi mano, despida tu semblante suavíssimo aliento, esparce tu cabellera y pinta de vivo color tu rostro descolorido. De aquí adelante, con embidia de los demás elementos, compañeros tuyos, produzirás liberal frutos para los hombres y pastos para los ganados, siendo de contino cuidadosa proveedora del sustento umano" (p. 195-196).

Sin embargo, Clarisio termina la enumeración de los muchos tesoros que encierra (menciona entre ellos los cereales, bajo la advocación de una divinidad pagana: "Admiran las riquezas de Ceres", p. 197) con la comparación con una mujer que el tiempo ha vuelto estéril, imagen de la decadencia de la tierra que se remonta a los orígenes de la Historia Sagrada, ya que la tierra lleva "escrita en la frente la culpa inmensa por quien nuestro primer padre fue desterrado del paraíso" (p. 197).

Este *discurso* y, sobre todo, su amargo final en contraste con el optimismo inicial, da lugar a otro parlamento de Menandro acerca del diluvio universal (pp. 198-200). Ya hemos comentado en el estudio de las fuentes de la obra que nos ocupa que Suárez de Figueroa parafrasea algunos fragmentos del diluvio que Ovidio describe

en el libro I de las *Metamorfosis,* adaptándolos al relato del *Génesis,* únicamente mediante la sustitución de Deucalión por Noé y de Júpiter por Dios. Sin embargo, de los textos ovidianos quedan las alusiones a los vientos Eolo, Bóreas y Austro, y a las Parcas:

> "las Parcas, que otras vezes para robar las cosas de más lustre ponían en obra infinitas maneras de armas, allí executavan su rigor solamente con los airados encuentros de las ondas" (p. 200).

Este discurso de Menandro da pie a una réplica de Clarisio, ahora sobre la futura destrucción del mundo. Tal como declara el pastor, el mundo será destruido porque no es inmortal: "su principio publica su fin y sus miembros se miran sujetos al rigor de la muerte" (p. 201). El relato del pastor parafrasea el *Apocalipsis* 8, 6-12.

El *discurso* tercero se cierra prácticamente con un soneto de Clarisio sobre la historia de José, hijo de Jacob, en el tiempo en que fue esclavo del egipcio Putifar (*Génesis* 39, 7-15). El soneto tiene la función de ilustrar líricamente la conversación de los pastores acerca de los sentimientos contradictorios de quien ama:

> "en qué forma podía suceder pasar el más apassionado en un instante de un extremo de amor a otro de aborrecimiento, siendo dos cosas en sí tan diversas" (p. 175).

Esto suscita en Clarisio la recitación del mencionado soneto. Como es habitual, se aclara en prosa el sentido de los versos, para evitar dudas en cuanto a su significado:

> "Clarisio [...] començava a darlo a entender [el conflicto sentimental mencionado] con el exemplo de Iosef, castíssimo moço hebreo, quando por huir de la enamorada señora que con tanto ardor le solicitava, le dexó la capa en las manos por quedar con la vitoria de su honesta fidelidad" (p. 175).

Se resume, por lo tanto, este episodio de la vida de José como introducción al soneto,

> "hecho al mismo propósito de aborrecimiento y amor en persona de la misma egipcia, ama de Iosef" (p. 175).

El soneto pronunciado por la mujer de Putifar (pp. 175-176) presenta dos partes bien diferenciadas: en los cuartetos la egipcia reclama el amor de José ofreciéndose a sí misma y sus riquezas:

> "¡O duro coraçón! ¡O alma esquiva!,
> mira con blandos ojos mi desseo,
> buelve tu rostro a mí, cautivo hebreo,
> dueño feliz desta infeliz cautiva.
> Tu yelo enciende y mi esperança aviva.
> La libre d'un esclavo sea trofeo.
> Iosef, tuyo será quanto posseo,
> pues mi tesoro en tu piedad estriva."

Sin embargo, el tono cambia en los tercetos mediante el nexo adversativo "mas". El primero de los tercetos es un amargo lamento ante el rechazo del hebreo:

> "Mas, ¡ay!, que ruego en vano y alas pones
> a tus plantas. Crüel, huye, qu'alcance
> te dará de mi furia el viento recio."

Y el segundo la expresión de su veganza:

> "Y pues contra mi gusto te dispones,
> oy te verás en el postrero trance
> pagando con tu vida mi desprecio."

En otro momento de la obra, Damón concluye su canto epitalámico por la unión de Menandro y Amarilis con una alusión a Josué:

> "Ya nuevos Iosués, el tiempo vario,
> sólo a ensalçar vuestro decoro,
> atrás buelve su curso extraordinario,
> y su naturaleza
> reforma en siglos que de nuevo empieza."
> (p. 211, vv. 34-38)

Josué detuvo el sol sobre la ciudad de Gabaón, en donde derrotó a cinco reyes que la amenazaban (*Josué* 10, 12-15). En

el texto precedente, Damón identifica a los recientes esposos con el personaje bíblico, y los llama, por tanto, "nuevos Iosués", por su poder de volver el tiempo atrás.

Dejamos para el final un soneto de tema bíblico que forma parte de los cinco sonetos que ilustran los lienzos que Damón contempla en el cenador del jardín de la prisión de Menandro. Como hemos visto en otro capítulo, Suárez de Figueroa, al parecer, toma prestadas estas composiciones de Carrillo y Sotomayor, probablemente con la intención de rendirle homenaje.

Antes de tratar del soneto, cuyo protagonista es Sansón, veremos el entorno en el que se sitúa, con el propósito de justificar su elección.

Interesado por la belleza del jardín que ve desde una ventana, Damón se interna en él y descubre un cenador decorado con seis lienzos, el primero de los cuales representa cuatro doncellas adornadas con diversos elementos simbólicos, y ellas mismas simbolizan las cuatro virtudes cardinales, según rezan los nombres escritos sobre sus cabezas: "Prudencia, Fortaleza, Templança y Iusticia" (p. 66), que el narrador, como portavoz del pensamiento de Damón, describe pormenorizadamente y también interpreta, como vemos en los textos siguientes:

> "La resplandeciente corona de la primera, guarnecida de preciosas piedras y carbunco, y la llaneza de su vestidura, con los pies sin adorno, manifestava que la Prudencia no cuida mucho de la delicadeza y sumptuosidad del cuerpo, mas solo desea la riqueza del ánimo y sabiduría..." (p. 66)

> "El hábito de la que seguía, a semejança de persona armada, dezía el vigor de la Fortaleza, dándole aspecto de donzella para mostrar que siempre lo ha de ser de cuerpo y ánimo..." (p. 66)

> "La guirnalda de yervas y flores, ornamento de los rizos de la tercera, que ni por invierno se secavan ni por verano descaecían, dava a entender la igualdad en que la Templança permanece, no siendo bastante el viento de los afectos para descomponer una mínima parte de su ropa..." (pp. 66-67)

> "La decendencia y gravedad del sereno rostro de la quarta, con el peso y llama en las manos, muestra que la Justicia, juez de passiones y hechos umanos, deve, teniendo los ojos en el cielo, proceder con igualdad y sin respeto, symbolizado por el fuego y balança" (p. 67).

Y tras este discurso de intención moralizante, Damón se interesa por los otros cinco cuadros, cuya descripción, muy breve, está ilustrada por los mencionados sonetos de origen carrillesco. Los cinco presentan en común otros tantos protagonistas, antes soberbios, altivos, orgullosos o fuertes, que han sido vencidos, bien por un rayo (el árbol en el primer soneto "Viste el tronco de exemplo y de fiereza", p. 67); por el paso inexorable del tiempo (el árbol en el segundo, "Fve un tiempo enojo su copete alçado", p. 68, y el caballo en el tercero, "El imperioso braço y dueño airado", pp. 68-69); por la envidia (los amantes de Teruel en el cuarto, "Ten, no la pises, ten. De losa fría", p. 69), o bien por el engaño de una mujer, en este caso Dalila (Sansón en el quinto, "Sansón se mira y duda, y duda el lazo, p. 70).

La descripción en prosa del último lienzo dice lo siguiente:

> "El lienço sexto y último de aquella pared mostrava un varón robusto buelto los braços atrás y atados con fortíssimos cordeles. Ceñíale un esquadrón de gente armada y parecía estava respondiendo a la sentencia que un riguroso juez le avía fulminado contra" (p. 69).

El "varón robusto" es Sansón, quien protagoniza el soneto (p. 70) que acompaña al cuadro:

"Sansón se mira y duda, y duda el lazo
lo mismo que Sansón, qu'al fin procura
feroz hurtarse en vano al'atadura,
en vano muestra su vigor el brazo.
Aquel valiente, aquel por cuyo abrazo
puertas cobró del monte la espesura,
halla su afrenta en fácil ligadura,
contra su libertad firme embarazo.
Llega el fiero jüez, condena a muerte
los ojos, y él, risueño y sosegado,
dixo con voz heroica y pecho fuerte:
"Si tres vezes de Dálida burlado
sus engaños no vi, iüez, advierte
que ya dellos estava despojado."

El soneto recoge brevemente en los versos 5 y 6 un episodio bíblico de la vida de Sansón, en el que se exalta su fortaleza (*Jueces* 16, 3: Sansón arrancó las puertas de Gaza junto con la barra que las cerraba y las llevó a hombros hasta la cumbre de un monte) en contraste con su situación actual, pues debido a la traición de Dalila, los filisteos han apresado a Sansón. El primer terceto refiere la sentencia del juez, consistente en la privación de los ojos (*Jueces* 16, 21); en el segundo terceto, el mismo Sansón confiesa en estilo directo la traición de Dalila: tres preguntas, antes de la cuarta y definitiva, hizo Dalila a Sansón para saber de dónde le venía la fuerza (*Jueces* 16, 6-15).

La elección de este y los otros cuatro sonetos de entre los de Carrillo se justifica en relación con el primer cuadro, de profunda intención didáctica y moral.

Tras repasar las principales alusiones y citas bíblicas repartidas a lo largo de *La constante Amarilis,* sacamos la impresión de que Suárez de Figueroa ostenta un suficiente conocimiento bíblico que le permite entresacar determinadas referencias para insertarlas en su propia obra, con el fin de ilustrarla con ejemplos autorizados por la tradición

cristiana. Y esto basta para el caso de las Sagradas Escrituras, que solo de refilón pueden entrar en un libro de pastores para darle una nota cristiana, como es común en este género moderno.

c) LA FILOGRAFÍA ITALIANA RENACENTISTA EN *LA CONSTANTE AMARILIS*

Los tratados italianos dialogados sobre el amor, entre los que destacan *Los Asolanos,* de Bembo, el libro IV de *El cortesano,* de Castiglione, y los *Diálogos de amor,* de Hebreo, ejercieron una gran influencia en la literatura europea y, por tanto, también en la española de los Siglos de Oro. La narrativa pastoril recogió este influjo, como lo prueban las huellas encontradas en la *Diana,* de Montemayor,[288] la *Diana enamorada,* de Gil Polo,[289] o *La Galatea,* de Cervantes,[290] que en algunas páginas reproducen pasajes completos de alguno de los diálogos mencionados, convenientemente acomodados al carácter de las citas.

Sin embargo, a principios del siglo XVII, estos tratados fueron cayendo en el olvido, entre otros motivos, como indica José María Reyes, porque no eran del agrado de la Iglesia,[291] y también porque esta clase de exposiciones pasó de moda. Efectivamente, en la misma Italia se discutió la conveniencia del Neoplatonismo en el amor humano, que contenían estos tratados. Bembo (*Los Asolanos,* 3ª parte) y Castiglione (*El cortesano,* IV, 7º) negaban con optimismo renacentista la existencia del sufrimiento en el amor, siempre que el amante se dejara regir por la razón y solo tuviera como meta la

belleza espiritual del amado, y esto podría conducirle a conocer el amor de Dios. Indica A. Parker que la Contrarreforma criticó el Neoplatonismo por considerar que se conformaba muy poco con la realidad, y recoge la anécdota de Flaminio Nobile, quien en 1569, al escribir su tratado sobre el amor humano, "afirmaba que el concepto de amor platónico le resultaba incomprensible, puesto que si se desea la elevación hacia la belleza divina por medio de la contemplación de sus criaturas, será mejor contemplar la belleza de las estrellas que la de las mujeres."[292]

A pesar de la fecha tardía de publicación de *La constante Amarilis* (1609), es muy probable que Suárez de Figueroa, como la mayoría de los hombres cultivados de su tiempo, conociera los tratados de amor italianos a través de la lectura directa en lengua original, en las traducciones castellanas o a través de las recientes tradiciones literarias italiana o española, que habían aprovechado los análisis sobre el amor que esas obras contenían. Pero, a diferencia de los libros de pastores de Montemayor, Gil Polo o Cervantes, en *La constante Amarilis* ya solo encontramos huellas indirectas de Bembo, Castiglione o Hebreo. Se debe tener en cuenta que en los libros de pastores se resumen con destino para el gran público las filosofías expuestas en tratados filográficos de difícil lectura. Lo más interesante es el intercambio de opiniones divergentes sobre el amor, y, en este sentido, *La constante Amarilis* no es una excepción.[293]

Es innecesario indicar que *La constante Amarilis,* como los otros libros de pastores, no es una obra doctrinal, sino

específicamente literaria; por ello, aunque el debate sobre el amor es fundamental, no pretende alcanzar la profundidad de análisis de los tratados de amor renacentistas, aunque coincide con ellos en el planteamiento general del tema, que se podría reducir a estos cinco puntos que a continuación desarrollamos:

1. Universalidad del amor

Es Hebreo quien formula con mayor claridad que el amor es universal, pues afecta tanto a los hombres como a los animales y las plantas.[294] La misma idea aparece insistentemente en el primer *discurso* de *La constante Amarilis,* expresada por personajes diversos con distinta intención. Primero es el Damón inicialmente desamorado quien utiliza el argumento de la universalidad del amor para mostrar cómo por su causa el mundo es infeliz:

> "Amor a rebuelto por momentos el mundo, ni sólo a los que tienen freno de razón mantiene debaxo de mortal odio, mas con más desesperado veneno siembra guerra entre los mismos irracionales" (p. 25).

El segundo es Menandro, quien replica a Damón con el mismo argumento, pero con intención contraria:

> "¿ay en el mundo criatura que no sea amante? Amantes son las estrellas, las fieras, aues y *pesces, todos aman en cielo,* tierra, aire y *mar*" (p. 28).

La última, en sintonía con Menandro, es la anciana Clórida, que pretende cambiar la inclinación desamorada de Dinarda:

> "¿No adviertes cómo en este tiempo están enamoradas todas las cosas de un amor agradable, lícito y provechoso?" (p. 53).

El "amor agradable, lícito y provechoso" de que habla Clórida es el que favorecía la Iglesia, es decir, un amor

honesto, pero que no evita el físico en el matrimonio.

Y porque el amor es universal, hay que amar por obligación. De ahí que Felicio, en el primer soneto de *La constante Amarilis,* imponga a todo ser viviente la "militia amoris":

> "y quien no siente
> amor, d'amor professe la milicia"
> (p. 8).

El Perotino de *Los Asolanos,* como detractor del amor, también considera, al igual que Damón, que es un "universal daño de los hombres",[295] y sigue su exposición con la genealogía del Amor, quien es hijo, según él, del ocio y la lascivia de los hombres:

> "Amor [..] no fue hijo de Venus [...], mas antes una demasiada, lasciva y ociosa pereza de los hombres, progenitores oscurísimos y muy viles, le engendraron en nuestras mentes."[296]

Este tópico, muy utilizado en la época, es uno de los pilares en que se apoya Manilio para atacar el amor, en una frase semejante a la de Perotino:

> "Al fin [Amor] nació del ocio, criose en lascivia y siempre se sustentó de falsas caricias" (p. 204).

2. El poder de la razón no cuenta en el amor

Los tratados doctrinales mencionados insisten en la idea de que el amor virtuoso nace de la razón, al contrario del "amor vicioso, enemigo total de la razón",[297] como dice Castiglione, y sólo Hebreo considera que, aun siendo esto verdad, ("el amor perfecto y verdadero [...] es [...] hijo de la razón"), el amor no se deja gobernar por ella:

> "El amor, una vez que lo ha producido la razón cognoscitiva y que ha aparecido, no se deja mandar ni gobernar por la razón que lo engendró, sino que cocea contra su madre."[298]

Al "freno de razón" (p. 25), como dice Damón, apelan los personajes desamorados en *La constante Amarilis* para no sucumbir ante el poder del amor, pero, como enseña Hebreo, esta facultad humana es del todo insuficiente e inoperante. Así lo explica Damón al atormentado Felicio:

> "Porque la fábrica amorosa, quando se funda en razón, solamente se deshaze por ventura, sin que otro medio tenga poder para derriballa; que al amor no basta entenderle para huirle, ni huirle para que dexe de alcançar..." (p. 10).

Manilio va más allá que Damón al negar en los enamorados la capacidad de razonar:

> "No es maravilla que los amantes, teniendo los entendimientos ofuscados con oscura niebla de afectos, nieguen paso al conocimiento de verdad y razón" (p. 203),

igualando, de este modo, a los hombres con las fieras, pues pierden la razón, facultad superior al sentido, que el hombre no comparte con los animales, como indica el ermitaño que dialoga con Lavinello en la tercera parte de *Los Asolanos:*

> "Si es así [...] que la razón sea del hombre y el sentido de las fieras, pues no hay duda ser la razón más perfecta que el sentido, los que amando siguen la razón, la cosa más perfecta siguiendo en sus amores, hacen por tanto como hombres, y los que siguen al sentido, metiéndose en pos de la menos perfecta, hacen como fieras."[299]

3. Los apetitos amorosos tienen su virtud en el término medio

Los filógrafos renacentistas llevan a cabo un discurso moral recomendando un amor "conforme a razón y templado"[300] y, por tanto, bueno, y enderezado únicamente al espíritu, un amor puro, sin tacha, en el que el cuerpo no cuenta, de modo que el amante goza de una inmensa alegría al estar ajeno al tormento de la pasión.[301]

Pero Suárez de Figueroa, como ya había hecho Gil Polo, se aparta en un punto muy importante de este neoplatonismo italiano, y es que presenta el matrimonio como el fin del amor, que Parker define como "algo por su propia naturaleza nada ideal y excluido por tanto de casi todas las manifestaciones del amor cortés y ciertamente de todas las neoplatónicas."[302] Sin embargo, hay que tener en cuenta que la labor de Suárez de Figueroa consiste en transformar en materia literaria unos sucesos amorosos ocurridos que acabaron en unión matrimonial, con ceremonia incluida. Es decir, esta solución al amor de los protagonistas de *La constante Amarilis* le viene impuesta por los hechos sucedidos. Por otra parte, el Concilio de Trento y la Contrarreforma recomendaron fervientemente el vínculo matrimonial. Por todo ello, Suárez de Figueroa insiste varias veces a lo largo de *La constante Amarilis* en la bondad del matrimonio virtuoso, pues en él los apetitos amorosos se calman al encontrar el justo medio, y en los beneficios que reporta la descendencia de los amantes unidos por la bendición de Dios. Así, Menandro indica que la dulzura del amor deriva

> "en casto lecho, en quieta habitación y en conservar la generación tan desseada" (p. 27),

y repite más abajo, dirigiéndose al mismo Amor:

> "Tú riges voluntades, goviernas alvedríos y estableces amistades santas en perpetuos tálamos" (p. 27).

4. El amor, engranaje del mundo

Hebreo, por medio de Filón, considera que todo en el mundo está unido por el amor y que sin amor el mundo no

podría existir:

> "...el mundo y sus cosas tienen existencia en cuanto que es un todo unido y enlazado con todas las partes a la manera de los miembros de un individuo. Si no fuese así, la división causaría su total desaparición, y, puesto que el amor es lo único que permite que el universo esté unido a sus diversas partes, de ello se desprende que dicho amor es la causa de la existencia del mundo y de todas las cosas que hay en él",[303]

y lo mismo dice Gismundo en *Los Asolanos*:

> "Esta misma máquina del mundo [...] si de Amor no estuviese llena, que la tiene atada con su cadena todo un tiempo concorde y discordante, ella no duraría ni nunca tendría. Así que, señoras, como veis, Amor es la causa de todas las cosas."[304]

En *La constante Amarilis,* Menandro resume este concepto en una brevísima frase:

> "Amor, espíritu del mundo" (p. 28),

en la que, como los italianos, tiene presente la teoría pitagórica del amor como fuente de armonía cósmica.

5. La belleza de la mujer es el reflejo más perfecto de la belleza de Dios

Los filógrafos renacentistas, aprovechando la filosofía platónica, consideran que el amante, guiado por la razón y apartado de los vicios, llega al conocimiento de la belleza de Dios a través de la contemplación de la belleza de los cuerpos materiales y, después, de la belleza espiritual. Influidos, asimismo, por la tradición del amor cortés, el neoplatonismo renacentista encuentra en la mujer idealizada el reflejo más fiel de Dios.[305]

El verdadero discurso es el que nos enseña que la belleza de los cuerpos o los ánimos no está en ellos mismos, sino que es un reflejo que procede de Dios, quien es la Belleza Suprema, a la que hay que dirigirse para gozar del

verdadero amor. En *La constante Amarilis,* Clarisio es el más neoplatónico de los pastores, como se advierte en los siguientes textos, en los que elogia las grandezas del mundo, en general, y la belleza de la mujer, en particular:

> "Es el mundo verdadera y docta escuela donde, callando, enseña el grande Artífice sus maravillas" (p. 132)

> "En fin, la dilatada máquina es espejo del aspecto divino, divisando nosotros, por entre el gran manto del mundo, su alta virtud, sin quien no fuera possible divisalla" (p. 133)

> "Dios, que no puede caber en sentido umano, se manifiesta en sus obras como visible, por ellas reconocemos su poder" (p. 133)

> "Mas todo cesa con la admirable perfeción que está cifrada en la muger. Este agradable edificio en toda parte descubre la grandeza, hermosura, riqueza y arte de su poderoso Artífice" (p. 133).

También Menandro, impulsado su pensamiento hacia el cielo por amor a lo bello, reconoce su correspondencia en Amarilis, influido por el Neoplatonismo:

> "Bolviendo a mi acuerdo, conocí manifestar las almas en sus actos y usos ser divinas y tener de arriba alguna consanguinidad y parentesco entre sí, pues sucede a vezes que a la primera vista conocen su semejante y se encuentran y reciben, alegrándose de hallar su igual en valor y dignidad" (p. 31).

Aunque en *La constante Amarilis* se pueden rastrear elementos que se encuentran en los tratados doctrinales sobre el amor del Renacimiento italiano, en 1609 Suárez de Figueroa estaba más en sintonía con la Contrarreforma, por lo que estaba dispuesto a escribir un libro que, aun cumpliendo con los requisitos del género pastoril, fuera portador de los valores morales y religiosos que la Iglesia pregonaba, como el amor honesto bendecido por Dios a través de una santa unión, cuyo fin es la "sucesión dichosa", como se dice casi

al final del libro (p. 215).

El campo de la teoría filográfica hasta Suárez de Figueroa es muy amplio, por lo que es muy probable que todavía queden por señalar otras fuentes de sus ideas acerca del amor, aparte de las aquí indicadas. Un estudio exhaustivo del tema podría confirmar que leyó a otros tratadistas italianos. No obstante, basta lo dicho aquí para dar una visión general de la influencia de los tratados de amor renacentistas italianos que llega hasta Suárez de Figueroa.

En las notas a *La constante Amarilis* hacemos referencias a determinadas relaciones puntuales del texto con los tratados de amor italianos, de modo que aquellas amplían este breve comentario.

d) IDEAS SOBRE LA POESíA EN *LA CONSTANTE AMARILIS*

Ya hemos comentado en otro lugar que el núcleo argumental de *La constante Amarilis* es tan insuficiente que Suárez de Figueroa decide intercalar en la trama digresiones sobre variadas cuestiones que enriquecen la materia narrativa, aunque, según Avalle-Arce, "nos alejan por completo de lo bucólico."[306]

La constante Amarilis, pues, conviene en cierto modo, con la definición de Willard F. King acerca de lo que él llama la "novela pastoril académica":

> "Cuando los versos y los discursos llegan a prevalecer sobre el amor a la naturaleza y sobre la verdadera angustia de los amantes que animaban a novelas pastoriles como la *Diana* de Montemayor [...], nos encontramos, con toda probabilidad, con la novela pastoril académica, aunque la distinción, necesariamente, es sutil."[307]

Efectivamente, la acumulación de parlamentos ajenos a la

trama pastoril en determinadas partes del libro da lugar a que el hilo argumental (la espera de la resolución del caso amoroso de Menandro y Amarilis) pase a un segundo plano y la obra se convierta en una academia, desde cuya tribuna el autor expone por medio de los pastores su pensamiento personal o el más común de su época sobre asuntos que, a veces, convienen poco a esta clase de libros.

Así, por ejemplo, ya empezado el *discurso* segundo, Damón alivia la pena de Menandro mediante lo que el pastor llama "una breve digresión" (p. 73) sobre la armonía universal; y en el tercero, después de las alabanzas de Cintio al agua, se dice:

> "Cesó con esto Cintio y tras su discurso se introduxo el de las excelencias de las mugeres, en que Olimpio discantava con agudeza, por ocasión de aver medido antes con la pluma parte de lo que se podía dezir" (p. 131).

Estas dos pequeñas muestras nos informan acerca de la intención de Suárez de Figueroa sobre su libro, pues habla de "digresiones" y de "discursos" que los pastores pronuncian "con agudeza", por haber reflexionado sobre el tema con antelación ("por ocasión de aver medido antes con la pluma parte de lo que se podía dezir").

Una digresión especialmente interesante, por cuanto conecta con la teoría de la preceptiva literaria que tanto importaba a Suárez de Figueroa y que no creemos que tenga antecedente alguno en libros pastoriles anteriores, es la que Clarisio pronuncia en defensa de la poesía. Este parlamento, plagado de los lugares comunes más frecuentes en los Siglos de Oro, como el del furor poético, es un precedente de lo que nuestro autor redacta unos años más tarde en *El pasajero*.

Como hemos indicado en páginas anteriores, Suárez de Figueroa muestra a lo largo de su producción un gran interés por la preceptiva literaria. En 1609, año de la publicación de *La constante Amarilis,* el escritor ya debía de tener considerables conocimientos sobre la materia, seguramente adquiridos en su mayor parte en el ambiente italiano que disfrutó alrededor de dieciséis años durante su primera estancia en Italia y acentuados a su vuelta a España en 1604. Curiosamente, según señalan todos los indicios, Cascales acabó de redactar en 1604 las *Tablas poéticas,* cuyo manuscrito, que pudo circular a partir de esa fecha entre los distintos cenáculos literarios españoles, tanta importancia tuvo en el pensamiento de Suárez de Figueroa. En 1609, nuestro autor muestra en *La constante Amarilis* la atención que dedica a la preceptiva literaria, introduciendo en su libro de pastores unas páginas que nada tienen que ver con el mundo pastoril, pero sí con el ambiente teórico literario.

A continuación describimos el parlamento de Clarisio, desglosando sus partes, para que se tenga entera noticia del pensamiento del autor, que por necesidad tiene que presentar resumido. Para ampliar la visión de sus ideas, remitimos al lector al capítulo 2.1.4. de este trabajo, en donde se estudia la doctrina sobre preceptiva literaria que Suárez de Figueroa expone en el resto de su obra.

En *La constante Amarilis* hay un fragmento de teoría poética presentado circunstancialmente al hilo de la conversación entre los pastores reunidos en la junta a la hora de la siesta. De la conversación solo se oye la voz de

Clarisio, pronunciando un discurso elogioso de la poesía para dirimir las diferencias que sobre este tema muestran sus contertulios: para unos la poesía es despreciable y los poetas son "ociosos y perdidos", mientras que para otros es buena y quienes la practican son "discretos y virtuosos" (p. 36). Así pues, la defensa de la poesía se expresa aparentemente de forma dialogada, aunque en realidad se trata de un monólogo en el que el anciano pastor impone, de forma delicada pero firme, su opinión a los demás.

Clarisio, instruido y sabio, según opinión de los demás pastores, expone el pensamiento sobre la poesía que Suárez de Figueroa debía de tener en el período de redacción de *La constante Amarilis*. Su parlamento no es renovador y está plagado de lugares comunes que se repiten hasta la saciedad en textos literarios y preceptivas poéticas de la época.

Clarisio inicia la defensa de la poesía utilizando la teoría divinizante del furor poético, de origen platónico, según la cual el poeta, como intérprete de los dioses, expresa lo que estos le comunican, movido por un furor divino o fuerza sobrehumana.[308] Pero así como Platón rechaza el valor de la técnica y niega la intervención de la razón en el quehacer poético, Clarisio aboga por la interrelación de la naturaleza y el arte, como había recomendado Horacio:[309]

> "De la poesía, don celestial y divino furor, son inventores naturaleza y arte. Nace el poeta, y quien no nació para serlo, con arte sola lo pretenderá ser ásperamente, porque sin la naturaleza el arte vale poco, como también poco naturaleza sin arte. Mas, concurriendo ambos, proponiendo naturaleza y disponiendo el arte, salen acertadas sus obras" (pp. 36-37).

Más abajo, Clarisio vuelve a tocar este punto

insistiendo en la trascendencia del furor y apuntando al mismo tiempo el valor de la inteligencia del poeta en la creación artística:

> "Deve el que la profesare [la poesía], con paciente continuación aplicar todas las fuerças de su entendimiento y dexarse provocar generosamente de aquel sagrado furor. Su cuidado a de ser, lleno de ardiente espíritu, añadir nervios a la pluma y hermosear con prolixidad las plantas de su ingenio" (p. 39).

Igualmente el narrador de *La constante Amarilis* alude al tema del furor en este episodio sobre teoría literaria:

> "-proseguía Clarisio, puestos los ojos en el cielo, como transportado-" (p. 40),

y también en el *discurso segundo,* tras la épica intervención de Manilio, refiriendo los versos heroicos de la Musa Clío dedicados a Menandro, en donde dice que los pastores advirtieron que Manilio

> "estava lleno de furor celestial, siendo fuerça que para tal efeto uviesse el cielo comunicado a su pecho y lengua aliento y brío sobrenatural" (p. 102).

La última referencia a este tema está en el *discurso* tercero, tras la intervención de Clarisio en alabanza de Menandro y Amarilis:

> "Assí hablava Clarisio con encendido semblante, resonando y pareciendo más que hombre en sus palabras" (p. 121).

Siguiendo a Platón, Clarisio considera el alma prisionera del cuerpo. Recordemos que, según el filósofo griego, a causa de un accidente el alma abandona el mundo de las Ideas y se encarna en el cuerpo de un hombre que será tal como ella lo haga. El alma que más haya participado de la visión de las Ideas se introducirá en el cuerpo de un hombre que, inspirado por un dios, sabrá descubrir la sabiduría, la

perfección y la hermosura por medio de la poesía:

> "...hallándose presa el alma en la cárcel del cuerpo y no pudiendo por otro instrumento que la lengua descubrir su saber, perfeción y hermosura, parece halló esta graciosa invención de hablar, esta traça de discurrir y este dulce modo de formar concetos" (p. 37).

En otro orden de cosas, Clarisio establece, aparentemente, una distinción simple entre prosa y verso:

> "La prosa quando quiere acaba, mas la poesía tiene su límite, a de llegar a él y no pasar dél" (p. 37).

Creemos que esta diferenciación tiene como punto de partida los adjetivos utilizados en el párrafo anterior para definir el proceso poético: "*graciosa* invención de hablar", "*dulce* modo de formar concetos", pues apuntan a la carga estética del estilo en verso, basado en el tiempo, la medida y la armonía, a diferencia de la prosa, que aun contando con estas exigencias, no las observa con todo rigor.[310] Un poco más abajo, Clarisio insiste en la "dulcíssima" lengua de la poesía "con que deleita, atrae, enternece y suspende" (p. 37).[311]

No podía faltar la alusión a la poesía como ciencia universal, confirmando así su excelencia sobre las otras ciencias y artes, pues de todas se vale y de todas habla:

> "Abraça las artes liberales y las otras ciencias de que a menudo se vale, pues para ser perfeta a de ser el poeta general en ellas o, a lo menos, posseer los principios de todas" (p. 37).[312]

Otro tópico utilizado en la defensa de la poesía es el de la comparación (según la repetida idea de *ut pictura poesis*, tomada de Horacio, Plutarco y Simónides de Ceos[313]) y posterior reconocimiento de superioridad de la poesía sobre la pintura:

> "Parécese en mucho a la deleitosa pintura y en mucho es más excelente, porque aquella carece de lengua y esta la tiene dulcíssima con que deleita, atrae, enternece y suspende, explicando con palabras sucintas altíssimos pensamientos" (p. 37).

La materia de la poesía, sigue Clarisio, está constituida a base de contrarios: la gloria de Dios (según una consideración teológica de la poesía, arrastrada desde la Edad Media[314]), lo oculto de la tierra, fenómenos de la naturaleza y circunstancias del hombre:

> "Súbese a vezes a la mayor altura, internándose en las maravillas y grandezas del Criador; toca otras vezes el cóncavo de la tierra, revelando sus ocultos secretos y prodigios..." (p. 37).

Enumera sus cualidades y efectos para insistir en la superioridad de la poesía, a la que llama "discreta", porque

> "encubre defetos y descubre gracias, vence rebeldías de severos, rinde altivos, pronuncia requiebros, forma quexas, revela afectos, celebra efetos, aviva remisos, compone descompuestos, avisa descuidos..." (p. 38),

y no olvida el principio aristotélico de la catarsis, por medio del cual la poesía purifica las pasiones reales del hombre:

> "...haze llorar y reír, temer y esperar, altera y aplaca y, en fin, por secreto camino infunde en las almas ya tristeza, ya alegría" (p. 38).

Sigue un interesante párrafo en el que Clarisio, por una parte, alaba la poesía épica, género literario que alcanzó el aplauso de las clases cultas durante el siglo XVI y primera parte del XVII, y, por otra parte, como de pasada y sin darle casi relevancia, trata el conocido problema de la diferenciación aristotélica entre el poeta, que imita la naturaleza con verosimilitud, y el historiador, que no la imita, sino que la traslada tal cual es a su obra. Clarisio no aboga por una poesía ficticia, sino por una poesía basada

en hechos históricos o en hechos legendarios tenidos por históricos ("assumptos célebres", "hazañas", "heroicos hechos", p. 38), que se imitan, es decir, se poetizan:

> "Es gran celebradora de hazañas, incita a que se imiten heroicos hechos, conserva memorias de magnánimos príncipes y capitanes, acuerda pérdidas o conquistas de reinos, glorias y felicidades de monarquías, destroços y fuegos de antiguas o modernas ciudades, es prudente en la paz, sabia y prevenida en la guerra" (pp. 38-39).

Siguiendo a Aristóteles, acepta que en la acción principal se imbriquen episodios secundarios:

> "¡Quán bien entre el ruido de las armas mezcla amorosos sucesos, cuyos alegóricos fines quán bien auisan!" (p. 39).

lo que conecta con el principio horaciano del *delectare et prodesse:*

> "Deleitando, aprovecha y, a su gusto, lleva por donde quiere agenas voluntades y pensamientos" (p. 39).

A pesar del interés del escritor de dotar a sus obras de contenido doctrinal, evidente en otras obras suyas (también *La constante Amarilis* contiene digresiones instructivas), Suárez de Figueroa afirma por medio de Clarisio que la poesía constituye un respiro en las tareas cotidianas y un desahogo en las preocupaciones:

> "Con ella se alivia la molestia de otras ocupaciones, artes y exercicios" (p. 39),

pero al mismo tiempo,

> "ha de ser libre y severa reprehensora de faltas y vicios" (p. 39).

Tópica es también la equiparación de poetas y césares, ceñidos por la corona de laurel, símbolo de la inmortalidad:

> "Las sienes de sus profesores fueron y son coronadas de laurel, ornato y premio de césares" (p. 39).

Es lógico que en un discurso elogioso como este se

enjuicie la poesía de forma favorable. Pero Suárez de Figueroa, que utiliza los argumentos apologéticos de Platón, no ignora que este echó a los poetas de su República, por lo que se pone a salvo de cualquier crítica atribuyendo la maldad que pueda presentar la poesía al nefasto influjo de la ciudad, antítesis de la bondad del campo:

> "Toda es buena y en nada mala, aunque a vezes los moradores de ciudades hazen se ocupe indignamente en lascivos concetos y torpes lisonjas" (p. 39).

Por esto, la poesía es un instrumento valiosísimo para dirigir a los hombres a la virtud:

> "Ha de ser libre y severa reprehensora de faltas y vicios, offreciéndose a sujetos inclinados a ella, porque sea conocida y estimada" (p. 39).

Clarisio insiste en la fuerza del "sagrado furor", como hemos indicado al principio de este comentario, sin olvidar la natural inclinación del poeta, a lo que sigue un curioso párrafo en el que señala cuál debe ser la disposición del artista o, más bien, qué fuerzas debe poner en juego ante el hecho poético; así, señala "la concordia", "la frequentación", "la fatiga" (en *La constante Amarilis* se incluye un parlamento elogioso sobre la fatiga, pp. 126-128), "el sudor" (equiparable a la fatiga), "la vigilia", "la templança" (p. 39). Efectivamente, en este parlamento se habla varias veces del sagrado furor, pero Suárez de Figueroa tenía que ser consciente del trabajo duro y, a veces estéril del poeta, incluso del poeta experimentado y reconocido, ante el papel en blanco, por lo que no oculta el esfuerzo, a veces angustioso, que debe llevar a cabo. No obstante, combinando los elementos mencionados, el poeta logrará buenos frutos, que se distinguirán por características tan notables como la

"altura", la "belleza", el "olor", la "dulzura", la "delicadeza", la "verdura", la "utilidad", la "religión", la "incorruptibilidad" y la "excelencia" (p. 39). Esta serie de conceptos es elocuente porque indica que en poesía son tan importantes los valores artísticos como los valores morales. Estos conceptos prácticamente se reducen a la mención de dos, la dulzura y la utilidad, en clara alusión a la doctrina horaciana del *utile dulce*. Hay que destacar la noción de "incorruptibilidad" o, lo que es lo mismo, la inmortalidad, argumento decisivo que se repetirá más adelante para confirmar la "excelencia" o superioridad de la poesía.

No falta en el discurso de Clarisio el tono exclamativo, apasionado, para convencer a los enemigos de la poesía, al tiempo que involucra en su defensa, de modo interesado, a los protectores de las letras:

> "¡O dulces, o durables, o copiosos frutos los de la divina poesía! [...], cuyas obras, con artificio compuestas, con ventura dedicadas y con gracia recibidas, son las proprias y verdaderas riquezas del mundo" (pp. 39-40).

Apoyándose en la afirmación anterior, Clarisio sigue con un largo fragmento en el que compara la poesía con diversas riquezas materiales, ilustrado con el ejemplo de personajes famosos de la Antigüedad. Lo que pretende demostrar es precisamente la inmortalidad de la poesía frente a lo efímero de los valores materiales.[315] El párrafo, por otra parte, carece de relevancia teórica y es, sobre todo, un ejercicio de estilo. Solo destacaremos este breve fragmento:

> "Destas obras se coge vna nueva y perpetua vida, de manera que, quando se llegue a la muerte, se conseguirá la immortalidad" (pp. 41-42).

Clarisio recoge de nuevo el argumento de la

trascendencia de la poesía más allá de la vida del poeta, y cómo aquella, por medio de una fábula adecuada, tiene la función de inducir a los hombres a ser virtuosos, lo que también asegura la inmortalidad del poeta:

> "después de su muerte, y con sus dulçuras y elegancias [los poetas] influirán nuevas virtudes en los que las leyeren y, assí, jamás morirán" (p. 42).

Como se ve, otra vez se trata del tópico horaciano del *utile dulce*.

Un poco más abajo, insiste de nuevo en la perdurabilidad de la poesía, relacionando al autor con la "gloria", la "honra", la "gracia" y la "fama", cuatro valores eternos que logra mediante el ejercicio poético:

> "Las noches que velaren se bolverán días de gloria; las luzes a que escrivieren se bolverán rayos de honra; su cera, miel de gracia; la tinta que gastaren se transformará en lluvia sobre las alas del tiempo y de la fama" (p. 43).

La fama, el último de los valores mencionados, da pie al pastor para evocar una larga serie de anécdotas, cuyos protagonistas, en su mayoría poetas y filósofos (nótese cómo se identifica Poesía y Filosofía[316]) dignifican con su prestigio la Poesía. Entre esas anécdotas, casi todas muy conocidas, destaca la de Alejandro, cuando respetó la casa de Píndaro en el saqueo de Tebas (p. 44); la de la rivalidad de las siete ciudades de Grecia por querer ser cada una la patria de Homero (p. 44); o la de Aniceto, que gastó parte de su fortuna para rescatar de la esclavitud a Platón (p. 45). A partir de este momento, Clarisio acentúa notablemente el tono erudito, con la probable intención de deslumbrar a su auditorio.

El pastor termina la defensa de la poesía con un rápido

resumen de los elementos argumentales que ha ido exponiendo a lo largo del elogio:

> "Ninguno, pues, se atreva a la deidad desta soberana reina, todos la veneren, todos la sigan, exercitándola a menudo para posseer, con su ocasión, varias ciencias, virtud perfeta, riqueza verdadera, vida perpetua y fama immortal" (p. 46).

Es decir, la poesía es la ciencia de las ciencias, induce a los hombres a ser virtuosos, es el verdadero patrimonio del hombre y propociona vida y fama eterna al poeta.

Todo el documento tiene un tono dogmático, confirmado por Menandro, el mayoral, con frases grandilocuentes, como:

> "Bien defendida, ¡o prudente pastor!, dexaste la divina poesía" (p. 46),

> "Verdaderíssimo es lo referido por ti en alabança del poético tesoro" (p. 47).

La intervención de Clarisio, considerada por M. Puerta como "un ejercicio académico",[317] no es una alabanza razonada, en la que los diversos contendientes dialoguen y, mediante el intercambio de pareceres, lleguen a las conclusiones favorables que conocemos. Nada de esto. Clarisio expone, en solitario, su teoría divinizante, echando mano también de Horacio, y la ilustra con tanta erudición que llega, incluso, a rayar en la pedantería. No obstante, el pastor salva el discurso gracias a que lo impregna de sincero ardor y entusiasmo. La doctrina de la literatura en Suárez de Figueroa es fundamentalmente neoaristotélica, y así sustenta el pensamiento generalizado en este campo desde fines del siglo XVI y principios del siglo XVII, aunque se imbriquen de forma importante elementos neoplatónicos, como el del furor poético.

3.3.8. *LA CONSTANTE AMARILIS* EN LA TRADICIóN LITERARIA

La constante Amarilis se distingue del resto de los libros pastoriles, entre otros aspectos, en que intercala entre sus páginas algunas conocidas escenas provenientes de obras teatrales de la literatura pastoril italiana. Nuestro propósito ahora es dar cuenta de la adaptación de esas escenas, así como de la influencia que la narrativa pastoril española ejerció en el libro de Suárez de Figueroa.

a) *LA CONSTANTE AMARILIS* EN LA TRADICIóN TEATRAL PASTORIL ITALIANA

Empezaremos por estudiar la relación de contenido de *La constante Amarilis* con las tragicomedias pastoriles italianas *Aminta* de Torcuato Tasso, a través de la traducción española de Juan de Jáuregui, y *El pastor fido* de Battista Guarini, según la traducción al español del mismo Suárez de Figueroa. Para la comparación de textos de una obra con respecto a las otras dos, remitimos a las páginas en que estudiamos las fuentes de *La constante Amarilis*.

1. *Aminta*, de Tasso-Jáuregui, y *La constante Amarilis*

Ya hemos visto en el capítulo de las fuentes de *La constante Amarilis* la enorme deuda de esta obra con respecto al *Aminta* de Torquato Tasso, a través de la primera traducción (1607) de Juan de Jáuregui. El enorme caudal de

textos trasvasados de una obra a otra hace suponer que Suárez de Figueroa vio en la tragicomedia pastoril el instrumento adecuado para llevar a cabo con éxito el encargo de escribir un libro de pastores en poco tiempo, que "cierto tributario de amor" le había hecho, según indica en *El pasajero.*

En este caso no se puede hablar solamente de la influencia que una obra ejerce en otra, sino de la adaptación de gran cantidad de versos de la traducción española del *Aminta* en las partes narrativas de *La constante Amarilis,* según veíamos en aquel capítulo.

En este apartado estudiamos la relación argumental entre ambas obras, en la que destacan tres episodios principales:

a) En primer lugar está la caracterización de Clórida y Dinarda (*discurso* primero, pp. 51-55), basada casi textualmente en la de Dafne y Silvia del *Aminta,* respectivamente (acto I, escena 1ª). Clórida y Dafne son pastoras ancianas que velan por la felicidad de sus compañeras y también amigas. A su juicio, la mayor ventura que se puede desear es amar y ser amada (a causa del influjo de la Iglesia, Clórida apunta a un amor santificado a través del matrimonio). Y como el personaje de Clórida está calcado del de Dafne, ambas pastoras se apoyan en los mismos argumentos para convencer a las jóvenes: la fugacidad de la vida, la universal majestad y poder del amor, y el castigo que más allá de la muerte merecen quienes le son contrarios.

La misma relación existe entre Dinarda y Silvia: ambas pastoras de "condición rebelde y huidiza", según palabras de J. Arce,[318] son jóvenes, hermosas y, dedicadas al ejercicio de Diana, son enemigas mortales del amor. Los argumentos

utilizados por una y otra pastora tienen validez general, pues odian el amor, pero mientras Silvia tiene frente a sí al enamorado y dulce Aminta y contra su amor se rebela, Dinarda, que no tiene experiencia alguna en este sentido, combate reflexivamente con el amor. Por otra parte, al final de ambas obras, las pastoras cambian de opinión: Silvia se ablanda ante la desesperación de Aminta, y Dinarda accede a los requerimientos de Damón.

Sin embargo, la función de estos personajes en sus respectivas obras es bien distinta. Silvia forma con Aminta la pareja protagonista de la tragicomedia pastoril, mientras que Dinarda es un personaje secundario en *La constante Amarilis*. Por otra parte, Dinarda presenta un aspecto que no encuentra su paralelo en Silvia, y es el hecho de que confiese a Rosanio y Clórida la intención de consagrar su vida a Dios. Esta referencia a una solución monástica no es frecuente en la literatura pastoril, a no ser que se aplique a lo divino, y no es este el caso de *La constante Amarilis*.

b) La conversación entre Rosanio y Clórida (*discurso* segundo, pp. 106-113) está tomada de la mantenida entre Tirsi y Dafne del *Aminta* (acto II, escena 2ª). Una y otra pareja de pastores comentan la esquivez en cuanto al amor de Dinarda y Silvia, respectivamente. Una diferencia importante, sin embargo, separa a ambos varones, y es que el anciano Rosanio es tío de Dinarda y desea que su sobrina se case, no importa con quién, para tener descendencia, pues no la tuvo de su mujer, y el joven Tirsi sólo pretende que su amigo Aminta sea feliz al lado de la mujer a quien ama, Silvia.

El diálogo entre Rosanio y Clórida concluye en

La constante Amarilis con el relato del primero sobre sus amores juveniles (pp. 109-113), tomado del que en la tragicomedia de Tasso pronuncia Aminta para explicar a Tirsi el proceso de su amor por Silvia, con el famoso episodio de la abeja[319] (*Aminta,* acto I, escena 2ª, vv. 429-568). Suárez de Figueroa, pues, toma fragmentos de diversas partes del *Aminta* para relacionarlos, según su conveniencia, en *La constante Amarilis,* de modo que a la trasposición casi literal de textos pronunciados por personajes paralelos (Tirsi-Rosanio; Dafne-Clórida) siguen otros textos que, dichos por un personaje joven (Aminta), se atribuyen con toda naturalidad a un personaje viejo (Rosanio).

c) El mismo procedimiento encontramos en el largo parlamento de Arsindo en que se queja de la dureza de Silvia, en *La constante Amarilis* (*discurso tercero,* pp. 145-147), tomado de los lamentos del Sátiro, enamorado de la esquiva Silvia del *Aminta* (acto II, escena 1ª), pues casi al final se intercalan pequeños fragmentos que en el *Aminta* están dichos por Tirsi (acto III, escena 1ª, vv. 1173-6) y Dafne (acto II, escena 2ª, vv. 858-67).

Dado que el Sátiro se describe a sí mismo "de color sanguino", de "espaldas anchas", de "brazos de duros nervios", de "cerdoso pecho" y de "cubiertos muslos" (vv. 711-714), Suárez de Figueroa tiene que describir de forma semejante a su pastor ("rostro de color moreno", "espaldas anchas", "braços robustos", "belloso pecho", "nerbosos muslos", p. 146), signos del pastor rústico, y mantener esa configuración atlética en toda la obra, de modo que al final de *La constante Amarilis,* es Arsindo quien

por ser el "más fuerte luchador" (p. 208) merece el premio de la prueba pugilística en la celebración de los ejercicios deportivos por la boda de Menandro y Amarilis.

Pasan a *La constante Amarilis* referencias tan importantes como las del efecto de la pequeña picadura de la abeja:

"-Por extremo es pequeña la aveja y, con todo, quando pica con sus breves armas haze herida molesta" (p. 145),

"Es pequeña la abeja por estremo, / y con sus breves armas, cuando pica, / hace molesta y grave herida" (vv. 671-673)

o la del poder del oro:

"Sin duda, es este el Siglo de Oro, pues sólo vence el oro y sólo quien reina es él" (p. 146).

"Sin duda alguna el Siglo de Oro es este, / pues sólo vence el oro y reina el oro" (vv. 728-729)

También pasa un juego de palabras en el que el Sátiro, lamentándose de la dureza de Silvia, asocia el nombre de la pastora con su significado etimológico:

"¡Amor cruel! ¡Silvia ingrata y más rigurosa que las selvas! ¡O cómo te conviene tal nombre! Bien lo miró quien te le puso" (p. 145).

"...¡Crudo amor, ingrata Silvia, / más cruda y rigurosa que las selvas! / ¡Oh, cuánto aqueste nombre te compete / y qué bien lo miró quien te le dijo!" (acto II, escena 1ª, vv. 685-688).

Así, la pastora de los pensamientos de Arsindo necesariamente se llama Silvia. Pero Silvia es un personaje secundario en *La constante Amarilis*.

Suárez de Figueroa se vale de estos pasajes tan importantes del *Aminta* para agrandar el valor literario de su libro con el prestigio de la tragicomedia pastoril y también para alargar su dimensión. Por otra parte, al incorporar estos textos en el plan de *La constante Amarilis*, consiguió importantes puntos de apoyo en la creación de los personajes: a) el personaje de Silvia del *Aminta*, por ejemplo, le sirvió para caracterizar a Dinarda, de forma

directa, a través de las propias palabras de la pastora, y a Silvia, indirectamente, a través de las quejas de Arsindo (tomadas de las del Sátiro); b) determinados pasajes de Tirsi y Aminta dan lugar al personaje de Rosanio; c) a partir del Sátiro surge Arsindo.

Así, pues, hasta el final del libro, Suárez de Figueroa tendrá en cuenta la caracterización de sus personajes, inspirados en el *Aminta* de Tasso-Jáuregui.

2. *El pastor fido,* de Guarini-Suárez de Figueroa, y *La constante Amarilis.*

En el capítulo de las fuentes de *La constante Amarilis* hemos hablado de los puntos de contacto de esta obra con *El pastor fido* de Guarini, según la traducción del mismo Suárez de Figueroa. Poco es lo que podemos añadir aquí, dadas las mínimas relaciones que, sorprendentemente, mantienen ambas obras. Solo diremos que en el parlamento de Clórida sobre la Edad de Oro, de *La constante Amarilis* (*discurso* cuarto, pp. 177-179), hay un párrafo tomado de los versos 641-651 del Coro primero del *Aminta* de Tasso-Jáuregui (acto I, escena 2ª). En estos versos, Tasso culpa al honor del fin de la Edad de Oro:

> "Tú, Honor, fuiste el primero que negaste
> la fuente de deleites tan copiosa."

Suárez de Figueroa sustituye la palabra "honor" por la palabra "malicia", y la repite varias veces en el parlamento de Clórida, con la intención de enfatizar la idea:

> "La malicia fue quien primero negó el río de deleites lícitos tan caudaloso, escondiéndole a la sed amorosa; la malicia enseñó que los ojos encubriessen en sí mismos su resplandor y pura luz temerosa de su belleza; la malicia recogió en redes las hebras de oro que trataban el viento; la

> malicia puso el esquivo ademán contra el proceder libre y, en fin, la malicia enfrenó la lengua y dio arte y compostura al movimiento" (pp. 178).

Este cambio parece estar en relación con *El pastor fido* de Guarini-Suárez de Figueroa, en cuyo discurso sobre la Edad de Oro (acto IV, escena 9ª), aunque inspirado en el Coro del *Aminta*, mencionado antes, Guarini alaba el honor:

> "tener la fe por ley; d'aquellas almas,
> al bien obrar tan hechas,
> siempre cuydado fue d'onor felice
> a quien dictava onestidad.
> [...]
> Mas tú, Onor verdadero,
> en nuestros pechos forma
> de generosos bríos
> la verdadera honrra,
> la qu'es dote y blasón de nobles almas."[320]

De acuerdo con el espíritu contrarreformista, Guarini varía el discurso de Tasso, haciendo del honor la expresión de aquella ley moral de la cual el poeta de Sorrento había imaginado que fuese afortunadamente libre la Edad de Oro, cuando la única ley que había era la del amor y del placer. En la misma línea de Guarini estaba Suárez de Figueroa, al hacer responsable a la malicia, y no al honor, de los males que causaron el ocaso de la Edad de Oro.

b) *LA CONSTANTE AMARILIS* EN LA TRADICIÓN NARRATIVA PASTORIL

La tradición pastoril, que parte en su origen de Teócrito y Virgilio, prosigue en la Edad Media y se integra en la literatura italiana, culminando en Sannazaro; de aquí se enraíza en la literatura del Renacimiento español, con la lírica encabezada por Garcilaso y los libros de pastores, asegurados en la *Diana* de Montemayor. El resultado es la idealización de los pastores, aquejados casi siempre del mal

de amor, en un mundo natural igualmente idealizado.

El arraigo de la tradición pastoril en la literatura renacentista se vio favorecido por el desarrollo del Neoplatonismo iniciado, sobre todo, en Italia desde finales del siglo XV por Marsilio Ficino (1433-1499), y continuado en el siglo XVI por León Hebreo (hacia 1465-antes de 1535), Pietro Bembo (1470-1547) y Baltasar de Castiglione (1478-1529), entre otros, pues los escritores que abordaron el tema pastoril encontraron en sus personajes el medio literario adecuado para expresar desde esos presupuestos filosóficos los sentimientos amorosos más profundos.

Las obras de los autores antiguos e italianos modernos se leían en España en los siglos XVI y XVII, en lengua original y en traducciones, primero en los círculos minoritarios de la corte y luego entre la clase, tan numerosa, de los hidalgos.

La constante Amarilis, publicada en 1609, es uno de los últimos eslabones de la cadena de libros que constituyen la tradición narrativa pastoril en España.

Al estudiar las fuentes de este libro, hemos visto que en él confluyen elementos de muy distinta procedencia, los más evidentes de la literatura pastoril italiana (Sannazaro, Tasso, Guarini) o de la lírica española (Carrillo y Sotomayor y, posiblemente, también Hurtado de Mendoza). Pero asimismo forman parte de este libro de pastores elementos procedentes de la tradición pastoril común al género que inicia en España la *Diana* de Montemayor, y que incorporan en sus obras la mayoría de escritores pastoriles españoles.

Estudiaremos a continuación las relaciones de

La constante Amarilis con los principales libros de pastores españoles que Suárez de Figueroa pudo conocer.

1. La *Diana*, de Montemayor, y *La constante Amarilis*

Jorge de Montemayor inicia el género narrativo pastoril en España con la *Diana*, un libro en el que el escritor portugués emplea todo su genio creador para desarrollar un argumento plagado de distintas tramas que se resuelven sucesivamente en el momento adecuado. Indican López Estrada y López García-Berdoy que Montemayor utilizó en la redacción de la *Diana* "la técnica del libro de aventuras según el patrón de Heliodoro" y que "Montemayor supo apreciar el interés de la disposición de la *Historia Etiópica*, pues hay en la *Diana* un desarrollo semejante del argumento."[321] Por el contrario, Suárez de Figueroa casi acaba este género pastoril, y lo hace como le gusta o como puede, acumulando composiciones poéticas, algunas de las cuales parece que tiene escritas de antemano, como hemos comentado en otro lugar, y trazando diálogos entre sus pastores. Suárez de Figueroa no demuestra la capacidad imaginativa de Montemayor, quizá porque no quiso inventar historias ficticias que se entrecruzaran en el argumento de su libro, al modo de la *Diana* y de la mayoría de libros de pastores. Tal vez por esto, el mismo autor reconoce explícitamente la inexistencia del planteamiento al estilo bizantino de su obra al principio el prólogo "Al letor":

> "Si esperas deste libro alguna grande suspensión de ánimo fundada en intricados sucesos, ciérrale sin pasar adelante, que no todos pueden ser Teágenes o Ariostos" (p. 4).

Efectivamente, según se desprende del esquema temático

de *La constante Amarilis,* recogido más arriba (pp. 266-268), Suárez de Figueroa sabía que el caso que se le había confiado (la separación forzosa y la posterior boda de dos amantes) para transformarlo en materia literaria era insuficiente en un libro de pastores y, para atenerse a lo que era propio de las obras de este género, introdujo otros casos de amor paralelos con el principal. Pero así como los libros pastoriles, como la *Diana* y otros posteriores, presentan mayor dinamismo a causa del componente bizantino, *La constante Amarilis* es un libro estático. El autor procuró mantenerse fiel, dentro de lo posible, a la realidad del suceso que motivaba el libro, de modo que el protagonista, Menandro-don Juan Andrés Hurtado de Mendoza, permanece preso casi a lo largo de toda la obra, por motivos que ya conocemos, y la acción se desarrolla en torno a su persona. Los demás pastores visitan a menudo a su mayoral y apenas hay cambios de escenarios, pues se mueven en un espacio reducido y siempre llegan al mismo lugar, el jardín de la prisión de Menandro. Solo Partenio refiere su viaje a la Arcadia en la reunión de pastores (pp. 85-87), pero este es un relato retrospectivo y carente de carácter aventurero. Por todo esto las palabras de López Estrada y López García-Berdoy acerca de la *Diana,* "la obra pastoril, casi siempre hasta entonces creación detenida y quieta, cobraba una animación inusitada que había de continuarse en otros libros de pastores",[322] pueden aplicarse a *La constante Amarilis,* que, al contrario, recupera el carácter detenido y quieto de las obras pastoriles anteriores a la *Diana* de Montemayor. Y es que Suárez de Figueroa prefirió, como siguió demostrando en sus mejores obras

(*El pasajero* o el *Pusilipo*), el enfrentamiento dialéctico entre sus personajes.

Aun perteneciendo ambos libros al mismo género, son más las diferencias que separan *La constante Amarilis* de la *Diana,* que las semejanzas que las unen. Empezaremos por las primeras.

La constante Amarilis carece del "sistema encabalgado de relatos", frase con la que López Estrada caracteriza la trabazón poética de la *Diana.*[323] Hay, sin embargo, un eje central, consistente en la espera de la resolución de las dificultades que impiden el casamiento entre Menandro y Amarilis, frecuentemente recordada por el autor a lo largo de la obra, acaso consciente de la escasa cohesión de los elementos argumentales:

> "Conformes y concordes estamos los dos. ¿Quién podrá estorvar nuestro intento? Sábese ser la concordia en la tierra causa de abundancia, [...] en los ánimos de la felicidad y en los casados de la sucessión. Y assí espero de su mano estas dos últimas circunstancias, sin que pueda estorvarlo fuerça umana" (p. 72)
>
> "Presto tendrá fin la aspereza con que soys tratado" (p. 72)
>
> "Confía, pues llevará el cielo, contra los pareceres de tus contrarios, tu causa al desseado fin" (p. 75)
>
> "comunicando el discreto mayoral con el prudente anciano su importante negocio, mostrava sentir con extremo su dilación. Quexávase de quien era causa, ponía delante las sinrazones recividas, agravava la malicia de sus autores y, pidiendo parecer, tratava de su remedio" (p. 158)
>
> "En iguales entretenimientos se pasaron no pocos días, en cuyo ínter, el padre de Menandro [...] trató de que el supremo Sacerdote facilitasse el estorvo de parentesco que impedía las felices bodas de Menandro y Amarilis" (p. 206).

Los personajes de Suárez de Figueroa se deleitan en su

sufrimiento, a diferencia de los de Montemayor, que buscan el remedio de sus males en la sabiduría de Felicia. No encontramos, pues, en *La constante Amarilis* los elementos sobrenaturales que tanto valor tienen en la *Diana,* como las ninfas, la sabia Felicia o el agua de la felicidad, capaz de hacer olvidar el tormento del más empedernido enamorado o de cambiar el objeto de su amor. En *La constante Amarilis* todos los casos secundarios giran en torno a la pareja protagonista, y esta se define por la sinceridad y la constancia de su amor. El final feliz del caso principal no pasa por acciones sobrenaturales, sino por una dispensa papal. Es muy probable que esta ausencia de prodigios en la obra de Suárez de Figueroa se deba, además de su desinterés por el mundo de ficción, evidenciado en el resto de su producción literaria, a que a principios del siglo XVII la estética del mundo pastoril, en proceso de extinción, ya no los admitía. Por otra parte, es probable que nuestro autor hubiese leído *La Galatea* de Cervantes, libro en el que tampoco aparece el elemento sobrenatural (excepto en el "Canto de Calíope"), y conociera la crítica de Cervantes en el *Quijote* (I,6) sobre la *Diana* de Montemayor, en donde por medio del cura rechaza personajes y elementos mágicos:

> "Soy de parecer que no se queme, sino que se le quite todo aquello que trata de la sabia Felicia y de la agua encantada."

No obstante, en *La constante Amarilis* se podría objetar sin mucho fundamento que en el episodio de la abeja referido por Rosanio, su amada Ardenia, para aliviar el ardor de la picadura en Filis, utiliza un ensalmo aprendido de la maga Alania (p. 110). Este episodio, literalmente tomado del

Aminta de Tasso, no es un elemento de cohesión argumental.

Tampoco hay en *La constante Amarilis* un "Canto de Orfeo" que ni de lejos se le pueda comparar, como sí suelen presentar los principales libros pastoriles, como la *Diana enamorada,* con el "Canto de Turia", o *La Galatea,* con el "Canto de Calíope", en los que personajes mitológicos (Orfeo y Calíope) o un viejo venerable que personifica a un río ocupan un espacio en la narración pastoril de forma inverosímil para recitar poemas laudatorios. En relación con esto, hay en *La constante Amarilis* un episodio de tinte sobrenatural en el parlamento de la ninfa Clío, que canta los elogios de Menandro y la glorias de sus antepasados, en una atmósfera maravillosa presidida por Amor, acompañado por otros personajes mitológicos. Pero para mantener el libro siempre a un nivel humano, Suárez de Figueroa hace que sea Manilio quien, en la junta de pastores, refiera la escena y reproduzca las palabras de la ninfa, explicando que se trata de un sueño tenido la noche pasada (pp. 95-102). Por otra parte, este relato es igualmente inoperante en cuanto a la trabazón interna de la obra, pues solo sirve para ensalzar al protagonista y no tiene consecuencias posteriores.

Montemayor impregna la *Diana* de formas musicales, como dice López Estrada "bien en alusiones concretas a agrupaciones e instrumentos musicales, bien en el curso mismo del verso y de la prosa, construidos con un criterio armónico."[324] Suárez de Figueroa, por su parte, no demuestra tener conocimientos musicales. Sin embargo, ello no impide que los pastores de su libro se deleiten en la música, pues es su diversión preferida. Los instrumentos que tañen no se

especifican, con la única excepción de la lira, como vemos en los siguientes textos:

> "Començava el pastor a escusarse, mas [...] al son de una lira, con piadosos acentos y tono grave, cantó..." (p. 16)

> "Ismenio, zagal de Menandro y diestro en música, a quien [...] avía mandado cantasse ciertas liras [...]. Assí, acompañando la voz con el templado instrumento..." (p. 21)

> "requiriendo el templado instrumento, rompió los ayres con los regalados acentos deste romance" (p. 70)

> "Prosiguiendo su camino, encontró recostado a la sombra de un sauze a Manilio, que en aquel punto, templado el instrumento, començava a cantar el soneto que sigue..." (p. 125)

> "Y dando estos y otros juegos lugar a la música, se subieron los pastores al teatro sobre que estava el assiento de los esposos, donde, acompañando Manilio su voz con las de varios instrumentos, puesta la vista en los amantes, cantó desta suerte..." (pp. 208-209).

Por otra parte, encontramos en este libro algunos recursos métricos, como correlaciones, plurimembraciones, etc., estudiados más adelante, que presentan cierto carácter musical.

El hecho de que en la *Diana* esta no aparezca hasta el final de la obra (bien entrado el libro V), aunque es motivo de abundantes referencias líricas a lo largo de la narración, se ha calificado como un acierto argumental.[326] Lo mismo podríamos decir de *La constante Amarilis,* cuya protagonista solo aparece cuando el libro está llegando a su fin. Pero una diferencia importante separa a ambas pastoras: por una parte, Diana, a pesar de ser, según López Estrada, "un personaje pasivo, apenas actuante",[327] interviene discretamente en la narración pastoril cantando y expresando

sus penas a otros pastores; por otra parte, Amarilis aparece como un personaje callado a quien Menandro, ya su esposo, dedica encendidas palabras de amor.

Por último, Suárez de Figueroa cierra el argumento de *La constante Amarilis* con la boda de los protagonistas y la resolución de todos los demás casos de amor, impidiendo así la escritura de, por lo menos, una segunda parte, carácter este último propio de los libros de pastores, como indica López Estrada: "Inacabada es toda novela pastoril [...] porque siempre quedan cabos sueltos para continuar el caso de amor."[328] Posiblemente el escritor cierra el argumento de su libro por un rasgo de honestidad consigo mismo y con sus lectores, porque tal vez tiene conciencia del agotamiento del género y porque la promesa de una segunda parte (habitual en los otros libros de pastores) hubiera quedado conscientemente sin fundamento.

2. La *Diana enamorada*, de Gil Polo, y *La constante Amarilis*

Indica López Estrada que Gil Polo logró diferenciarse de Montemayor -su modelo directo- "reduciendo la variedad de los casos expuestos y ganando en cohesión argumental."[329] Suárez de Figueroa, que se situaría en el extremo contrario a Montemayor, presenta una trama excesivamente reducida, pues solo presenta un caso de amor principal en el argumento de su libro, el de Menandro y Amarilis, mientras que los demás casos son muy secundarios y dependen estrechísimamente de aquel para su feliz solución. No hay en *La constante Amarilis* un personaje que, formando parte del argumento, sea instrumental en el sentido de favorecer el enredo. Esta

función la cumple la voluntad de otros personajes ajenos a la fábula, como la de la familia de Amarilis (nombrada como "sus parientes", p. 32), por oponerse a su boda con Menandro antes de que comience la obra, o la del Papa ("supremo Sacerdote", p. 206), que finalmente permite la unión de los dos amantes.

Tampoco hay en *La constante Amarilis* pastores que sufran por amor en vano, como los Tauriso y Berardo de la *Diana enamorada*. El sufrimiento de los pastores enamorados de *La constante Amarilis* es recompensado al final de la obra, pues todos reciben gozosamente a sus respectivas parejas, excepto Danteo, cuya pastora, Rosela, ha muerto.

Pudiera ser que Suárez de Figueroa se hubiera inspirado en la *Diana enamorada* para escribir el comienzo de su libro, pues ambas obras coinciden, en líneas generales, en el inicio de la acción. Gil Polo presenta en primer lugar a Diana, casada con Delio pero enamorada del ya esquivo Sireno, expresando sus quejas amorosas, que han sido oídas por Alcida, tras lo cual esta se acerca a Diana, y ambas pastoras inician una conversación en la que cada una se decanta en favor (Diana) o en contra (Alcida) del amor. Sin ahondar en el fondo de las palabras de los personajes, esto es más o menos lo que sucede al comienzo de *La constante Amarilis:* el recién llegado Damón oye los lamentos de Felicio. Ya juntos, los dos pastores inician un diálogo sobre el amor en el que cada uno toma posiciones contrarias.

La *Diana enamorada,* como la *Diana* de Montemayor en el "Canto de Orfeo", presenta una intención feminista en algunas de sus páginas, especialmente en el "Canto de Florisia", defensa poética de las mujeres acosadas por los hombres,

cuyos antecedentes se remontan a la literatura medieval.[330] Dos pastoras encarnan este mismo sentimiento feminista en *La constante Amarilis,* Dinarda, inspirada en la Silvia del *Aminta* de Tasso, y Clórida, que defiende a la mujer de la malicia de los hombres en un encendido parlamento con el que se inicia el *discurso* cuarto de la obra.

Un punto en común muy importante entre el libro de Gil Polo y el de Suárez de Figueroa (compartido también con las *Tragedias de amor,* de Juan Arce Solórceno y *Desengaño de celos,* de Bartolomé López de Enciso) es que estas obras terminan con las bodas tan esperadas. Aunque en ninguna de ellas se "especifican las ceremonias del Sacramento, por no ser propias del convencionalismo pastoril", como indica López Estrada,[331] todas celebran el venturoso acontecimiento con fiestas, que constituyen "un tópico presente desde las primeras obras de ficción europeas que terminan con un final feliz."[332] De todo ello hablaremos en el capítulo siguiente.

Ambas obras, pues, resuelven su enredo en el matrimonio. Pero, en palabras de Avalle-Arce refiriéndose a la *Diana enamorada,* aplicables a los dos libros, "este final al mismo tiempo que desvía la obra del erotismo pagano acaba con la posibilidad novelística, ya que en el momento en que Diana se casa se cierra la puerta a toda otra contingencia amorosa."[333] Sin embargo, Gil Polo, seguramente en respuesta a una de las exigencias del género pastoril, deja el final de su obra abierto, pues anuncia la continuación de las historias de los personajes que aún no se han casado. Al contrario, Suárez de Figueroa, consciente de la etapa tardía en que se halla situado, cierra definitivamente su libro.

3. *La Galatea,* de Cervantes, y *La constante Amarilis*

Curiosamente, Cervantes y Suárez de Figueroa publicaron sus respectivos libros de pastores a la misma edad: ambos tenían 38 años, pero mientras que para el primero "el tema pastoril -según Avalle-Arce- no constituye un ensayo juvenil abandonado en épocas de madurez, sino que se inserta con tenacidad en la médula de casi todas sus obras",[334] para el segundo lo pastoril (aparte de la traducción de *El pastor fido*) prácticamente se agota en *La constante Amarilis,* pues apenas reaparece en su producción posterior, con la salvedad del poema épico *España defendida,* en cuyo libro segundo hay una larga alabanza a la soledad y a la naturaleza pronunciada por un pastor llamado Damón.

Repasaremos a continuación los puntos de contacto y las diferencias más notables entre ambas obras.

Avalle-Arce comenta el "movimiento pendular" característico de *La Galatea,* en cuanto que los distintos aspectos de la realidad novelable suelen presentar facetas opuestas. Teniendo en cuenta la diferenciación aristotélica entre Poesía e Historia, "el mundo 'poético' de la pastoril se ve invadido aquí por la circunstancia 'histórica'." Y destaca los siguientes ejemplos: "Estos pastores comen con toda regularidad [...]; algunos de ellos han hecho estudios universitarios [...], mientras que otros han recorrido mucho mundo, del real, no de la Utopía [...]; el escenario bucólico se comparte entre los pastores y nobles cazadores de altanería [...], o un grupo de caballeros y damas", etc.[335] Como en *La Galatea,* también en *La constante Amarilis* se mencionan necesidades vitales, como comer y dormir, cuando

casi al final del *discurso* primero Clórida y Dinarda interrumpen su conversación por la llegada de la noche:

> "Cessaron con esto, porque la noche avía con sus sombras deslustrado del todo la hermosura de las cosas, y recogidas en sus moradas alimentaron los cuerpos de sustento y descanso" (p. 55),

o cuando Felicio finalmente cesa sus lamentos:

> "No es de bronze nuestra fortaleza, ni nuestra carne es de piedra. Rindióse, pues, Felicio a los combates de sus pensamientos y, sin querer, quedó entregado al sueño" (p. 59).

También algún pastor de *La constante Amarilis* lleva a cabo estudios superiores, como es el caso de Lenio en *La Galatea,*[336] y se mencionan las Academias que a principios del siglo XVII y a imitación de las italianas eran tan comunes en España:

> "Sabrás -dixo Damón- que desde que pude tener acuerdo tuvo principio en mí un ardentíssimo desseo de saber [...], y, sabiendo que el discreto Montano acudía a menudo desde nuestra aldea al lugar fundado en fuego, centro de grandes cosas, le pedí me llevase consigo. Tenía yo noticia que florecían allí templos, sacerdotes y sacrificios, que deleitava la división de grados y distinción de sangre, que allí se aventajava la forma de justicia y razón y la manera de leyes y estatutos..." (p. 76).

Y también hay pastores, como Damón, que de las riberas del Pisuerga se traslada a las del Manzanares (pp. 7-8), pero otros, como Partenio, viajan a la Arcadia, un país casi utópico con una geografía mítica:

> "Por cierto, fertilíssima comarca es Arcadia, y sus pastores verdadero honor de las selvas, a quien concede el cielo vivir para sí y hazer vida regida con su gusto. Miran allí prados vestidos de flores y fomentados de arroyuelos, aquí collados ricos de yerva, sabroso pasto de ganados" (p. 86).

Tampoco se da en *La constante Amarilis* la presencia de nobles cortesanos que mantengan algún tipo de relación con

los pastores. *Sólo Clarisio, soldado en su juventud, pasó en* otro tiempo por la corte, pero renegó de ella. Eso no impide que algunos pastores presenten aspectos nobles, como hemos indicado antes.

Vistas estas características, ese "movimiento pendular" que evita la simplificación de la realidad novelable no se da con la misma regularidad en *La constante Amarilis*.

Al hablar de la *oposición tópica entre corte y aldea*, "montada sobre la antítesis clásica *otium-negotium*, Avalle-Arce indica que en *La Galatea* "no hay una condenación categórica de ninguno de los dos términos", de modo que a veces es el cortesano quien aparece como superior al pastor y otras al contrario.[337] También en *La constante Amarilis* se desarrolla esta vieja oposición y, como es habitual en la literatura pastoril, suele resolverse a favor de la aldea, como vemos en estas palabras de Partenio, las más claras de toda la obra a este respecto:

> "Allá en las ciudades solamente se professan engaños en el dezir; en sus tribunales, escuelas, plaças y academias, se habla con la sutileza de la Lógica y el artificio de la Retórica, y las palabras se alexan de la intención, teniendo differente sonido; mas en los campos, las lenguas pronuncian lo que sienten los coraçones; sus galas son natural bondad y llaneza, vistiéndose de sola el alma" (p. 50).

Estas palabras no impiden que, en otro momento, Menandro admire en Damón su inteligente forma de argumentar y su elegante modo de hablar, más apropiado de personas cultivadas que de pastores:

> "Desigual mucho de tu professión es tu lenguaje. ¿Quién hizo elegante y cortesana la rudeza y la rustiquez de los campos? [...] Dime [...] qué Licéo, qué Atenas, qué Apolo te haze discurrir tan altamente sobre puntos tan sutiles" (pp. 75-76).

Sin embargo, en *La constante Amarilis* hay una interesante confrontación entre dos pastores, Manilio y Aurelio, acerca de lo que es una derivación de la antítesis *otium-negotium,* y se declaran partidarios del ocio y de la fatiga, respectivamente. El primero, Manilio, canta un soneto sobre el tema del ocio, del que destacamos este verso: "la vida passaré libre d'afanes" (p. 125, v. 13), que también formula en prosa:

> "Habite quien quisiere sobervias ciudades, que no trocaré por la menor yerbecilla destos campos todas sus riquezas. No se puede igualar este descanso con aquella inquietud, ni su bullicio llega a esta ociosidad" (p. 126).

Muy sorprendentes son las palabras del segundo, Aurelio, porque, sin oponerse del todo al gusto de Manilio y sin defender la ciudad, justifica la vida agitada o aventurera, impropia de la vida pastoril:

> "No te espante aya quien busque partes remotas, supuesto la esperança es poderoso echizo en toda suerte de interés" (p. 125),

pero sí se declara partidario del trabajo ("todas las cosas que aprovechan travajan y, travajando, aprovechan", pp. 127-128) en un extenso discurso que queda sin réplica en cuanto los dos amigos llegan al "sitio de la conversación" (p. 128) o a la reunión de los pastores.

Al comentar las divergencias entre la *Diana enamorada* y *La Galatea,* López Estrada advierte de la introducción en la obra de Gil Polo de un componente tan peligroso como es el del amor adúltero, ya que Diana, casada con el indigno Delio, está enamorada del primero, a diferencia de la obra de Cervantes, quien "no admite la posibilidad del amor extra-matrimonial en su libro pastoril", por lo que Mireno

abandona el lugar cuando Silveria, de quien está enamorado, se desposa con Daranio.[338] En *La constante Amarilis* no se da ninguna situación semejante, por lo que no existe la posibilidad de rechazar el amor extra-matrimonial. De los pastores viejos se sabe que Rosanio es viudo y en la misma situación parece estar Clórida, y estos, junto con Clarisio, de quien no se especifica el estado, no están interesados en cambiar de situación. En cuanto a los pastores jóvenes, todos son solteros, y desde el principio de la obra los varones (excepto los desamorados) dirigen su atención a sus respectivas pastoras, sin que medien competencias y rivalidades entre ellos. Solo el aparente triángulo amoroso entre Partenio, Manilio y Antandra sería una excepción. Ya hemos comentado en páginas anteriores el hecho de que la ausencia de Partenio, cuando se fue a Arcadia, es la causa de que Manilio intente ocupar el lugar de aquel en el amor de Antandra, y que se retira de la lid con la misma falta de pasión con la que había entrado. En *La constante Amarilis* todos los casos van dirigidos al matrimonio, el fin de amor propuesto por la Iglesia.

Partamos ahora del ejemplo de los dos desamorados, Lenio, de *La Galatea,* y Damón, de *La constante Amarilis.* Ambos se pronuncian fervientes detractores del amor, pero su actitud cambia de forma radical a partir de experiencias bien distintas.

Lenio, en uno de los embates contra el amor, al que denomina como "un ciego error de nuestro entendimiento",[339] se apoya en la ciencia, en la experiencia y en la razón, pero se enamora y termina llorando sus cuitas amorosas igual

que los demás pastores enamorados. Es decir, no es el conocimiento racional, sino la experiencia vital la que traiciona la inicial convicción de Lenio contra el amor.

No es este el caso de Damón. Ya hemos visto al describir los personajes de *La constante Amarilis* que Damón cambia de actitud tras la conversación con Menandro, en la que este le cuenta su caso de amor por Amarilis. Damón dice a partir de este momento:

> "Yo me confieso rendido y desde oy procuraré consagrar al amor los despojos de mi libertad" (p. 33).

Mientras que Lenio, según Avalle-Arce, está empapado de "sufriente e ilógica humanidad", Damón queda como un personaje frío, ni siquiera impulsado por un intercambio de pareceres, ya que la réplica de Damón no sierve para alargar la charla, pues no contradice, sino para terminarla, convencido de su error. El de Damón es un caso bien simple del *omnia vincit amor* neoplatónico, a diferencia de Lenio, cuyo caso es "más bien una vivificación del personaje literario ante su propio e inconcebible error."[340]

Asimismo, los casos de Gelasia, de *La Galatea*, y Dinarda, de *La constante Amarilis*, son exigencias de libertad. Semejantes son los "lemas" de ambas pastoras:

> "Libre nascí, y en libertad me fundo"[341]
>
> "mi deleite es la libertad" (p. 51).

No encontramos en *La constante Amarilis* las complejidades que hay en *La Galatea*, como el ejemplo de Lauso, que vuelve al desamor tras un desengaño. Ningún pastor cambia de actitud si no es para encarar favorablemente el amor. El caso de Manilio tras sus escarceos fallidos con

Antandra es poco significativo, dado el talante desenfadado del pastor. La anécdota sobre las sobrinas de Clórida que él mismo refiere a Silvio y Cintio (pp. 204-205) no es más que una intervención humorística para dar cierta agilidad a la narración. Sin embargo, aunque en clave de humor, Manilio echa por tierra el Neoplatonismo, invalidación que no afecta a los demás pastores, pues todos saben que es el gracioso.

Por último, comentaremos el tema de la religión en *La Galatea* y en *La constante Amarilis*. Indica Avalle-Arce que "en *La Galatea* la religión se estructura sobre la típica ambivalencia: a lo pagano se adosa lo específicamente cristiano."[342] Aunque en *La constante Amarilis* hay alusiones a la mitología desde el punto de vista cultural, encontramos solamente dos que pueden interpretarse desde el punto de vista religioso, debidas con toda probabilidad a la imposición formal del género. La primera está en la réplica de Dinarda a la invitación a amar de Clórida, en la que dice estar "consagrada [...] a la casta Diana" (p. 55). En la segunda, ya al final del libro, el narrador invoca a Júpiter, Neptuno, la Tierra y Mercurio para que protejan a Menandro y Amarilis, los nuevos esposos. No sorprende esto en una obra en la que también la esquiva Dinarda, bien entrado el *discurso* segundo, pretende consagrar su vida a Dios en un parlamento que parece arrancado de un libro de predicación cristiana. Como hemos visto en otro lugar, entre las alusiones mitológicas se intercalan otras bíblicas, según conviene en la trama de la obra.

4. *La Arcadia*, de Lope de Vega, y *La constante Amarilis*

Hay, a nuestro juicio, un rasgo de orden externo que, aun estando presente en otros libros de pastores, relaciona estrechamente *La Arcadia*, de Lope de Vega, y *La constante Amarilis*: ambas son obras clave, con elementos biográficos.

Once años antes de que Suárez de Figueroa escriba su libro de pastores, Lope de Vega publica *La Arcadia*, creada sobre unos acontecimientos ocurridos, en cierto modo semejantes a los que dieron lugar a *La constante Amarilis*, por ser los protagonistas nobles y por el escándalo que su relación amorosa causó en la corte.

La base histórica de *La Arcadia* está en el matrimonio de don Antonio Álvarez de Toledo, quinto duque de Alba, con doña Mencía de Mendoza, hija del duque del Infantado, en Guadalajara, un día después de que aquel se hubiera casado por poderes en Sevilla con doña Catalina Enríquez, hija de los duques de Alcalá. El revuelo que estos hechos ocasionaron en la corte motivó, entre otras penalidades, la separación de los recién desposados y el destierro y la prisión del duque, hasta que las investigaciones del caso dieron lugar al perdón de don Antonio y a la reunión con su mujer.[343]

Lope de Vega, desterrado también, entra al servicio del duque de Alba en 1592. Cautivado por esta historia de amores cortesanos, decidió darle forma literaria con ropajes pastoriles.

Ya conocemos los hechos acaecidos sobre los que probablemente se apoya *La constante Amarilis*: promesa de un matrimonio no deseado por la familia de la novia, intervención del rey, separación de los amantes y prisión. La

semejanza entre ambas historias, aun siendo distintas en detalle, es evidente. Sin embargo, mientras la correspondencia entre historia y ficción es comprobable en *La constante Amarilis,* no lo es tanto en *La Arcadia,* en donde el caso de don Antonio, doña Mencía y doña Catalina no tienen un claro paralelo pastoril.[344] Por otra parte, la relación, en este sentido, entre *La constante Amarilis* y *La Arcadia* no dependió de la voluntad de Suárez de Figueroa, sino del marqués de Cañete, el Menandro de la narración pastoril, que solicitó del autor un "libro serrano o pastoril, como el de *Galatea* [de Cervantes] o *Arcadia* [de Lope]", que celebrara los incidentes de su amor. Es decir, que don Juan Andrés Hurtado de Mendoza tuvo que conocer esas obras y, por lo menos, la anécdota real que se escondía tras ellas, y debió de pensar que una trama de ficción pastoril se ajustaba perfectamente a las peripecias vividas por él.

También encontramos en ambos libros cierto autobiografismo. Lope, el Belardo de *La Arcadia,* lo declara en el "Prólogo":

> "Estos rústicos pensamientos, aunque nacidos de ocasiones altas, pudieran darla para iguales discursos si, como yo fui testigo dellos..."
>
> "Si alguno no advirtiese que a vueltas de los ajenos he llorado los míos...",

aunque, como indica Avalle-Arce, ese autobiografismo "se diluye un poco en el texto de la novela, puesto que Belardo aparece solo como deuteragonista."[345] También Suárez de Figueroa se disfraza en su obra del pastor Damón y, aunque al principio del libro incluye aspectos de su propia vida, como su patria de origen:

> "Damón, pastor libre que en las riberas de Pisuerga apacentava ganado..." (pp. 7-8)
>
> "Yo, que me llamo Damón -replicó el forastero-, nací en el antiguo lugar que baña Pisuerga" (p. 9),

muy pronto se convierte en un pastor como los demás, carente de características asociables con el personaje real que le había dado vida.

Entre los rasgos de orden interno que relacionan ambas obras está la erudición contenida en cada una de ellas. Morby indica que "lo que más desfavorablemente se ha criticado en *La Arcadia* ha sido su pedantería. Al que no conoce sino la *Diana* de Montemayor puede sorprenderle el lastre erudito a que se presta la fórmula arcádica desde el *Ameto* de Boccaccio; pero Lope se ha propuesto quedar único en esta materia."[346] Asimismo, señala Morby que, a diferencia de los libros de pastores anteriores, la intención de Lope es concentrar la acción en la pareja protagonista de Anfriso y Belisarda, aunque el intento se malogra en cierto modo por la acumulación de "una serie de fábulas, anécdotas, academias y otros rellenos...",[347] ajenos a la estructura de la obra, en donde Lope, quizá en un alarde de vanidad, muestra todo su saber.

La carga erudita de *La constante Amarilis,* si bien no llega al nivel de *La Arcadia, es* también muy notable. Suárez de Figueroa, todavía poco avezado en el oficio de poeta, parece que pretende mostrar a la galería sus amplios conocimientos humanísticos por medio de excursos sobre las más variadas cuestiones a lo largo de *La constante Amarilis.* Pero, a diferencia de Lope, Suárez de Figueroa se ve obligado a rellenar su libro con esos excursos (sobre la poesía, el

agua, la mujer, la fatiga, la tierra, el diluvio universal, etc.), porque se da cuenta de que el argumento, concentrado al principio (narración de Menandro acerca de las peripecias que lo unen a su prima Amarilis, pp. 29-33) y al final (resolución del caso con las bodas de la pareja protagonista, pp. 206-217), es demasiado sencillo e insuficiente.

Hasta aquí hemos repasado las semejanzas y divergencias más notables entre *La constante Amarilis* y cuatro de los libros más importantes de la narrativa pastoril española, y de ellas sacamos la impresión de que Suárez de Figueroa debía de conocer bastante bien estos libros y, asimismo, los recursos de la narrativa pastoril, a pesar de ser *La constante Amarilis* su primera incursión conocida original en la literatura española.

3.3.9. EL EPITALAMIO EN *LA CONSTANTE AMARILIS*

Hemos retrasado hasta este momento el comentario de los festejos desarrollados para celebrar el final feliz de los amores de Menandro y Amarilis en el libro de Suárez de Figueroa, porque, en cierto modo, guardan relación con la *Diana enamorada,* de Gil Polo, y con *La Galatea,* de Cervantes.

Como indica López Estrada,[348] la presencia de fiestas cortesanas modernas en los libros de pastores españoles empieza con la *Diana enamorada,* cuyo quinto libro narra los festejos que tuvieron lugar en el palacio de Felicia para celebrar la unión de algunas parejas de pastores. Según el mismo crítico, "esto constituye un tópico presente desde las primeras obras de ficción europeas que terminan con un final feliz, como ocurre en la *Historia etiópica* de Heliodoro."[349] Sin embargo, a diferencia de esta obra, que resume brevemente lo ocurrido:

> "con muchas bendiciones y parabienes y grande aplauso de danzas y de bailes y de otros *regocijados corros con objeto de que todo se* celebrase con mayor solemnidad y fiesta"[350]

algunos libros pastoriles españoles narran los festejos detalladamente.

La presencia de fiestas cortesanas en los libros de pastores se justifica en los mismos libros, pues muchos de sus personajes no son pastores rústicos, sino cultivados cortesanos vestidos de pastores para la ocasión. Además, la

celebración de una boda es un acontecimiento que explica la incorporación de tales festejos en estos libros, que, con frecuencia, refieren sucesos ocurridos en la realidad. En este sentido, y relacionando la *Diana enamorada* y *El pastor de Filida* de Gálvez de Montalvo, que también narra unas fiestas en honor de los recién desposados, López Estrada afirma que "la situación de la culminación festiva es análoga: a la salida de la obra, cuando los casos amorosos pastoriles se han resuelto, y por razón de la ambivalencia del contenido de estas peculiares obras, puede la ficción abrirse a la narración de las fiestas de moda."[351]

En la obra de Gil Polo, se advierte que los festejos son muy variados y espectaculares: un canto epitalámico al final del libro cuarto, al que siguen bailes aldeanos, la danza del ciervo, las adivinanzas, la defensa de la mujeres y la naumaquia final, que llenan todo el libro quinto. Por el contrario, las fiestas al final de *La constante Amarilis* son bastante más modestas, pues se reducen a unas pruebas deportivas, narradas brevemente, y, lo que es más interesante, a seis cantos epitalámicos, aspecto que haría esta obra única en su género, a juzgar por las palabras de Thomas Deveny al destacar la singularidad de *La Galatea,* por contener dos epitalamios para la misma boda, al final del libro tercero, para celebrar la unión de Daranio y Silveria: "*La Galatea* by Miguel de Cervantes is unique because it contains two epithalamia for the same wedding."[352]

Veíamos al comentar el prólogo "Al letor" de *La constante Amarilis* que el autor justificaba así la brevedad de la narración de estos acontecimientos:

> "Por no cansarte en las bodas con invenciones y torneos usados de otros en semejantes ocasiones, las quise ceñir con pocas palabras, apuntando como de paso -también por evitar molestia- los juegos que pudo aver en ellas" (p. 4).

Aparte de la crítica poco velada a la abundancia de festejos que adorna el último libro de la *Diana enamorada,* motivo de cansancio para nuestro autor, es destacable el hecho de que Suárez de Figueroa diga que refiere "los juegos que pudo aver en ellas", es decir, en las bodas de don Juan Andrés Hurtado de Mendoza y doña María de Cárdenas, y no refiera los que realmente se celebraron. La explicación a esto pudiera ser que el escritor no asistió a los festejos, o que no tuvieron lugar por los motivos que ya conocemos, especialmente por la oposición de doña Luisa Manrique, madre de la novia, a que la unión se celebrase. De hecho, las noticias conservadas de estos acontecimientos, vistas en otro lugar, no mencionan fiesta alguna.

Las fiestas de *La constante Amarilis* comienzan el día de la boda de la pareja protagonista:

> "Corrió por cuenta de Clarisio la solenidad pastoril destas bodas y, assí, trató de alegrarlas con músicas y diferentes exercicios corporales, señalando premios para los que se mostrasen más ágiles y desembueltos en ellos" (p. 208),

tras lo que viene la rápida narración de los festejos con esta introducción:

> "Llegado, pues, el día tan desseado de todos, salieron, después de aver gozado esplendidísimo banquete, Amarilis y Menandro, acompañados de gente infinita, a un puesto que avía señalado para semejantes fiestas donde, sentados los amantes y ya esposos en eminente lugar, se dieron principio a los entretenimientos" (p. 208).

Así, ante el estrado o "eminente lugar" en que se encuentran los recién desposados, tiene lugar la festiva

celebración formada por dos partes, según se ha dicho al principio: "músicas y diferentes exercicios corporales", aunque el orden en que aparecen es el inverso. Empezaremos por estos últimos.

1. Las pruebas deportivas

Se mencionan solo tres pruebas deportivas: la lucha, la carrera y el tiro al blanco, y en cada una se narran brevísimamente las peripecias de los competidores que merecen el premio por su rapidez o habilidad (p. 208).

Hemos dicho que solamente se refieren tres pruebas deportivas. Otras que también tienen lugar se mencionan por medio de la expresión indefinida "otros juegos", que dan paso a la música, con cuyo acompañamiento los pastores cantan varios epitalamios.

2. Los epitalamios

> "Y dando estos y otros juegos lugar a la música, se subieron los pastores al teatro sobre que estava el assiento de los esposos, donde, acompañando Manilio su voz con las de varios instrumentos, puesta la vista en los amantes, cantó desta suerte" (pp. 208-209).

Al canto epitalámico de Manilio suceden los de Coriolano, Damón, Partenio, Cintio y Meliseo, cuyas formas métricas mencionamos más adelante.

Como indica López Estrada, "el epitalamio constituye un género definido dentro de la literatura festiva: su origen se sitúa en Catulo y composiciones de esta clase eran propias de los grandes acontecimientos de las bodas reales y de la alta nobleza",[353] de modo que su introducción conviene perfectamente en un libro clave, como *La constante Amarilis*, que refiere los amores de unos personajes pertenecientes a

la clase más alta de la sociedad española del siglo XVII.

De acuerdo con el ambiente en el que se mueven los pastores, la atmósfera en que se desarrollan los seis cantos epitalámicos es más bien gentil, a causa, sobre todo, de las alusiones a la Fortuna, al Hado, a la Parca, e invocaciones al dios Himeneo, propias del epitalamio.

Los seis cantos contienen varios *topoi* habituales en este tipo de manifestaciones líricas, que enumeramos a continuación:

a) La invocación a Himeneo (que Deveny remonta al al *Carmen* 61 de Catulo[354]), a quien el pastor pide protección para los esposos, como hace Coriolano:

> "Calça el coturno por felice suerte
> deste divino tálamo, Imeneo"
> (p. 210, vv. 1-2)

y también Cintio a lo largo de toda su composición, de la que destacamos la primera estrofa:

> "Hijo de quien al suelo
> truxo en pámpanos verdes fruto hermoso,
> llueve gracia del cielo,
> acuda tu virtud y haga dichoso
> este nudo amoroso,
> con que Menandro y Amarilis quieren
> vivir amando, pues amando mueren."
> (p. 212, vv. 1-7)

y, por último, Meliseo:

> "Tú, ioven bello, Imeneo glorioso,
> ven y assiste al enrredo de sus lazos,
> al uno y otro haz tan venturoso
> que tenga qu'embidiar el más dichoso"
> (p. 213, vv. 9-12)

b) El pastor advierte la participación de la naturaleza en tan dichosa ocasión, por medio de "estos bulliciosos arroyuelos" y algunos árboles, como el fresno, el plátano, el álamo y el pino, que, con el alegre sonido de sus hojas movidas por el viento, celebran la unión de los esposos, como

canta Manilio (p. 209, vv. 6-18), y también Partenio, que en estos versos reclama la participación de los cuatro elementos en la festividad:

"Vuestro dichoso imeneo
con nuevo aplauso celebren
aire, fuego, tierra y mar,
y os cante todo viviente.
Silgueros y ruiseñores,
músicos del campo alegres,
vos, qu'en violines de ramas
entonáis dulces motetes;
ayres, que servís de manos
a sus cuerdas d'ojas verdes
y de frescos avanillos
en los estíos ardientes;
argentados arroyuelos,
hijos de risueñas fuentes,
que sin murmurar de nadie
andáis murmurando siempre;
vos, súbditos de Neptuno,
veloces y mudos peces;
y vos, de ocultas montañas
habitadores silvestres,
destos amantes conformes
cantad la dichosa suerte,
y por vos sus alabanças
en todo elemento suenen."
(p. 211, vv. 13-36)

c) El pastor pide a la naturaleza que dé sus dones a los nuevos esposos, como desea Manilio que el cielo los conceda a Menandro y Amarilis:

"dé tantos que se espanten las naciones
y se tenga por pobre el rico indiano."
(p. 209, vv. 33-34)

El mismo deseo está en el canto de Cintio:

"Ofrezcan sus ganados
siempre abundantes crías, y la tierra
los árboles preñados,
a quien ni ardor ni yelo hagan guerra."
(p. 212, vv. 36-39)

En este sentido es frecuente la mención de Amaltea y su dorado cuerno, como en el mismo canto de Manilio:

"Vierta Amaltea la dorada copia,
pues es de la virtud la hazienda propia."
(p. 209, vv. 35-36)

y también de Damón:

"y con vuestros aspectos Amaltea
derramará *por el dorado cuerno*
copia que os formará verano eterno,
para qu'en vuestra edad el Siglo de Oro
buelva del blanco toro."
(p. 211, vv. 29-33)

d) Manilio expresa el deseo de que la unión de los esposos dure más que la vida del legendario Néstor:

"Más tiempo permanezca el imeneo
que de Néstor los años."
(p. 209, vv. 19-20)

e) Es propio del epitalamio el desear a los desposados una rica progenie. Así lo pide Manilio, con la peculiaridad de que incorpora el tópico renacentista, inapropiado en el medio pastoril, de desear que la descendencia de Menandro y Amarilis alcance la *gloria por medio de las* armas y la ciencia:

"Véais de vuestra estirpe generosa
ínclita decendencia,
a quien hagan las armas y la ciencia
quanto ser puede única y gloriosa,
y para eternizarla en todo el suelo
vozes la fama dé, lenguas el cielo."
(p. 209, vv. 25-30)

También Cintio expresa el deseo de una larga descendencia:

"No se junten en vano,
generación dichosa vean presente,
y como suele el grano
bolver la tierra agradecidamente
con fruto más valiente,
assí sus hijos multiplique el cielo
y tales plantas den adorno al suelo."
(p. 212, vv. 22-28)

e igual dice Meliseo:

"y tras el desseado ayuntamiento
caros hijos possean
qu'en altos puestos vean
y larga edad abunden de contento."
(p. 213, vv. 13-16).

f) Solo Cintio expresa el deseo de que los celos no enturbien su amor:

> "No siembre la discordia
> espinas en su amor d'ásperos celos."
> (p. 212, vv. 15-16)

g) Y Partenio manifiesta el deseo de que la fama encumbre a los esposos:

> "El son de sus nombres suba
> a los celestiales exes
> y, en fin, su gloria immortal
> sea de la embidia muerte."
> (p. 211-212, vv. 37-40)

Si la presencia de los epitalamios relaciona *La constante Amarilis* con la *Diana enamorada* de Gil Polo, el hecho de que sea el desamorado Manilio quien entone el primer canto vincula el libro de Suárez de Figueroa con *La Galatea* de Cervantes, pues en esta última obra es Lenio quien canta el primero de los dos epitalamios por la boda de Daranio y Silveria al final del libro tercero.

Como dice Deveny, "the fact that Lenio, who is described as "desamorado", offers the first epithalamium does give the poem a tone which is unique to the history of the genre in Spain."[355] En este sentido, también *La constante Amarilis* es un libro singular en la historia del género pastoril; sin embargo, no hay que perder de vista que la intervención de Manilio como cantor del primer epitalamio en la boda de Menandro y Amarilis viene precedida de otra al principio del *discurso* cuarto. En esa ocasión, para apaciguar los ánimos entre Felicio y Clórida, a causa de las invectivas del primero contra las mujeres, Menandro pide a los pastores que canten lo que gusten y que "comience Manilio" (p. 179). Este aprovecha la ocasión para cantar en catorce sextetos alirados

el amor de Menandro por Amarilis, que dejan "extremamente enternecido a Menandro por averle adivinado los pensamientos" (p. 181). Así, si la relación entre Manilio y Lenio está clara por entonar los dos en primer lugar sus respectivos epitalamios (por otra parte, bien distintos en contenido y forma), el que sea Manilio el primer cantor sorprende menos que en Lenio, pues ya antes se ha distinguido por ser el portavoz de los amorosos sentimientos de su mayoral.

Por último, indicaremos que si Gil Polo, al intercalar el epitalamio en su libro, había roto, según López Estrada, "el convencionalismo de los libros de pastores por cantar un fructífero amor de la carne",[356] Suárez de Figueroa solo siguió este prestigioso antecedente, insertando hasta seis epitalamios en *La constante Amarilis.*

3.3.10. CARACTERIZACIÓN LINGÜÍSTICA DE *LA CONSTANTE AMARILIS*

La descripción del espacio natural cumple en estos libros, como indica Antonio Prieto, "una función estática de marco, de ambientación lírica que prepara el dialogar de los pastores."[357] Este espacio, que en relación con *La constante Amarilis* hemos estudiado en páginas anteriores, es el idóneo para la presentación de unos personajes que disfrutan de la vida natural y cuya razón de ser está en función de la expresión lírica de sus sentimientos amorosos, casi siempre, contrariados.

Los personajes de *La constante Amarilis* son en este libro de condición sustancialmente pasiva, en contraste con lo que ocurre en otros libros de pastores, como, por ejemplo, en *La Galatea* de Cervantes; algunos, sin embargo, presentan alguna actividad en tanto que la evolución de sus propios procesos amorosos les obliga a modificar su pensamiento con respecto al amor, como sucede en el caso de Damón. Asimismo, como ya hemos anotado en otro lugar, entre los personajes hay notables diferencias, pues mientras las pastoras (excepto Clórida y Dinarda) tienen la función de ser meras figuras decorativas, entre los pastores sólo una parte (en distinta medida Menandro, Damón, Clarisio, Felicio, Arsindo, Rosanio, Manilio y Danteo) lleva el peso de la trama novelesca a través de los diálogos en prosa, en contraste con el resto de

pastores que se limitan a cantar en verso sus penas de amor, y alguna vez en prosa.

A los personajes de *La constante Amarilis* se les conoce bien por lo que dicen (o hacen, como veremos más tarde) o bien por lo que el narrador u otros personajes dicen de ellos. En este segundo caso no hay, contra lo que cabría esperar, lo que se denomina "perspectivismo descriptivo", es decir, exposición de pareceres enfrentados sobre un personaje, porque todos opinan de igual manera, y así no se da esa forma de enriquecer la realidad. Todos estos aspectos serán señalados a continuación.

a) FORMAS DE ELOCUCIóN PRESENTES EN *LA CONSTANTE AMARILIS*

1. El diálogo

Uno de los mayores aciertos de *La constante Amarilis* consiste en la utilización del diálogo, por medio del cual los personajes van manifestando su propia idiosincrasia o la de los demás. Así, Menandro se describe a sí mismo como uno de los siervos de amor, "el más lastimado y el más contento" (p. 28); la fiel y constante Amarilis promete ser "fortíssima al tropel de contrarias persuasiones" (p. 103); Dinarda tiene como deleite "la libertad" (p. 51); Felicio, que gusta de la soledad, se considera infeliz (p. 56), y Menandro ve en Damón a un hombre culto por el lenguaje que utiliza:

> "No quisiera yo en ella [su propia causa] -respondió Menandro- avogado más eloquente que tú. Desigual mucho de tu professión es tu lenguaje" (p. 75).

Este párrafo, un tópico común de la pastoral tomado del *Aminta*, nos sirve para indicar que, aunque *La constante*

Amarilis pertenece a un género artístico y todos sus personajes utilizan un lenguaje culto, este aspecto no pasa inadvertido y es motivo de alabanza en un caso concreto en el curso de la narración.

Apenas existe en *La constante Amarilis* el diálogo conversacional o diálogo basado en réplicas breves (valga como excepción el mantenido entre Clórida y Dinarda, pp. 51-55); por el contrario, si este se da, suele terminar en un largo parlamento pronunciado por un solo personaje, como sucede en el diálogo entre Rosanio y Clórida (pp. 106-113), que concluye con el relato del pastor sobre la abeja; en el de Aurelio y Manilio, en que el primero termina hablando de la fatiga (pp. 125-128); en el de Felicio y Arsindo (pp. 147-149), que se alarga, tras la marcha de Danteo, con la reflexión de Arsindo sobre el absurdo de llorar por los muertos (pp. 151-153), etc.

Pero lo más común es que el diálogo esté formado por un solo largo parlamento. No llamamos a esta forma de elocución monólogo, porque siempre hay una réplica de otro interlocutor, generalmente muy breve, que suele cerrar el diálogo, como en el discurso de Clarisio sobre la poesía (pp. 36-48), y en el parlamento de Damón, primero sobre la intervención de Dios en el amor y después sobre su paso por la corte (pp. 71-82).

También puede suceder que el diálogo esté formado fundamentalmente por dos largos parlamentos pronunciados por dos personajes discrepantes, como Menandro y Damón, cuando en su primera conversación hablan del amor (pp. 23-34), o bien coincidentes en la opinión, como Clarisio y Menandro, cuando

el primero pronuncia su discurso sobre las excelencias de la tierra y el segundo replica con la visión del diluvio universal (pp. 195-203).

Buena parte de los largos parlamentos que constituyen los diálogos se caracterizan retóricamente por el empleo de figuras que entran en el campo de la amplificación, pues el personaje destaca un tema desarrollándolo mediante la presentación reiterada de los conceptos bajo diferentes aspectos y recurriendo a la distribución y la enumeración y a otras figuras de repetición, como la anáfora y el paralelismo. Es el caso, por ejemplo, de la alabanza de Clarisio a la poesía:

> "Esta fama hará que los amigos procuren hazérseles más amigos presentándoles dones, como Alcibíades presentó a Sócrates; que en sus necessidades les ayuden con dineros, como Pomponio Ático ayudó a Cicerón; que sus enemigos los alaben, como Esquines alabó a Demóstenes; que guarden y reverencien sus casas, como Alexandro en el cerco de Tebas guardó las de Píndaro..." (p. 44),

o de la invectiva del mismo Clarisio contra la corte:

> "Esta [la lisonja] fue antiguamente causa de la perdición de los sicilianos, por llamar los lisonjeros de aquel tiempo justicia a la crueldad de Dionysio y de Falaris; esta destruyó a Egito, donde los aduladores nombravan religión y culto divino a deshonestos plazeres y sacrificios abominables; esta prevaricó del todo las buenas costumbres del pueblo romano, porque a los regalos y superfluidades de sus tiranos intitulavan umanidad y llaneza; esta pudo hazer que Nerón, dexando la gravedad y grandeza de emperador, se adornasse de trágicos despojos y cantasse en los teatros; esta..." (p. 165).

2. El monólogo

En *La constante Amarilis* destacan dos monólogos; son los que descubren los sentimientos atormentados de Arsindo por el desamor de Silvia, y de Danteo por la muerte de

Rosela, respectivamente. Ambos monólogos, dirigidos a personajes ausentes, presentan la peculiaridad de estar formados por una primera parte en verso y una segunda parte en prosa, en el caso de Arsindo (pp. 143-147), y al contrario en el caso de Danteo (pp. 149-151).

La soledad en que en encuentra el personaje que pronuncia el monólogo se rompe a causa de la presencia de otro pastor que escucha sin ser visto, y, así, el monólogo acaba en diálogo, como sucede de hecho al final del parlamento de Arsindo, que termina conversando con Felicio, quien "saliendo de lo escondido, después de averle saludado cortésmente, dixo..." (p. 147), y como refiere el narrador en el caso de Danteo:

> "No pudiendo Arsindo y Felicio sufrir más las quexas lastimosas de Danteo, salieron de lo oculto y procuraron aliviar su pena con las razones más fuertes que pudieron hallar" (p. 151).

La parte en prosa de estos monólogos se caracteriza por el empleo de apóstrofes, interrogaciones retóricas y exclamaciones, cuya función es conmover a los lectores, como señala la retórica:

> "Por extremo es pequeña la aveja y, con todo, quando pica con sus breves armas haze herida molesta. ¡O Amor!, ¿ay cosa tan pequeña ni tan breve como tú? [...] ¡Ay de mí, triste, que es todo mi coraçón llaga mortal! Mil dardos puso Amor en los airados ojos de Silvia. ¡Amor cruel! ¡Silvia ingrata y más rigurosa que las selvas! ¡O cómo te conviene tal nombre!" (p. 145)

> "Bellíssima Rosela, que casi antes que te viese el mundo renaciste en el cielo, donde gozas de verdadera vida. ¡Ay de mí, quán igualmente lloro tu partida y mi tardança! ¡O alma dichosa!, que decendiendo de las alturas, adornada de todas virtudes, te bolviste a ellas enrriquecida de más realçados dotes" (p. 149).

3. La descripción

No repetiremos aquí lo indicado en otro capítulo acerca del paisaje y la clasificación de los personajes. Sólo nos ocuparemos de los aspectos que tocan a la organización de la expresión.

De acuerdo con los rasgos distintivos que Helmut Hatzfeld aplica a los personajes del *Quijote*, "retrato, acción y lengua",[358] en primer lugar veremos en este apartado que los personajes principales de *La constante Amarilis* también adquieren forma poco a poco en la imaginación del lector por medio de su conducta con respecto a los demás. Así ocurre con Menandro, protagonista del libro, del que, hasta el momento de salir a escena (p. 15), ya sabemos de su condición bondadosa, según palabras de Felicio:

> "entre otras virtudes que alcança una es ser liberal con todos" (p. 9),

así como de su inclinación religiosa, según una referencia del narrador que subraya su costumbre de orar:

> "entrando en la estancia de Menandro, le halló ya vestido y ocupado en hacer a Dios devotos ruegos" (p. 70).

Pero la descripción más completa de Menandro ocupa un lugar destacado al principio del *discurso* tercero, en donde Clarisio acumula los detalles acerca de las características internas y externas (estas últimas brevemente) de su mayoral. Se trata de una descripción nada personal, aplicable a cualquier personaje al que se quisiera halagar. Es un panegírico en el que el anciano se emplea a fondo en alabar las dotes espirituales (que se infieren de sus acciones) y físicas de Menandro, que en ese momento está ausente:

> "No sé qué se tiene Menandro, que llena de alegría las conversaciones. Mas cómo no a de causar tales efetos quien es tan virtuoso, tan prudente, tan discreto, de tan dulce plática, de tan vivo ingenio, de tan claro entendimiento y de grandeza de ánimo tan singular, requisitos que valen tanto para adquirir la gracia de las gentes; y esto sin los dotes del cuerpo que maravillosamente le dio naturaleza, como agrado de rostro, buena proporción de miembros y airosa disposición" (p. 120).

Kurt Spang indica que "antiguamente entraron en la *descriptio personae* los topoi de la descendencia, la estirpe, la patria, el aspecto, el carácter, la formación, el estado y la fortuna de la persona descrita."[359] Algunos de estos *topoi* están en la también elogiosa descripción en verso que Damón hace de Menandro muy al principio del libro:

> "Grande es tu nombre, grande tu riqueza,
> grande tu tesoro, tu nobleza grande"
> (P. 18, vv. 61-62).

En cuanto a Amarilis, el lector ha ido conociendo al personaje que da nombre al libro por pequeñas referencias intercaladas en la narración, que informan de su belleza, fortaleza y constancia. Pero la descripción más importante, rica en efectos cromáticos, se retrasa hasta mediados del *discurso* segundo, en la que los rasgos físicos descritos llevan un orden descendente.[360] No caben aquí rasgos relativos a la idiosincrasia del personaje, porque es la descripción de "un retrato suyo que por preciosa y cara prenda [Menandro] traía siempre consigo" (p. 104), intercalada en la narración, que queda suspendida durante unos momentos:

> "...al pie de lazos de oro encrespado descubría frente lisa y espaciosa, alegres ojos, bellíssimos luzeros vestidos de largas pestañas y adornados de niveladas cejas bastantemente arqueadas, nariz en todo perfeta, mexillas de fresca leche mezclada en partes con vistosa púrpura, boca de milagrosa proporción, cuyos labios encendidos casi de embidia

> mostravan encubrir la cándida belleza de los dientes con extremo iguales, blanquíssima garganta bien formada y matizada a trechos con sutiles hilos de cárdeno color y, entre dos retratos del mismo Menandro, mano de no vista perfeción y blancura arrimada al relevado y firme pecho, con vestido cuyo color publicava alegre y cierta esperança" (p. 104).

La alusión tópica a los cabellos rubios (como tópica es toda la descripción) se repite en otras ocasiones, como en el canto de Menandro al retrato mencionado antes:

> "¡O vos, prendas preciosas,
> bellas hebras doradas..."
> (p. 105, vv. 1-2),

y en el de Manilio a la misma Amarilis, en el que aquel también destaca otras partes de la pastora con los epítetos, metáforas y comparaciones habituales:

> "Sobre frente espaciosa
> enrriçadas del oro las madejas
> tiene, y labios de rosa,
> luzes hermosas, arqueadas cejas,
> justa nariz y dientes
> que desprecian las perlas transparentes.
> Es de púrpura y nieve
> su garganta y su pecho, el cuerpo airoso;
> pues si la lengua mueve,
> al más süave son dexa embidioso,
> casi igualando el suelo
> la regalada música del cielo"
> (p. 180, vv. 25-36).

En cuanto a los demás personajes, solo hay dos breves descripciones, una de Felicio:

> "vn mancebo de apazible rostro y de briosa disposición" (p. 8),

y otra del "fuerte Arsindo" (p. 16), en la que el pastor se describe a sí mismo, haciendo derivar su cualidad síquica, el "esfuerço", de sus características físicas:

> "este rostro de color moreno, estas espaldas anchas, estos braços robustos, el belloso pecho, los nerbosos muslos y, en fin, todo el resto de mi fuerte travazón son indicios de mi esfuerço" (p. 146).

También hay rápidas prosopografías de algunas pastoras, en las que, además de otras partes, se suelen destacar los rubios cabellos, como en un soneto de Cintio a Elisa:

"Esta qu'el día trae quando anochece
mostrando de sus luzes el tesoro,
qual blanca aurora que con frente d'oro
y rosadas mexillas amanece"
(p. 91, vv. 4-8),

en el relato de los amores de Rosanio por Ardenia:

"una aldeana, la más amable y hermosa que jamás dio al viento hebras de oro" (p. 109).

y en las quintillas de Aurelio a Laura:

"Hermosos cabellos de oro" (p. 124, v. 1).

Solo una vez se va contra la estética dominante que relegaba a las morenas. Se trata de un romancillo, en el que Manilio exalta la belleza morena de Antandra:

"Bella zagaleja
del color moreno,
blanco milagroso
de mi pensamiento;
gallarda trigueña
de belleza estremo..."
(p. 87, vv. 1-6).

La insistencia de Manilio en el "color moreno" o "trigueño" de Antandra parece derivado de algunas muestras del cancionero tradicional, en las que se alababa a la mujer morena en una especie de toma de posición ante los conflictos de clase, ya que el trabajo en el campo al que se veían sometidas las pastoras y las villanas pobres les daba ese color moreno no deseado.[361] No obstante, puede ser que Manilio sólo se refiera al moreno de los cabellos de Antandra y no al de su tez, pues unos versos más abajo establece el contraste con los cabellos rubios de otra pastora, volviendo al repetido tópico:

"Y pues vive el tuyo
en estraño reyno,
por ventura esclavo
de rubios cabellos..."
(p. 88, vv. 33-36).

Por lo demás, los pastores también están caracterizados por sus acciones y su conducta. A veces son ellos quienes se describen a sí mismos, como hace Damón en conversación con Felicio:

> "venturoso exercicio es el que apuntaste [seguir los campos], en esse nací, en esse me crie, esse e seguido siempre y seguiré el mismo con summo contento" (p. 10).

Pero a veces son otros personajes los que describen, como Partenio, que subraya el talante riguroso y desamorado de Dinarda:

> "Participan [...] tus razones de la aspereza de tu pecho [...]. Tu esquiva condición no admite verdades amorosas" (p. 50),

y Clórida, que, al hilo de la narración de una escena protagonizada por Dinarda, describe ante Rosanio algunos rasgos físicos de la joven pastora:

> "Tomava muchas vezes ya una rosa, ya un jazmín, y lo llegava al rostro purpúreo y al blanco cuello, cotejando las colores" (p. 107).

Pero casi siempre es el narrador quien toma a su cargo la misión de describir a los diferentes personajes, como a Damón por su inicial carácter desamorado:

> "Sintió Damón piedad acabados los versos, cosa bien agena de su condición, por ser quien más se reía de los que vivían más consumidos en incendios amorosos" (p. 14),

a Meliseo por su ternura:

> "Era Meliseo terníssimo y siempre movía con el afecto de sus versos" (p. 92),

o a los pastores ancianos por su prudencia y sabiduría:

> "el prudente Clarisio, pastor anciano, de auiso singular y dado grandemente a todo género de letras" (pp. 15-16)
>
> "el venerable Rosanio, grande obseruador de la antigua senzillez y pureza" (p. 16)
>
> "siendo la prudente Clórida como norte y gobernalle de tan hermosas zagalas, su fiel consejera en los menesteres y la ley obedecida de sus dudosos pensamientos" (p. 19).

En cuanto a la caracterización de personajes por medio del lenguaje, solo recordaremos aquí la admiración que causa a Menandro el modo de hablar de Damón, mencionada antes.

b) LA NARRACIóN Y LOS PERSONAJES NARRADORES

La historia de *La constante Amarilis* está contada por un narrador que, según la clasificación de Gérard Genette, se llama extradiegético, pues no participa en los hechos narrados y presenta los acontecimientos en tercera persona de forma objetiva. Sin embargo, hay dos ocasiones en las que el narrador, al mismo tiempo que narra, se involucra de manera evidente en la trama, pasando a convertirse momentáneamente en un narrador intradiegético.[362] Esto ocurre al final del *discurso* primero, cuando tras la increpación de Felicio a las puertas de la habitación de Tarsia, el pastor queda rendido al sueño y el narrador se introduce en primera persona en el relato para indicar el tiempo de descanso que le queda hasta el día siguiente:

> "[El sueño], pues, apiadado de sus infortunios amorosos, no lexos de la casa de su desasosiego, le quiso socorrer con alguna quietud, pienso le durará hasta el día, por ser brevíssimo el espacio de noche que quedava" (pp. 59-60).

La segunda vez en que el narrador participa como testigo en el curso de la historia o diégesis está al final del

libro, cuando tras la solución del caso principal, la boda de Menandro y Amarilis, el narrador pronuncia deseos de felicidad para los nuevos esposos invocando a los cielos y a los dioses gentiles para demandarles protección:

> "Quieran los cielos, pues, que jamás por espacio de tiempo ni muerte padezcan olvido los calificados acidentes destos amores; antes, para gloria y perpetuo renombre de los amantes, viva siempre en las almas de todas gentes tan agradable istoria. Y, en fin, imitando el estilo de la ciega gentilidad, esta vez sea lícito dezir: Iúpiter, [...] concede a nuestros esposos honrra tan alta que iguale a la de los dos [...]. Neptuno, si aún oy mantienes en tus ondas el nombre de Ícaro, guarda eternamente en ellas los de esposos tan dignos. Tú, antigua madre, sella en lo más firme de tus espaldas tan insignes maravillas [...]. Mercurio, escrive con tu elegancia este venturoso suceso, para que los venideros amantes [...] levanten a los nuestros estatuas de eternos metales" (p. 216-217).

El narrador se convierte así en testigo u observador de los hechos relatados, circunstancia que se acentúa en este último fragmento por el uso de la segunda persona del singular, dirigida a los distintos dioses gentiles ("Iúpiter ...concede...", "Neptuno...guarda eternamente...", "tú, antigua madre, sella...", "Mercurio, escrive...") y de los posesivos de primera persona del plural ("a nuestros esposos", "a los nuestros").

Hay otras dos expresiones intercaladas en el relato que, con ciertas dudas, pueden interpretarse como plasmaciones en voz alta de dos pensamientos del narrador. Se han quedado solos Menandro y Clarisio y, como indica el narrador, el primero pide al segundo que le cuente su paso por la corte, tras lo que el narrador comenta:

> "Tuviera poco della quien negara a la misma cortesía demanda tan justa" (p. 159).

En otra ocasión el narrador habla de los tormentos

amorosos de Partenio, alimentados por el desdén de Antandra, a su vez acosada por las quejas de su amante, tras lo que el narrador se pregunta:

> "Mas ¿quien podrá assegurar el cuidado de quien ama, y más si ha descubierto competidor?" (p. 192).

Pero también algunos personajes desempeñan una función especial en el libro, pues no se presentan solo como personajes de la narración, sino que ellos mismos se convierten en narradores de importantes episodios de sus vidas, ocurridos en otros planos espacio-temporales, con otros personajes. Así, en la diégesis o "narración en primer grado" (acciones ocurridas "aquí" y "ahora", enlazadas espacio-temporalmente mediante el discurso narrativo que incluye el diálogo), se intercalan otras historias narradas en pasado por un personaje de la diégesis, que se convierte durante unos momentos en un narrador metadiegético, a otro personaje de la diégesis, que actúa como narratario. Esas historias, protagonizadas generalmente por el narrador metadiegético, suceden en otras coordenadas espacio-temporales con otros personajes, lo que da lugar a una serie de metadiégesis o "narraciones en segundo grado", independientes unas de otras, que por estar en primera persona presentan expresiones meramente subjetivas en el relato de hechos objetivos[363] y presentan todas las técnicas retóricas que su oralidad exige.

Enumeramos a continuación los abundantes relatos metadiegéticos contenidos en *La constante Amarilis,* según el orden cronológico que siguen en el libro:

1. Felicio cuenta a Damón su amor por Tarsia (pp. 11-12).

2. Menandro refiere a Damón cómo conoció a Amarilis y los acontecimientos que han originado la separación y encarcelamiento de ambos amantes (pp. 29-33).

3. Damón relata a Menandro su paso por la corte y sus academias de la mano del "discreto Montano" (pp. 76-81).

4. Partenio refiere ante la reunión de pastores su viaje a la Arcadia (pp. 85-87).

5. Manilio cuenta ante la misma reunión el sueño tenido la noche pasada (pp. 95-102).

6. Clórida cuenta a Rosanio el momento en que sorprendió a Dinarda adornando sus cabellos con flores (pp. 107-108), que quizá sea el cuadro más sensual de todo el libro.

7. Rosanio relata a Clórida sus amores juveniles por Ardenia (pp. 109-113), en un fragmento que, como el anterior, está tomado del *Aminta* de Jáuregui, y contiene el conocido episodio de la abeja.

8. Felicio reprocha a Tarsia su rigor por haberle apretado una mano en el último baile (p. 118).

9. Clarisio cuenta a Menandro su paso por la corte en un parlamento en el que el anciano arremete duramente contra la corte y canta las alabanzas de la vida campestre (pp. 157-170).

10. Manilio cuenta a Cintio y Sileno el aprieto en que se vio el día anterior, "ayer", ante Nise y Anarda, sobrinas de Clórida, porque las requería alternativamente de amores (pp. 204-205).

Siguiendo la costumbre de los libros de pastores, *La constante Amarilis* tiene un principio *in media res,* pero a diferencia de aquellos tiene un final y en él confluye el

desenlace la narración. Así, algunos de los relatos metadiegéticos enumerados antes son historias completas con presentación, nudo y desenlace (así sucede con el 3, 5, 6, 7, 9 y 10). Los restantes, que presentan casos de amor actuales, quedan en suspenso hasta el final del libro, en que todos encuentran una solución feliz.

El relato metadiegético más importante es, evidentemente, el de Menandro sobre su amor por Amarilis, y es el único necesario para comprender la diégesis completa. Menandro es uno de los primeros personajes (sólo detrás de Felicio) en contar su historia. Los demás dilatan este cometido. Esto se explica por la importancia que tiene en el libro el conocimiento de las peripecias amorosas entre Menandro y Amarilis, sucedidas antes del comienzo de la diégesis.

Conocida la retórica al uso, Menandro busca conmover al desamorado Damón dividiendo su parlamento en dos partes: una primera muy emotiva, en que se dirige de forma vehemente en segunda persona al Amor y a Amarilis, sucesivamente, como si delante los tuviese, utilizando abundantes exclamaciones e interrogaciones retóricas, y una segunda parte, en la que narra al atribulado Damón los incidentes que lo han llevado a prisión a causa de su amor por Amarilis, rompiendo de vez en cuando el hilo del discurso para dirigirse a su interlocutor ("Sentí, Damón, al descubrirle que...", p. 30), desdoblándose en narrador y protagonista y evitando, al mismo tiempo, que el lector olvide quién está hablando y pierda de vista el contraste del pasado de la metadiégesis con el presente de la diégesis.

Los otros relatos metadiegéticos ayudan a retardar la solución del caso principal, y como este, continúan e, incluso, intensifican los recursos retóricos que su carácter oral implica. Así, por ejemplo, Manilio en sus dos relatos y Rosanio en el suyo insertan diálogos en estilo directo con verbos *dicendi,* según los fundamentos retóricos de la *sermocinatio.*[364]

El relato en que Manilio refiere a los demás pastores-oyentes su sueño se diferencia de los otros en que se adentra en el mundo onírico, además de que incorpora materia mitológica. Por otra parte, Manilio, aunque narra en primera persona, no es el protagonista, sino solo un espectador al que los personajes de su sueño convierten en mediador entre ellos y Menandro, verdadero motivo del sueño. Por último, este relato se diferencia de los demás, y este aspecto es fundamental, en que la última parte está formada por un poema épico entonado por la Musa Clío, que canta la victoria de Menandro y sus huestes contra los valientes araucanos.

En este episodio más que en ningún otro entra el juego el papel de la memoria, elemento fundamental para la reconstrucción de escenarios, personajes y diálogos. Tanto es así que tras el relato de Manilio, los pastores quedan asombrados de su capacidad memorística, explicable solo recurriendo al favor del furor divino:

> "Esto refirió Manilio con admiración de los oyentes y algún aplauso de Menandro por ver artificiosamente referidas algunas grandezas de sus antepasados y, quanto a la parte que le tocava en lo por venir, con generoso semblante prometía conseguir en diferentes partes del mundo mayores y más señalados hechos que avía cantado Clío, de cuyos acentos tuvieron a mucho se uviesse acordado puntualmente Manilio, si bien al referirlos conocieron estava lleno de furor celestial, siendo

> fuerça que para tal efeto uviesse el cielo comunicado a su pecho y lengua aliento y brío sobrenatural" (p. 102).

Contra lo que cabría pensar en un primer momento, estos relatos en pasado no cambian el ritmo lento de la narración. Así como en la *Diana* de Montemayor, Selvagia, Belisa y Felismena se convierten en personajes narradores y con sus relatos dan vivacidad al libro (que, como todos los libros de pastores, se define fundamentalmente por ser la expresión de los sentimientos de sus personajes y, por tanto, presenta un ritmo pausado), los relatos de los personajes narradores de *La constante Amarilis* no cambian el estatismo que caracteriza todo el libro. En efecto, los personajes son inactivos, pues conceden al paso del tiempo o al cielo el poder de solucionar sus problemas, como dice Damón en palabras de consuelo al atormentado Menandro:

> "La dilación truxo muchas vezes consigo grandes medios de esperança y salud, produziendo muchos prósperos sucesos que los hombres no alcançarán con todo su saber y consejo" (p. 34).
>
> "Confía, pues llevará el cielo, contra los pareceres de tus contrarios, tu causa al desseado fin" (p. 75).

Por otra parte, estas narraciones en pasado rompen la acronía propia del mundo arcádico. Así, como indica A. Rallo en referencia a la *Diana* de Montemayor, "de un tiempo compartido (igual para todos) pasamos a un tiempo individual y particular de cada personaje [...], divergente del tiempo bucólico que viene indisolublemente unido al espacio."[365] De este modo, los personajes que tienen una historia que contar relativa a sus personas realzan su figura ante los otros en tanto que se presentan como protagonistas de un episodio

ubicado en otro tiempo y, generalmente, en otro espacio, que solo les concierne a ellos pero también interesa a los demás.

c) LA TÉCNICA RETÓRICA DE LA NARRACIÓN

Determinados fragmentos de *La constante Amarilis* presentan una intencionalidad didáctica, que llega al lector a través de una expresión altamente retórica (mediante la intensificación de determinados recursos en el ámbito de la amplificación), que, a veces, se sobrepone al contenido. Los ejemplos podrían multiplicarse, pero destacaremos uno especialmente significativo, tomado del *discurso* de Clarisio sobre las excelencias de la poesía. A partir de la idea de que el tiempo borra "la memoria de toda cosa humana" (p. 40), pero es incapaz de hacerlo con las obras de la poesía, el pastor repite hasta cuatro veces una misma serie léxica mediante recursos, como la metáfora, el paralelismo, la antítesis, etc., que van variando las diversas estructuras morfosintácticas y semánticas a través de las sucesivas enumeraciones, como vemos a continuación:

1. "Riquezas proprias y verdaderas no son las piedras de valor, las mercadurías costosas, las naves voladoras, los metales ricos, los vestidos preciosos, las villas grandes, los palacios sumptuosos, los criados nobles y el innumerable ganado, sino las obras de los doctos..." (p. 40)

2. Las piedras preciosas son presa de ladrones; las mercadurías, despojos de cosarios; las naves, juegos de los vientos; los metales, lugar del moho; los vestidos, manjar de la polilla; las villas, blancos de tempestades; los palacios, burlas de los terremotos; los criados, sospecha de huida; y los ganados, cebo de peste; mas las obras compuestas con las preminencias requisitas [...], intactas y seguras quedarán entre tantas ruinas..." (p. 40)

3. "De piedras abundó Polícrates; de mercadurías, Paris; de naves, Minos; de metales, Creso; de vestidos, Atalo; de villas, Lúculo; de palacios, Nerón; de criados, Xerxes; y de ganados, Aristeo.

Mas todas estas cosas se han enagenado mil vezes con ventas... (pp. 40-41)

4. "Las piedras se encaxan en los anillos, las mercadurías se cargan en las naves, las naves se fían del mar, los metales se esconden en los cofres, los vestidos se alçan en las arcas, las villas se dexan al descubierto, los palacios se dan en guarda a los criados, los criados se van por el mundo, los ganados se dexan pacer por los montes; mas las obras doctas se ponen y se guardan, no solo en el cofre de los ungüentos de Darío, donde Alexandro tenía las obras de Homeno, sino en la más noble parte, más secreta y más delicada del hombre, que es la memoria" (p. 41).

Lo visto hasta aquí nos permite afirmar que la prosa de *La constante Amarilis* se encuentra en la línea de fray Antonio de Guevara, cuyas raíces, a su vez, se encuentran, según María Rosa Lida, en la oratoria medieval de escritores como San Ildefonso de Toledo, Rodrigo Jiménez de Rada, Alfonso X el Sabio, don Juan Manuel, el Arcipreste de Talavera y Fernando de Rojas.[366]

Pero si, como indica la citada investigadora, también Cervantes utilizó esta oratoria ampulosa en *La Galatea,* en las *Novelas ejemplares* y en el *Persiles,* en donde "remeda sin brío la gozosa oratoria guevariana", y en el *Quijote* parodió este estilo,[367] Suárez de Figueroa sigue la misma línea con la convicción de que no solo valía para contar, sino también para enseñar.

Menéndez Pidal, refiriéndose a la artificiosidad de Guevara, dice que es la de "la lengua hablada entonces, la hablada por un cortesano de extrema facilidad verbal, y dirigida a oyentes en reposo, que renuncian a toda reacción mental, suavemente aprisionados por aquella irrestañable y envolvente fluidez de palabras vivas y coloreadas, por aquel desarrollar hasta el agotamiento las ideas y las imágenes.[368]

Esta explicación conviene perfectamente con la idea que Suárez de Figueroa tiene de los diálogos de su libro. Como ya hemos indicado antes, los distintos interlocutores apenas replican a sus oponentes, en cuyos argumentos el contenido tan repetitivo a menudo se difumina en el exceso retórico de la prosa.

Así, las palabras que A. Rallo dedica a la prosa de *Menosprecio de corte y alabanza de aldea,* "el retoricismo surgido como medio para el cumplimiento eficaz del fin moral, desborda en parte su estricta función al erigirse en algunos pasajes en objetivo único, pero siempre acaba replegándose a la necesidad última de ser transmisor de un mensaje de conversión",[369] se podrían aplicar sin matizar a *La constante Amarilis,* especialmente a los fragmentos en prosa en los que se advierte la intención docente del autor, como en la invectiva de Clarisio contra la corte, estructurada sobre la tópica confrontación "corte/aldea", tan ampliamente tratada por el fraile franciscano. Como muestra de esa herencia, recogemos a continuación un fragmento de la mencionada obra de Guevara, seguido de otro de *La constante Amarilis,* en los que ambos autores manifiestan la conducta retorcida imperante en la corte, en donde no hay orden, pues la razón es inoperante y todo se rige por la opinión, a través de una prosa ampulosa, reiterativa en exceso y perfectamente estructurada:

> "En la corte todos son obispos para crismar y curas para bautizar y mudar nombres, es a saber: que al soberbio llaman honrado; al pródigo, magnífico; al cobarde, atentado; al esforzado, atrevido; al encapotado, grave; al recogido, hipócrita; al malicioso, agudo; al deslenguado, elocuente; al indeterminado, prudente; al adúltero, enamorado; al loco, regocijado; al entremetido, solícito; al

> chocarrero, donoso; al avaro, templado; al sospechoso, adevino; y aun al callado, bobo y nescio".[370]
>
> "Supuesto procura el adulador por diversas vías encubrir los vicios con las virtudes que menos se apartan dellos, al pródigo llama generoso y liberal; al avaro, diligente guardador; al necio, persona de buena conciencia; y, al contrario, con quien usa engaños y robos finge maravillarse de su valor y saber, llamando discreto al que es de ánimo vil; ingenioso, al melancólico; al disoluto y sensual, buen compañero y ardiente enamorado; valiente, al furioso; y cauteloso, al covarde" (pp. 164-165).

d) PLURIMEMBRACIóN

La *expresión lingüística de La constante Amarilis* presenta su mayor peculiaridad en el campo de la *compositio* o distribución de las palabras dentro de la frase o de las cláusulas dentro del período sintáctico.[371] Las frases o los períodos sintácticos, tanto en prosa como en verso, apoyados frecuentemente en el paralelismo, presentan con frecuencia un ritmo binario, tan importante en la técnica narrativa de los Siglos de Oro:[372]

> "Quando *amor* y *el femenil vando* no tuvieran otra defensa que el escudo de tu divina hermosura, bastava a *romper* y *dexar vencidas* las fuertes *armas* y *esquadrones* de sus contrarios" (p. 28)
>
> "invierno y verano" (p. 14, v. 37)
>
> "risueño y sosegado" (p. 70, v.10).

Pero la bimembración puede distribuirse en dos versos, que ofrecen al autor la posibilidad de jugar con el artificio de cruzar semánticamente los elementos poéticos:

> "Mas amor, cuya llama y cuyo buelo
> veloz fue siempre y siempre vencedora"
> (p. 137, vv. 43-44)
>
> "oy a porfía Venus y Diana
> te nombran diestro cagador y amante"
> (p. 171, vv. 10-11)

"Es de púrpura y nieve
su garganta y su pecho, el cuerpo airoso"
(p. 181, vv. 31-32).

A veces, ambos versos son paralelos, pero también antitéticos:

"Mas fáltame valor, falta ventura,
y sobra gracia en ti, sobra hermosura"
(p. 144, vv. 27-28).

Pero muy a menudo el ritmo es ternario, como vemos en estos ejemplos en prosa, tomados de la defensa del amor que Menandro pronuncia ante Damón:

"adornado de alas, flechas y arco" (p. 27/25)

"atónito, deslumbrado y fuera de mí" (p. 31/2)

"muda propósito, ama a digno sujeto y pierde libertad" (p. 33/7)

"saber, perfeción y hermosura" (p. 37/8);

de la conversación entre Clórida y Dinarda, casi al final del *discurso* primero:

"siempre lloran, siempre se quexan y siempre están muertos" (p. 50/7)

"vista, querida y desseada" (p. 52/15)

"llanto, suspiros y ruegos" (p. 52/21)

"amor agradable, lícito y provechoso" (p. 53/14);

y de otras partes del libro:

"llamas, arcos y flechas" (p. 69/2-3)

"gracia, donaire y hermosura" (p. 75/2)

"proponer, persuadir y defender" (p. 75/17)

"Fueron, vieron y vencieron" (p. 98/20-21)

"amor, piedad y constancia" (p. 121/1)

"flores, yervas y plantas" (p. 130/27)

"ríos, arroyos y fuentes que humedecen, fertilizan y hermosean" (p. 197/17-19)

También encontramos el ritmo ternario en estos versos tomados al azar:

"y sus plantas, sus yervas y sus flores" (p. 21, v. 4)

"A plantas, yervas y flores" (p. 34, v. 13)

"prisión, soledad, tormento,
suspiros, ansias y muerte" (p. 35, vv. 39-40)

"apazible, cortés y lisongera" (p. 58, v. 47)

"alégrase la flor, la yerva y la planta" (p. 61, v. 10)

"qu'el saber, el valor y la osadía" (p. 153, v. 3)

"serenidad, belleza y alegría" (p. 181, v. 24).

Una de las muestras más llamativas en este sentido se encuentra en el poema en tercetos encadenados de Damón sobre la fábula de Alcides y Ónfale (pp. 137-139), en donde se acumulan los versos trimembres:

"¿Qué bien, qué premio, qué descanso alcança" (v. 4)

"Tú me pusiste, amor, en la riqueza
de favor, de esperança y de vitoria" (vv. 7-8)

"y a no ver que su llama carecía
de piedad, de blandura y de consuelo" (vv. 22-23)

"ya la cabeça invicta está adornada
de çarcillos, de perlas, de bolante" (vv. 61-62).

Entre todos estos ejemplos caracterizados por la acumulación, pero con un objetivo contrario a la amplificación, destaca el estilo que Hatzfeld llama *veni-vidi-vici,* en "frases abreviadas reunidas [que] dan una noticia rápida de un hecho, exactamente como se hizo proverbial en las famosas palabras de Julio César, pensamiento de una forma en exceso concisa." Se trata, como añade Hatzfeld, "de un estilo-telegrama, estilo de diario, estilo militar."[373] Curiosamente, en el relato del sueño de Manilio, en el que tiene especial relieve el episodio de

carácter épico que exalta las glorias militares de los antecesores de Menandro, es el Amor quien refiere las pasadas victorias de estos sobre los araucanos con las mismas palabras cesarianas:

"Fueron, vieron y vencieron,"

a las que sigue otro período sintáctico distribuido igualmente en tres miembros:

> "alcançando en diferentes batallas gloriosos trofeos, fixando el estandarte de Austria en los encumbrados cerros jamás domados y poniendo con heroica virtud las invencibles plantas sobre essentas cervices" (p. 98).

Otros ejemplos tomados de distintas partes del libro que presentan el mismo estilo son:

> "Tú riges voluntades, goviernas alvedríos y estableces amistades santas" (p. 27/28-29)
>
> "Dichoso fuego, amable flecha, dulce lazo el que abrasó, hirió y ligó mi coraçón" (p. 28/13-15)
>
> "largo seruir, merecer y suplicar" (p. 52/17-18)

De este estilo ternario que concentra en un solo golpe de vista varios sucesos se sirve el autor para dar vivacidad a un libro que, por su propia naturaleza, presenta un ritmo lento.

Pero el ritmo de las frases y períodos sintácticos puede ser más complejo, aunando cuatro y más elementos, como vemos en estos ejemplos en prosa:

> "ternezas, requiebros, quexas y suspiros" (p. 15/18-19)
>
> "deleita, atrae, enternece y suspende" (p. 37/18)
>
> "propone, discurre, platica y aconseja?" (p. 38/18-19)
>
> "se exercitarán, trabajarán, sudarán y se fatigarán" (p. 44/3)

"grandeza, hermosura, riqueza y arte" (p. 133/21)

"en llubias, en truenos, en relámpagos y en rayos" (p. 198/17-18)

"el fuego, el aire, el agua y la tierra" (p. 201/20)

"assaltos, batallas, vitorias, trofeos y triunfos" (p. 38/23-24)

"de espíritu, de coraçón, de amor, de fe y de sentimiento" (p. 134/3-4)

y también en verso:

"qu'estío, otoño, invierno y primavera" (p. 18, v. 67)

"peces, páxaros, ninfas y pastores" (p. 68, v. 14)

"destroçan, parte, yenden, desmenuçan" (p. 101, v. 94)

"ver qu'adore, padezca, sufra y calle" (p. 194, v. 4)

"veloz la hora, el día, el mes y el año" (p. 194, v. 11)

"aire, fuego, tierra y mar" (p. 212, v. 15)

Este amplio muestrario ayuda a percibir cómo el autor consigue un amaneramiento expresivo típicamente manierista,[374] al que el lector se acostumbra pronto, hasta el punto de que en algunas ocasiones resulta previsible. Por otra parte, la plurimembración es un recurso que permite al autor mostrar su erudición, aunque a veces es más aparente que real, pues los elementos acumulados son sinónimos y no añaden nueva información. Sin embargo, esto no ha impedido que Suárez de Figueroa haya logrado formar parte de los poetas cultistas del siglo XVII, aunque no haya alcanzado el brillo ni la fama de autores como Lope, Quevedo o Góngora.

e) MORFOSINTAXIS

Hemos señalado repetidamente a lo largo de este trabajo que *La constante Amarilis* forma parte de un género literario caracterizado por su artificiosidad. Sabemos que

los personajes de la obra son cortesanos vestidos de pastores y, por tanto, caracterizados por la capacidad de expresión correcta y elegante en prosa y en verso. El estilo conversacional que busca lo coloquial y lo popular no tiene cabida en *La constante Amarilis,* ni siquiera en los diálogos, lo que no implica que algunos presenten una llaneza cuidadosa. No se puede decir, pues, que *La constante Amarilis,* como los libros de pastores en general, presente distintos niveles de lenguaje. No obstante, repasaremos a continuación algunos aspectos morfosintácticos destacables:

1. Concordancias "ad sensum" y anacolutos

Gramaticalmente, tanto la narración como los abundantes diálogos no presentan anomalías, a no ser algunas rupturas del discurso, explicables como simples descuidos, como son dos concordancias "ad sensum":

> "Sospecho no le *dexarán navegar el peso de tanta obligaciones*" (p. 81)

> "Ay en ella *una indómita gente* que muchas vezes con temerarios intentos *han procurado* hurtarse a las invictas armas que los sujetan" (p. 98),

y un anacoluto:

> "Ya el heroico Menandro
> anima sus valientes españoles,
> y qual nuevo Alexandro,
> viendo que son de la milicia soles,
> le *incitan* a qu'envista
> del uno y otro polo la conquista"
> (p. 101, vv. 79-84).

2. *Lo* y *le* como objeto directo

La vacilación entre los pronombres *lo* y *le* como objeto directo masculino, tanto de persona como de cosa, es uno de los rasgos más importantes en la lengua de los Siglos de Oro. Según Rafael Lapesa, "a lo largo del siglo XV se

producen juntamente la generalización de *le* para el acusativo masculino de persona [y] su abundante extensión al de cosa",[375] sobre todo entre las gentes de ambas Castillas. Ya Ya antes, Rufino José Cuervo había indicado que el leísmo "culmina en los siglos XVI y XVII en escritores de Madrid y de las provincias circunvecinas, como Lope, Tirso, Calderón, Venegas, Mariana, Cervantes, Solís, Santa Teresa [...], extendiéndose a otros autores de otros puntos de la Península que han residido largo tiempo en la Corte y acomodándose naturalmente a la usanza de este centro político y literario, norma de cultura para las provincias."[376]

El vallisoletano Suárez de Figueroa, muestra en *La constante Amarilis* una preferencia arrolladora por *le* como objeto directo, tanto de persona como de cosa, en lugar de *lo*, según podemos comprobar en el siguiente recuento, prácticamente exhaustivo, en el que indicamos también la posición proclítica y enclítica del pronombre:

a) *le* proclítico para designar persona o ente personificado:

"le sacó" (p. 8/5), "le quisiesse hacer" (p. 13/14), "le enoja" (p. 17, v. 23), "le despierta" (p. 17, v. 40), "le ocupe" (p. 18, v. 58), "le quería" (p. 19/21), "le estima" y "le sigue" (p. 19/29), "le sigue" (p. 24/7), "le quiso socorrer" (p. 59/12), "le ocupava" (p. 68/11), "le afrente" (p. 69, vv. 6 y 7), "le seguía" (p. 69, v. 10), "le halló ya vestido" (p. 70/5), "le acabó" (p. 83, v. 40), "le quisiesse" (p. 84, v. 45), "le obligasse" (p. 85/18), "le mirava" (p. 89/11), "le oyessen" (p. 91/13), "le tratava" (p. 93/2), "le mata" (p. 93, v. 13), "le obedezco" (p. 97/19), "le mires" (p. 98/5), "le puede vencer" (p. 103/16), "le amen" (p. 114/8), "le amássemos" (p. 114/11), "le uvieran consumido" (p. 120/14), "le queráys consolar" (p. 124, v.20), "le alagó" (p. 139/21), "le desechasen" (p. 145/2), "le oía" (p. 145/3), "le viesse" (p. 147/16), "le escandalizavan" (p. 147/18), "no le sientes" (p. 174, v. 51), "le solicitava" (p. 175/11), "le despide" (p. 187, v. 8), "le desseava" (p. 189/2), "le encienden" (p. 191, v. 14), "le avía consolado" (p. 202/14).

a') *le* enclítico para designar persona o ente personificado:

"divirtióle" (p. 8/6), "librarle" (p. 14/6), "verle" (p. 14/7), "introduziéndole" (p. 16/9), "persuadirle" (p. 23/4), "descubrirle" (p. 30/28), "ceñíale" (p. 69/10), "acompañávanle" (p. 96/7), "óyele" (p. 117/21), "viole" (p.143/2), "escuchándole" (p. 143/4), "ocultarle" (p. 147/15), "consolalle" (p. 148/27), "visitarle" (p. 154/6), "lastimávale" (p. 159/9), "interrumpiéndole" (p. 179/3), "viéndole" (p. 183, v. 3 y 184, v. 1), "favorecerle" (p. 186/1), "le uvieran...destruido" (p. 198/2).

b) *le* proclítico para designar cosa:

"le uviera destinado" (p. 6/18), "le hallo" (p. 9/14), "le tendrá" (p. 12/29), "le hallaron bien ocupado" (p. 15/25), "le alcança" (p. 18, v. 74), "le tenía puesto" (p. 23/3), "se le començó a leer" (p. 34/20), "le oye" (p. 47/18), "no le admites" (p. 53/20), "le vio cumplido" (p. 66/4), "le mirava" (p. 67/13), "le buscaron" (p. 68, v. 13), "le opuse" (p. 76/14), "no le dexarán navegar" (p. 81/28), "le ves consumido" (p. 83, v. 13), "le encendió" (p. 85/6), "le dexé" (p. 87/11), "le tengo" (p. 87/14), "le leyesse" (p. 87/16), "le dessea" (p. 105, v. 35), "no le podrás negar" (p. 112/14), "le causava" (p. 113/10), "le merecía" (p. 113/11), "le beviessen" (p. 130/3), "le podrá entender" (p. 133/12), "te le puso" (p. 145/15), "le mira" (p. 160/5), "le causava" (p. 171/3), "le resista" (p. 174, v. 18), "le publicas" (p. 185, v. 10), "le fomenta" (p. 188, v. 24), "le uvieran...destruido" (p. 198/2), "le buscavan" (p. 199/10), "le recive" (p. 206/26).

b') *le* enclítico para designar cosa:

"entenderle" (p. 10/22), "huirle" (p. 10/22, dos veces), "tenerle" (p. 10/23), "cómele" (p. 17, v. 53), "aplicarle" (p. 26/26), "quiriéndole" (p. 34/20), "mirarle" (p. 34, v.2), "ponderarle" (p. 35, v. 12), "pidiéndole" y "dándole" (p. 87/16), "encubrirle" (p. 108/9), "dexándole" (p. 111/22), "oírle" (p. 128/24), "haziéndole" (p. 146/21), "oírle" (p. 153/17), "gozarle" (p. 170/24), "acompañándole" (p. 173/8), "dezirle" (p. 185/11), "alcançarle" (p. 186/29), "esperalle" (p. 192, v. 8), "bolviéndole" (p. 197/23), "encubrirle" (p. 202/11), "explicóle" (p. 203/2), "oírle" (p. 205/19).

c) *lo* en posición proclítica para designar cosa:

"lo podrá explicar" (p. 74/22), "lo templa" (p. 74/23), "lo llegava" (p. 107/18).

Los pronombres citados son 122 en total y corresponden 3 a *lo* y 119 a *le*. La descompensación es, pues, extremada en favor del leísmo en singular para cualquier referente y en

cualquier posición. No hay casos de leísmo plural, como tampoco laísmos y loísmos.

Como conclusión solo indicaremos que por influjo de la corte el leísmo arraiga en muchos escritores a lo largo del siglo XV, sobre todo en los procedentes de Castilla, aunque también podía pesar en los autores de otras regiones. Así, Suárez de Figueroa, relacionado con la corte, primero en Valladolid, su ciudad natal, a su vuelta de Italia en 1604, y después en Madrid, demuestra ser un escritor casi exclusivamente leísta, que sigue la tendencia dominante, pues, como indica Lapesa, "desde Boscán el *le* masculino general se convierte en rasgo del lenguaje cortesano."[377]

f) OTROS JUEGOS DE ARTIFICIO

En el ámbito de la retórica, *La constante Amarilis* presenta un amplio abanico de recursos que, no obstante, es el común en cualquier obra de principios del siglo XVII.

Para la presentación de los recursos retóricos más notables en *La constante Amarilis* nos atendremos a la clasificación de Kurt Spang, quien establece la división entre figuras y tropos, según afecten a la lengua o al pensamiento. Aunque esta distinción no es exacta ni, quizá, adecuada del todo, es justificada por el autor como una necesidad práctica.[378]

Siguiendo, pues, un criterio funcional, Spang establece entre las figuras los siguientes subgrupos:

1. Figuras de posición.
2. Figuras de repetición.
3. Figuras de amplificación.
4. Figuras de omisión
5. Figuras de apelación.
6. Tropos, que forman un grupo aparte.

De acuerdo con esta clasificación de recursos retóricos, mencionaremos solamente aquellos que encuentren una formulación literaria en *La constante Amarilis,* excepto la "descripción", que hemos mencionado en otro lugar.[379] Siempre que sea posible, presentaremos un ejemplo en prosa y otro en verso:

1. FIGURAS DE POSICIóN

1.1. Figuras de posición por ruptura de la disposición regular.

a) Hipérbaton

"Tú, assí, vaso y licor d'adormidera,
con qu'en ocio sepultas los mortales,
cortés arroja de tu mano fiera."
(p. 58, vv. 49-51).

b) Paréntesis

"aviendo sido labradores varones tan señalados como (fuera de nuestros primeros padres) Abraham, Iob y Dauid" (p. 167)

"Osó bolar mi pensamiento donde
sus alas temerarias no pudieron
hallarse de firmeza sustentadas;
sus plumas en dos luzes se encendieron
(que la pena a la culpa al fin responde),
cayeron a pedaços abrasadas"
(p. 83, vv. 15-20).

1.2. Figuras de posición por insistencia en la disposición regular.

c) Paralelismo

"Entre todas las flores es la más bella la rosa, hermosura de las plantas y de las verduras, decoro de la tierra, vista de los huertos, púrpura de los prados, pompa de los jardines, guarnición de los collados, joya de la juventud, adorno de las mesas, ornamento de los sepulcros, amiga de las Musas, engendradora de amor, incitadora de amistad"
(p. 186).

"oy nadie como tú la espada juega,
oy nadie como tú la rienda rije"
(p. 171, vv. 7-8).

d) Quiasmo

d') Pequeño quiasmo

"con eriçado cerro y ceño orrible"
(p. 93, v. 8)

d'') Gran quiasmo

"qu'a tus males das la mano
y das de mano a tus bienes"
(p. 174, vv. 55-56).

e) Correlación diseminativa recolectiva[380]

"Si guardadas las mansiones de la *luna,* juntas las figuras de las *estrellas* y mirados los aspectos del *cielo,* davan virtud de hablar a las estatuas que fabricava Egito, las heroicas calidades destos conformes amantes y el pronto desseo que tengo de celebrarlos mejor influirán en mi ánimo y mejor que *luna, estrellas* y *cielo* imprimirán en mi torpe lengua altos concetos" (p. 120)

"¿Quién te dio sus duras *flechas*
clavadas con puntas de oro,
que por donde sale el lloro
buelan al alma derechas?
¿Quién a tus ojos aquellos
rayos dio con que m'enciende?
¿Quién los lazos con que prende
fabricó de tus cabellos?
Bien muestra ser niño y ciego
Amor en sus acidentes,
pues a ti, que no le sientes,
dio *flechas, lazos* y *fuego*"
(p. 175, vv. 41-52).

2. FIGURAS DE REPETICIóN

2.1. Figuras de repetición de elementos idénticos.

2.1.1. Repetición en contacto.

a) Geminación

"Gozarás presto presto [...] la más única hermosura que vio la edad pasada, vio la presente, ni verá la porvenir" (p. 121)

"Si viesse, ¡ay!, si viesse,
¡ay!, si viesse un día"
(p. 142, vv. 21-22).

b) Concatenación

"Van creciendo los pimpollos en yerba, la yerba en cañas, las cañas en espigas y, al fin, las espigas en granos que, por salvarse de la persecución de los páxaros, se hallan armadas de agudas aristas" (p. 197)

"En mis esperanças
veo siempre engaños,
engaños con daños,
daños sin mudanças"
(p. 141, vv. 9-12).

2.1.2. Repetición a distancia.

c) Redición o epanadiplosis

"llenos d'afición
y de miedo llenos"
(p. 88, vv. 17-20)

"y permite que me quexe,
pues que m'offendas permito"
(p. 192, vv. 31-32).

d) Anáfora

"Tu obrar sincero, tu clara verdad, tu pura fe, tu noble trato, tu cuerda compostura, tu piedad, tu devoción y el concierto exemplar de tu vida, juzgan aquellos vanidades dignas de risa" (p. 163)

"Renombre de bellíssima merece
esta por quien padezco, a quien adoro,
esta que con valor y con decoro
el ser de las zagalas engrandece.
Esta qu'el día trae quando anochece
mostrando de sus luzes el tesoro,
qual blanca aurora que con frente d'oro
y rosadas mexillas amanece.
Esta que con las huellas de sus plantas..."
(p. 91, vv. 1-9).

e) Epífora

"Ten, no la pises, ten. De losa fría"
(p. 69, v. 1).

f) Polisíndeton

"cuyo vigor no ay cosa tan alta que no la alcance, ni tan profunda que no la toque, ni tan apartada que no la llegue, ni tan escondida que no la descubra, ni tan ligera que no la prenda, ni tan tardía que no la madure, ni tan perdida que no la halle, ni tan cerrada que no la abra, si tan dura que no la rompa, ni tan feroz que no la dome, ni

tan difícil que no la allane, ni tan desesperada que no la vença" (pp. 126-127).

g) Aliteración

"con eriçado cerro y ceño orrible"
(p. 93, v. 8).

2.2. Repetición de elementos de semejanza relajada.

2.2.1. Modificación de una parte de la palabra.

h) Paronomasia

"se seguirá aún en vida un olvido de tu memoria"
(p. 54)

"forçosa causa acaso la detiene"
(p. 93, v. 13).

i) Derivación

"Mas viendo gastava sin prouecho tiempo y palabras, remitió al tiempo el *desengañar* la *engañada* y ciega afición de Felicio" (p. 15)

"Parias da en *umildad* a la grandeza
del siempre vencedor Iove tonante;
tal el árbol, *umilde,* el blasfemante
rostro oprime, *umillando* su cabeza"
(p. 67, vv. 4-8).

2.2.2. Modificación de la totalidad de la palabra.

j) Sinonimia

"donde, passando de la fatiga al reposo, de la barahúnda al silencio, de la tormenta a la bonança, del negocio al ocio y de la muerte a la vida"
(p. 160).

k) Pleonasmo

"Tras esto, avezinó los labios de su boca a la mexilla lastimada" (p. 110).

2.2.3. Modificación del significado.

l) Diáfora o dilogía

"del tiempo en ningún tiempo están seguros"
(p. 187, v. 8).

3. FIGURAS DE AMPLIFICACIóN

3.1. Figuras de amplificación argumentativa.

a) Enumeración

"con la esfera en la mano contemplan y conocen los nombres, las figuras, la grandeza, los caminos, los influxos, las inclinaciones de quantas luzes adornan el estrellado carro de la noche" (p. 79).

b) Distribución

"No les consta ser los coches cargas de leña sostenidas en peligrosas ruedas, llevadas de corredores y viciosos cavallos; los criados, esquadras de enemigos y espías; los saraos, congregaciones vanas; la seda, frágil espuma de gusanos; el paño, escrementosa lana de ovejas; los forros y preciosas martas, baxos despojos de animales muertos; el cristal, pedaços de nieve elada; las perlas, huessecillos de ostias; las piedras, la plata y el oro, hezes de la tierra; los dineros, pedaços suyos redondos y por esso inconstantes; el coral, despreciada yerba del agua; el almizcle, escrementos de animalejos; el algalia, humor superfluo de gatos; el ámbar, corrompidas hezes de pescados; las cadenas, prisiones de locos; los anillos, estorvo de los dedos" (pp. 162-163).

c) Definición y evidencia

"La tierra -decía Clarisio- es la que con piedad nos acoge rezién nacidos, la que nos sustenta en teniendo ser y la que nos recive piadosamente en sus entrañas, dándonos en ellas reposo y paz quando nos desamparan los otros elementos y quando nos falta la misma naturaleza" (p. 195)

"Es el mundo verdadera y docta escuela donde..." (p. 132).

d) Corrección

"qu'un exemplo tan vivo a qualquier pecho, si no es qu'el alma de Anaxarte tiene, bolverá, de rebelde, dulce y blando" (p. 135)

"Son allí casi todos los de más fausto, quanto al conocer el grano de la sabiduría, no castas tórtolas, no simples palomas, sino buytres y cuervos" (p. 163).

e) Antítesis

"tú que igualas los pastores con los reyes, el rico con el pobre, el sabio con el ignorante, el criado con el señor y lo hermoso con lo feo, escureciendo

con tus sombras lo que el día aclara con sus resplandores" (p. 56)

"Al fuego llega y se convierte en yelo"
(p. 90, v. 5).

f) Oxímoron

"mandó hablase mi silencio con eloquencia" (p. 12)

"Antandra, bella enemiga,
que con elado desvío
el fuego de mi firmeza
fomentas y tienes vivo"
(p. 191, vv. 1-4).

3.2. Figuras de amplificación acumulativa.

g) Acumulación

"En lo más alto firmes se muestran la enzina, roble, castaño y ciprés, el nogal, pino y fresno [...]. Mas abaxo, los confines de aquellos manantiales ocupados se ven de álamos, sauzes, hayas, olmos y alisos, por cuyos troncos a porfía suben vides, mosquetas, yedras y jazmines" (pp. 6-7).

h) Comparación

"De la manera que el oro en el fuego, assí la fe se afina con el dolor" (p. 34)

"Nació poco a poco en mi pecho y no sé de qué raíz, como la yerva que por sí misma suele nacer, un no conocido afecto" (p. 109).

i) Exemplum

El rapto de Europa narrado por Rosanio (pp. 139-141)

"Si de mi cielo ingrato los dos puntos,
los dos nortes, os vieren en traviesos
juegos d'amor y ya en sus redes presos,
siendo de Marte y Venus dos trasuntos"
(p. 135, vv. 5-8).

4. FIGURAS DE OMISIóN

a) Elipsis

"offreciéndome ocasión la frescura de una fuente donde Tarsia [...] sola passaua la siesta un día de grande ardor, determiné descubrille el de mi pecho" (p. 11).

b) Zeugma

"Escuchamos de tu lengua Priscianos, Livios, Virgilios, Parménides, Demóstenes, Pitágoras, Euclides, Boecios, Tolomeos y Aristóteles" (p. 47).

c) Asíndeton

"...la rosa, hermosura de las plantas y de las verduras, decoro de la tierra, vista de los huertos, púrpura de los prados, pompa de los jardines, guarnición de los collados, joya de la juventud, adorno de las mesas, ornamento de los sepulcros, amiga de las Musas, engendradora de amor, incitadora de amistad" (p. 186).

5. FIGURAS DE APELACIóN

a) Pregunta retórica

(Monólogo de Arsindo) "¡O Amor!, ¿ay cosa tan pequeña ni tan breve como tú?" (a Silvia) "¿Por qué desnuda de piedad aborreces la dádiva?" (p. 145).

b) Communicatio

(Monólogo de Arsindo, dirigiéndose a Silvia) "¿Qué pensarías tú hazer de tiernos moços, apenas florecido el bozo en sus mexillas, de aquellos y componen su cabello con cuidado y artificio? Hembras son estos en semblantes y fuerças. Dile a alguno que te siga por los montes y que por ti combata con el valiente iavalí o que luche con el oso" (p. 146).

c) Sermocinatio

"Sabréys que ayer visité a Clórida con ocasión de tratar con ella cosa que me importava, que aviendo concluido me senté en medio de Nise y Anarda, sus sobrinas [...]. Bolvíme a Nise diziéndole si me quería acetar por su amante y respondióme con desenfadada risa que de muy buena gana. Mas, tirándome del pellico, Anarda dixo: «Manilio, yo soy a quien as de querer, que te merezco más». «Agrádame -respondí yo-, tuyo seré». «¿Por qué -replicó Nise- das muestras de grosero? ¿Por qué me desechas? ¿Qué me falta para no ser amada?» «Ninguna cosa, por cierto -dixe yo-, y assí tú serás la escogida». «Estraño eres y en extremo inconstante -dixo Anarda-; tan presto te arrepientes y te vuelves atrás? Agravio hazes a lo que entiendo valer» (p. 205).

d) Exclamación

"¡Ay, libertad perdida y no ganada!
Mas noble estado y mayor gloria, ¡ay, triste!,

juzgué con todo la prisión passada.
¡O domador de Libia, que venciste
con fuerte pecho y poderosa mano
las fieras y los monstruos que seguiste!
¡O tú, qu'a falta del valiente anciano,
qu'a tu inmenso valor ruegos embía,
sustentaste el palacio soberano!"
(p. 136, vv. 28-36).

e) Apóstrofe

[Menandro al retrato de Amarilis] "-¡O perfetíssimo traslado -dixo- de aquel serafín que, siendo cifra de peregrina hermosura, es exemplo de contrastada firmeza!" (p. 104)

"Hermosos cabellos de oro,
principio y fin de mis glorias,
vos solos soys mi tesoro,
prendas soys y soys memorias
de la luz en quien adoro"
(p. 124, vv. 1-5).

6. TROPOS

a) Perífrasis

"Yo soy la que nació de la húmeda jurisdición de Neptuno de aquella misteriosa espuma"

"Diziendo esto me dexó en la mitad de las gradas del trono y, juntándose con las dos que tan provocadas fueron del juizio de la mançana..."
(p. 97)

"¿Quién te dio sus duras flechas
clavadas con puntas de oro,
que *por donde sale el lloro*
buelan al alma derechas?"
(p. 174, vv. 41-44)

b) Sinécdoque

"Ya se sabe la condición y estilo de la muger..."
(p. 147)

"serás dueño de aquel amado rostro, de aquellos ojos bellos, de aquel blanco pecho, de aquellas peregrinas manos" (p. 121).

c) Antonomasia

"Sócrates llamó a la belleza tiranía de breve tiempo; Platón, privilegio de naturaleza; Teofrasto, engaño callado; Teócrito, daño deleitoso; Carnéades, reino solitario; Domicio, cosa agradable; el *filósofo,* irreparable violencia"
(p. 38)

"y, sabiendo que el discreto Montano acudía a menudo desde nuestra aldea al lugar fundado en fuego [Madrid], centro de grandes cosas..." (p. 76).

d) Lítotes

"No menos agradaron a Menandro las redondillas de ausencia que cantó Ismenio que las liras de Manilio" (p. 182).

e) Hipérbole

"Conviértase en vozes todo el aire para alabaros, toda el agua en tinta para escriviros, todas las ojas de los árboles en papel para celebraros y para pintaros se corten todas las plumas de las aves" (p. 33)

"ya el quinto dios, ufano,
junta montes de cuerpos en el llano"
(p. 101, vv. 107-108).

f) Metáfora

"y, en llegando al sitio, traté de visitar la nueva aurora encerrada entre indignas paredes" (p. 30)

"y el sueño, tregua dulce de querellas"
(p. 8, vv. 7-8).

g) Alegoría

El primer cuadro del cenador del jardín de Menandro contiene una alegoría sobre las cuatro virtudes cardinales, personificadas en cuatro mujeres, cuyo porte y atributos se describen pormenorizadamente (pp. 64-67).

h) Personificación

"[El sueño], pues, apiadado de sus infortunios amorosos, no lexos de la casa de su desasosiego, le quiso socorrer con alguna quietud" (pp. 59-60)

"Cintio llenó de agua un curioso baso que tenía consigo, donde se venía riendo el cristal" (pp. 129-130).

i) Ironía

"Singular artificio descubren los hombres en sus palabras para atraer con ellas a su voluntad las simplecillas zagalas. Siempre lloran, siempre se quexan y siempre están muertos" (p. 50)

"Sin duda, es este el Siglo de Oro, pues sólo vence el oro y sólo quien reina es él" (p. 146).

j) Eufemismo

> "Llegó en esto voz de cómo Rosela, rendida al combate de contino acidente, avía entregado a la tierra la parte mortal y al cielo el hermoso espíritu" (p. 102).

Este breve repaso a la lengua y estilo de *La constante Amarilis* evidencia el dominio que Suárez de Figueroa tenía de los recursos literarios desde el principio de su carrera artística, pues esta es, al parecer, su primera obra original. El público cortesano a quien iba dirigido el libro exigía un lujo retórico que el escritor no escatima, mezclando en la prosa narrativa de un caso de amores un mensaje moral, mostrándose siempre fiel a la máxima horaciana del *prodesse et delectare*.

g) EL LÉXICO

En la consideración del caudal léxico de Suárez de Figueroa resultaría especialmente interesante el estudio del vocabulario de la *Plaza universal* y de *El pastor fido,* en relación con la lengua original de estos libros, el italiano, pues de su comparación surgirían aspectos reveladores de la madurez de la lengua literaria de nuestro autor. Pero esto queda fuera de nuestro objetivo, que por el momento solo se limita al léxico de *La constante Amarilis*.

En este libro de pastores encontramos la influencia de algunas obras italianas, como la *Arcadia* y *El pastor fido,* ya traducido al castellano, a través de versiones libres en las que Suárez de Figueroa sólo pretende respetar el contenido. No sucede así en los fragmentos del *Aminta,* de Tasso-Jáuregui, ya que nuestro escritor sigue muy de cerca la versión del poeta sevillano. Ya hemos apuntado en páginas

anteriores algunos aspectos relacionados con este asunto, como la dignificación de vocablos de la traducción del *Aminta,* como "rojos" y "rojo" en "púrpura" y "purpúreo", y la sustitución de términos elevados literariamente, como "ninfa", por otros más humildes, como "aldeana" y "pastoras". Solo nos queda ampliar este panorama para poder observar la elección de nuestro autor por cambiar o conservar la solución léxica de Jáuregui.

El adjetivo *crudo* presenta, según Covarrubias, los significados de "crudo" ("lo que no está cozido") y "cruel" (o "áspero, desapiadado"), aunque el lexicógrafo puntualiza: "y en la primera sinificación es lo mesmo crudo que cruel." Jáuregui opta por el segundo sentido:

> "...¡Crudo amor, ingrata Silvia, /
> más cruda y rigurosa que las selvas!"
> (vv. 685-686).

En la adaptación de estos versos en *La constante Amarilis,* Suárez de Figueroa, sin embargo, cambia el vocablo en el primer caso: "¡Amor cruel!", mientras que en el segundo elimina el adjetivo: "¡Silvia ingrata y más rigurosa que las selvas!" (p. 145).

Una serie de cultimos de Jáuregui que Suárez de Figueroa lleva a un nivel coloquial son: "turba" (v. 76) que pasa a "muchedumbre" (p. 23/19), "infante" (v. 125) a "criatura" (p. 51/7), *"mista" (v. 531)[381] a "mezclada" (p. 109/11), *"incógnito" (v. 456) a "no conocido" (p. 109/26-27), *"agreste" (v. 973) a "silvestre" (p. 82/3), y *"canoras" (v. L) a "sonoras" (p. 77/9). En cuanto al adjetivo "lascivo" (v. 164 y v. 650 en Jáuregui), que Covarrubias recoge en la entrada *lascivia* e indica que "no es muy usado este término

en lengua española", es sustituido por Suárez de Figueroa con los adjetivos "enternecido" (p. 52/12) y "libre" (p. 178/18), respectivamente, pues, como ya sabemos, nuestro autor evita los vocablos que, a su parecer, apuntan a un erotismo innecesario.

Otras veces, sin embargo, decide conservar los cultimos *recogidos por Jáuregui, como* "ingenio" (v. 509; p. 110/26), "desabridos" (v. 120; p. 51/4), *"vendible" (v. 740; p. 146/23), "fervorosa" (v. 260; p. 53/18), "afecto" (v. 268 y v. 456; en "affecto" p. 53/23, y "afecto" p. 109/27, respectivamente), "negligente" (v. 1172; p. 146/26) y "caro" (v. 243; p. 53/10).

Entran en *La constante Amarilis algunos italianismos del Aminta,* como "valiente" (v. 8; p. 23/15), "escuadra" (v. 80; p. 23/21), y quizás también "isleta" (v. 809; p. 107/17), procedente del italiano "isoletta" (v. 856).

Pero al ampliar el panorama léxico de *La constante Amarilis* a su conjunto, más allá de los fragmentos adaptados del *Aminta,* seguimos comprobando el uso de un amplio y rico vocabulario. Nuestro propósito aquí es mostrar sucintamente la variedad léxica que el escritor exhibe en su libro de pastores, pues un estudio pormenorizado de este asunto daría lugar a un extenso libro, en el que habría de darse cuenta de los cultismos, italianismos y rusticismos contenidos en *La constante Amarilis.* Empezaremos por el primero de estos grupos:

1. Cultismos

El léxico culto de *La constante Amarilis* se encuentra ya acreditado en autores contemporáneos de Suárez de Figueroa, como Herrera, Cervantes y Lope de Vega,[382] y se acumula en las partes de contenido más enjundioso, especialmente en los parlamentos dedicados a debatir sobre el amor, a ensalzar la poesía, a hablar sobre la concordia, contra la Corte, sobre las excelencias de la tierra y sobre el diluvio universal, entre otros, aunque también en otras partes de la obra ese léxico se presenta en iguales condiciones expresivas.

La expresión se ajusta a su léxico, aunque a veces su estilo elevado no deja de causar extrañeza, como cuando el sorprendido Menandro encarece el modo de hablar de Damón:

> "Desigual mucho de tu professión es tu lenguaje. ¿Quién hizo elegante y cortesana la rustiquez de los campos?" (p. 75).

Anotamos a continuación los cultismos más notables que se encuentran repartidos a los largo del libro, indicando entre paréntesis, al lado de cada uno, la página y la línea de su primera aparición según la edición presente:

a) En primer lugar están los sustantivos relacionados con la cultura latina, aunque algunos presenten en determinadas ocasiones un sentido relacionado con otra circunstancia:

> *acidente* (p. 11/19), *antídoto* (p. 130/20), *artificio* (p. 18/7), *céfiro* (p. 94, v. 1), *cierço* (p. 14, v. 27), *coturno* (p. 210, v.1), *digresión* (p. 73/3), *empíreo* (p. 168/22), *eclipses* (p. 168/28), *espectáculo* (p. 112/22), *favonio* (p. 63/6), *laberinto* (p. 160/12), *laberintos* (p. 127/25), *labirinto* (p. 24/6), *piélago* (p. 26/1), *república* (p. 63/8), *tálamo* (p. 210, v.2), *tósigo* (p. 130/23), *trepidación* (p. 74/25).

Dentro de este grupo hay un conjunto de voces relacionadas con las artes liberales y las ciencias, procedentes del griego, que llegan al español a través del latín:

> *arismético* (p. 153/4), *arquitectura* (p. 170/5), *astrólogo* (p. 153/6), *átomo* (p. 108/15), *filósofo* (p. 38/6), *geómetra* (p. 153/4), *gramático* (p. 153/1), *Lógica* (p. 50/16), *lógico* (p. 153/2), *Retórica* (p. 50/17), *retórico* (p. 153/3).

También hay que considerar aquí un grupo de términos relacionados con nociones de orden moral, espiritual y religiosa:

> *abismo* (p. 18, v.77), *abismos* (p. 169-2), *ángeles* (p. 168/13), *arcángeles* (p. 168/14), *benignos* (p. 72/9), *cherubines* (p. 168/14), *clausura* (p. 206/15), *Criador* (p. 195/19), *ético* (p. 13/12), *mansedumbre* (p. 64/22), *obsequias* (p. 45/14), *profetas* (p. 168/17), *sacro* (p. 99, v.1), *serafines* (p. 168/15), *sibilas* (p. 168/17).

b) En segundo lugar quedan los términos cultos, sustantivos, verbos y adjetivos, usados en el curso de la narración:

> *aspecto* (p. 66/23), *assumpto* (p. 132/2), *basilisco* (p. 160/4), *bracamanes* (p. 47/3), *carbunco* (p. 64/13), *cátreda* (p. 78/19), *circunstancias* (p. 31/21), *circunstantes* (p.89/28), *condecender* (p. 114/2), *disposición* (p. 65/20), *eclipses* (p. 168/28), *émula* (p. 6/5), *émulas* (p. 121/8), *fábrica* (p. 10/19), *facciones* (p. 134/6), *femenil* (p. 33/6), *ginosofistas* (p. 46/4), *ídolo* (p. 162/6), *ínclito* (p. 109, v.15), *indicios* (p. 68/2), *indómita* (p. 98/8), *industria* (p. 7/2), *ímpetu* (p. 66/25), *líbico* (p. 100, v.60), *lustre* (p. 21, v.14), *orbe* (p. 99, v.23), *ostias* (p. 162/27), *perfeción* (p. 30/9), *perfección* (p. 28/7), *presago* (p. 90, v.2), *pretensión* (p. 139/24), *pronóticos* (p. 168/28), *proporción* (p. 25/28), *rancor* (p. 85/9), *salud* (p. 32/11).

Se advierte en *La constante Amarilis* la tendencia a construir adjetivos terminados en -oso:

> *belicosa* (p. 64/22), *belicoso* (p. 100, v.51), *cauteloso* (p. 178/9), *espacioso* (p. 6/6),

difficultoso (p. 18/10), *frondosa* (p. 63/8), *generoso* (p. 16/10), *ocioso* (p. 9/23), *ponçoñosos* (p. 26/1), *proceloso* (p. 26/2), *rabiosos* (p. 18, v.74), *sumptuosos* (p. 40/8), *temerosa* (p. 144, v.35), *tenebroso* (p. 13, v.4), *travajosa* (p. 144, v.32), *venturoso* (p. 10/2).

y también en -able:

agradable (p. 38/6), *inacesible* (p. 93, v.1), *incontrastable* (p. 17, v.9), *inumerable* (p. 11/5), *invencibles* (p. 98/24), *inviolable* (p. 186/20), *irreparable* (p. 38/6).

Advertimos en estos vocablos y en otros la flexibilidad e irregularidad ortográfica, como consecuencia de la oscilación ortográfica de la época. Así, vemos que alternan las lecciones "sumo" (p. 46/28) y "summo" (p. 10/4), "immortalidad" (p. 42/1) e "inmenso" (p. 30/29); otras veces se conservan grupos consonánticos cultos, como en "assumpto" (p. 132/2), y también se reducen a su solo elemento, como en "solenemente" (p. 31/22). Un estudio profundo del léxico culto obligaría a aplicar con rigor el criterio fonético para poder distinguirlo nítidamente del léxico tradicional, pero no consideramos esencial esa diferenciación por cuanto solo pretendemos presentar una breve valoración.

Curiosamente, hay en *La constante Amarilis* un grupo de términos que forman parte del léxico referente a la guerra. La mayoría se encuentran en el canto épico de la Musa Clío, quien canta las glorias futuras de Menandro en guerra contra los araucanos:

apellidar (p. 101, v.85), *arneses* (p. 177, v. 23), *batallar* (p. 101, v.77) *belicosa* (p. 64/26), *belicoso* (p. 100, v.51), *caxas* (p. 101, v.77), *celadas* (p. 101, v.99), *combatir* (p. 101, v.74), *escaramuçar* (p. 101, v.92), *escudo* (p. 64/27), *espada* (p. 23/16), *esquadras* (p. 29/3), *esquadrón* (p.101, v.73), *estandarte* (p. 101, v.76), *estoques* (p. 100, v.68), *guerreros* (p. 177/23), *milicia* (p. 8, v.11), *morrión* (p. 64/22),

pertrechos (p. 100, v.36), *petos, mallas, golas* (p. 101, v.98), *picas* (p. 100, v.67), *trompa* (p. 101, v.87), *soldado* (p. 16/2).

2. Italianismos

Ya hemos visto en páginas anteriores que Suárez de Figueroa vivió varios años en Italia antes de escribir *La constante Amarilis* y que en este libro hay una buena dosis de influencia italiana, manifestada también en la presencia de un pequeño grupo de voces italianas, frecuentes, por otra parte, en el léxico de las personas cultivadas de la época. Las más notables son las siguientes:[383]

amartelado (p. 19/23), *belleza* (p. 4/16), *bonança* (p. 72/7), *borrascas* (p. 29/5), *calafateando* (p. 170/25), *contornos* (p. 108/26), *crédito* (p. 28/27), *cosarios* (p. 40/13), *discurso* (p. 5/13), *divina* (p. 28/25), *embaxadores* (p. 168/13), *esquadra* (p. 178/23), *esquadras* (p. 29/3), *fortuna* (p. 17, v.15), *valiente* (p. 23/16), *soneto* (p. 61/8).

Los italianismos, sin embargo, no constituyen una característica importante en el léxico de *La constante Amarilis*. De todas formas, los términos enumerados formaban parte de la lengua española antes de la redacción de este libro pastoril, como hemos sugerido antes.

3. Rusticismos

Por último, los rusticismos forman un pequeño grupo de términos en el léxico de *La constante Amarilis*. Ya vimos al hablar de la influencia del *Aminta* que Suárez de Figueroa sustituye algunos términos connotados literariamente por otros más humildes o habituales en el léxico común. Los rusticismos forman un reducido número de términos:

caserías (p. 81/11), *cayado* (p. 15/6), *garçón* (p. 9/1), *garçones* (p. 15/9), *sayuelo* (p. 112/8), *zagalas* (p. 7/23), *zagaleja* (p. 106/3),

zagalejas (p. 108/22), *zagal* (p. 26-15), *zagales* (p. 23/19).

Hay un uso adverbial enfático que consiste en la repetición de un adverbio: *luego luego* (139/19) y *presto presto* (121/15), que, aunque no es de índole rústica, sí es propia del habla vulgar o coloquial.

Esta relación de términos sirve para poner de manifiesto que Suárez de Figueroa estaba al corriente de los recursos estilísticos de carácter culto, entre los que se encuentra el uso del léxico culto. A pesar de ello, este vocabulario se mezcla con otro de índole tradicional, de modo que no se advierte en el escritor el propósito de distinguir el lenguaje de su obra con respecto al de cualquier persona más o menos cultivada de su época.

3.3.11. LA VERSIFICACIóN EN *LA CONSTANTE AMARILIS*

Al proceso de italianización de la métrica española producido durante el Renacimiento sucedió a finales del siglo XVI y en el XVII el interés de autores, como Sánchez de Lima, López Pinciano, Carvallo, Díaz Rengijo y Cascales, entre otros, por teorizar y fijar conceptos sobre los acentos, los ritmos, las rimas, los versos y las estrofas.[384]

El verso predominante en *La constante Amarilis* es el endecasílabo, que presenta acentuaciones muy variadas.[385] Abundan, por encima de otros, los endecasílabos sáficos en un 30 por 100, repartidos en grupos similares correspondientes a las dos variantes con el segundo acento en sexta u octava sílaba:

"Por decen*der* de *no*bles gana*de*ros"
(p. 17, v. 17)

"y de ce*lo*so a*zul* acompañado"
(p. 116, v. 24)

"si no mu*dáis* la desdi*cha*da *suer*te"
(p. 59, v. 98)

"a tu va*lor* y a tu pie*dad* a*cu*de"
(p. 17, v. 16)

Siguen los endecasílabos melódicos en un 23'6 por 100:

"No sus*pen*den, ¡ay *tris*te!, mis la*men*tos"
(p. 8, v. 1)

"Es la *no*che al a*man*te desse*o*so"
(p. 58, v. 46)

y los heroicos en un 17'6 por 100:

"Con*mi*go se exer*ci*ta tu aspe*re*za"
(p. 57, v. 10)

"Es *fuer*ça qu'el *arro*yo deste *va*lle"
(p. 192, v. 1)

No falta tampoco el endecasílabo enfático, que se encuentra en un 9'6 por 100 aproximadamente:

"*o*ye del ruise*ñor* el armo*nía*"
(p. 17, v. 47)

"*cé*firos *gozaré* por vra*ca*nes"
(p. 125, v. 10)

En menor proporción, solo en un 11 por 100, se encuentran los endecasílabos con cuatro acentos. La variante 2-4-8-10 es la más numerosa:

"¡Ay! *ro*bles *soys* y ni pia*do*so *llan*to"
(p. 59, v. 79)

a la que siguen las variantes 1-4-6-10:

"*Dé*dalo al *hi*jo in*cau*to con re*ze*lo"
(p. 90, v. 1)

2-6-8-10:

"Her*ma*no de la *muer*te, *¿qué* vi*to*ria"
(p. 58, v. 43)

1-4-8-10:

"*Cal*ça el co*tur*no por fe*li*ce *suer*te"
(p. 210, v. 1)

Algunos metros, sin embargo, no encuentran el correcto acomodo acentual, como estos dos versos consecutivos, con acentos antirrítmicos en novena y séptima sílaba, respectivamente:

"y *beve* de la *fuen*te el li*cor sa*no
qu'a su mo*les*ta *sed néc*tar pare*ce*"
(p. 17, vv. 54-55)

Los libros de pastores son, al fin y al cabo, antologías líricas, en las que los distintos autores exhiben sus

habilidades poéticas con mayor o peor fortuna, pues, como indica López Estrada, "la novela pastoril es siempre un medio literario propicio para alardes métricos de toda suerte."[386] Formalmente, encuentran cabida tanto los versos tradicionales (mayoritariamente octosílabos), como los italianos (endecasílabos, con frecuencia en combinación con heptasílabos). A esta exigencia tuvo que ajustarse Suárez de Figueroa, quien incluyó en *La constante Amarilis* setenta y dos composiciones métricas, la mayoría de las cuales tienen la función de expresar los sentimientos amorosos de quien las canta o de otro pastor, como sucede en los poemas que entonan Ismenio ("Tv ganado visita", p. 21; "Qvando los campos desnudos", p. 71; "Menandro, noble supuesto", p. 181) y Manilio ("Qvando al nacer del día", p. 179, aparte del epitalamio al final del *discurso* cuarto). Una composición ("Aquel sacro mancebo, p. 99), sin embargo, es portadora de un contenido épico, que se acentúa por ser la ninfa Clío quien la canta, la Musa que, según Plutarco, preside el amor a la gloria y patrocina la Historia.[387] Recordemos que Suárez de Figueroa justificaba la presencia desusada de estos versos en los libros de pastores en el prólogo de la emisión de *La constante Amarilis* dedicada al conde de Lemos, en donde advertía al lector de que "poéticamente quiso arrojarse el mismo autor a lo que ninguno hasta aora", en referencia al "pronóstico de la batalla y vitoria de Arauco por Menandro." Curiosamente, la estrofa utilizada es el sexteto-lira (aBaBcC), en lugar de la octava real, que Ercilla, como indica Navarro Tomás, "consagró como estrofa épica."[388]

Presentamos a continuación el cuadro de las formas métricas de *La constante Amarilis,* de las que indicamos el número de composiciones contenidas en el libro:

a) Formas tradicionales e hispánicas

Décimas: 1.
Quintillas: 1.
Redondillas: 3.
Redondillas hexasílabas: 1.
Romances: 3.
Romancillo: 1.

b) Formas italianizantes

Canción: 1.
Estancias: 4
Octavas reales: 3 (una en canto alterno)
Sextetos-lira: 6.
Séptimas-lira: 1.
Silva: 1.
Sonetos: 41.
Tercetos encadenados: 5.

Según se desprende del cuadro anterior, las formas métricas preferidas por el autor son las italianas, pues están en una proporción del 86'1 por 100 frente al 13'8 por 100 de las tradicionales e hispánicas.

Entre estas últimas cabría destacar algunos aspectos negativos, como:

a) el escaso uso del romance. Esta estrofa, utilizada por Montemayor y Alonso Pérez en dos ocasiones cada uno, no encontrará verdadero acomodo hasta *La Arcadia* de Lope de Vega. Suárez de Figueroa incluye en *La constante Amarilis* tres romances, dos de los cuales, además del romancillo, están estructurados en cuartetas. El tercer romance, cantado por Ismenio, dividido en dos partes, lleva un estribillo formado por un heptasílabo y un endecasílabo, como un romance de *La Arcadia,* de Lope de Vega.[389]

b) No tienen cabida en *La constante Amarilis* los

cantos rústicos ni las glosas, tan frecuentes en lo pastoril, aunque no en *La Arcadia* de Lope.

c) Sin embargo, Suárez de Figueroa incluye en su libro, aunque sólo una vez, una estrofa inventada hacía poco, la décima *espinela,*[400] como Lope de Vega, que la inserta en *La Arcadia* en siete ocasiones.

En cuanto a las estrofas italianizantes empezaremos por las estancias. Esta estrofa ofrece tres tipos en *La constante Amarilis:*

a) Suárez de Figueroa utiliza la estancia de 14 versos de la primera égloga de Garcilaso de la Vega (ABCBAC : cddEEFfF) en la elegía "Si en tan desesperada despedida" (p. 83) y en el epitalamio "Calça el coturno por felice suerte" (p. 210). También utiliza la estancia de trece versos de la segunda égloga de Garcilaso (abCabC : cdeeDfF) en "¡O vos, prendas preciosas" (p. 105). Hay una composición formada por dos estancias de 19 versos, recargada de endecasílabos (solo tres versos de siete sílabas), adecuada para un tema solemne,[401] como es el del epitalamio: "Escribe la Fortuna en mármol duro" (p. 210), cuyo esquema es ABCABC : cDDEFFGgHGHiI. Por último, hablamos aquí de la única canción que hay en *La constante Amarilis,* pues está formada por cuatro estancias de 15 versos (con un solo heptasílabo) como unidad básica:[402] "Dime, Silvia crüel, tú que naciste" (p. 143), cuyo esquema es ABCABC : CDEeDFFGG.

b) Los sextetos-lira[403] suponen otra relativa novedad estrófica en un libro de pastores, pues ya habían sido utilizados por Lope. En *La constante Amarilis,* los sextetos-lira presentan dos tipos de combinaciones: aBaBcC, que se

repite cinco veces:

"Aquel sacro mancebo" (p. 99)
"La más terrible fiera" (p. 13)
"Qvando al nacer del día" (p. 179)
"Qvando cerró los ojos" (p. 150)
"Tu ganado visita" (p. 21)

y AbBACC, que aparece solamente una vez:

"Nombrarte puedes por el más dichoso" (p. 209)

c) Tampoco son frecuentes en los libros de pastores las séptimas-lira, variedad de estrofas aliradas de siete versos, cuya principal característica está en el pareado final, como en los sextetos anteriores.[404] Solamente aparece una vez en *La constante Amarilis,* "Hijo de quien al suelo" (p. 212), con esta combinación: aBaBbCC, y es uno de los epitalamios por la unión de Menandro y Amarilis.

d) De entre todas las formas métricas destaca por su abundancia el soneto, pues hay cuarenta y uno repartidos a lo largo del libro. En cuanto a las combinaciones de los tercetos, Suárez de Figueroa muestra mayor preferencia por CDE CDE (30), aunque utiliza otras, como CDC DCD (5), GDE DCE (4), CDE CED (1) y CDE DEC (1).[405]

Por último, no podemos decir que *La constante Amarilis* presente novedades métricas, pues todas las formas estróficas utilizadas ya están presentes definitivamente en la literatura castellana.

Al final del volumen II incluimos un índice de primeros versos, indicando el tipo de estrofa y la página en que empieza cada composición métrica.

3.3.12. LA CRÍTICA Y *LA CONSTANTE AMARILIS*

Aunque se han hecho algunos importantes estudios sobre diversos aspectos de *La constante Amarilis,* la crítica, en general, ha ignorado este libro de pastores o se ha ocupado de él muy brevemente.

La primera crítica, negativa, pertenece al mismo autor. Suárez de Figueroa no tenía un buen concepto de su libro, según confiesa en *El pasajero*: "Apenas nacido, le repudié con ira, tratándole como adulterino."[406] Aunque este juicio peyorativo pudiera interpretarse como una pose literaria, no hay que descartar la sinceridad de sus palabras, pues el mismo autor confiesa que para satisfacer la premura con que le acuciaba quien le encargó el libro, recurrió a tomar prestados algunos textos ajenos que combinó con versos y prosas propias. El libro, al parecer no bien recompensado, no satisfizo a su autor.

No tardó Cervantes en elogiar a Suárez de Figueroa y a su obra en el *Viaje del Parnaso,* como ya hemos mencionado antes:

> "Figueroa es estotro, el doctorado
> que cantó de Amarili la costancia
> en dulce prosa y verso regalado."[407]

Ya en el siglo XVIII, Antonio de Sancha escribe un prólogo para su edición de *La constante Amarilis,* recogido en páginas anteriores, en el que se muestra como un admirador

de la literatura pastoril y del libro de Suárez de Figueroa, digno de ser colocado "a la par de la *Diana* de Montemayor y Gil Polo, como joya preciosíssima."

A mediados del siglo XIX, G. Ticknor sigue la misma línea del editor, aunque con ciertos matices: "Su *Amarilis* [...] está, sin embargo, escrita en estilo fácil y bastante puro, y aunque contiene varias disertaciones y polémicas graves y cansadas, entre ellas la que trata de la poesía, en la primera parte, y adolece además de una maquinaria extravagante, como la visión de Venus y su corte, en la segunda, es libro que se ha reimpreso y leído mucho en el siglo pasado." Y añade: "Pocas fueron las novelas pastoriles publicadas en España después de la *Constante Amarilis,* pero ninguna de tanto mérito ni que disfrutase de igual favor."[408]

N. Alonso Cortés inicia las críticas a favor de *La constante Amarilis* ya en el siglo XX: "*La constante Amarilis* es de lo más saliente entre aquella multitud de Dianas, Galateas, Cintias, Clenardas y otras pastoras *ejusdem farinae* que produjo una servil imitación."[409]

J.P.W. Crawford, tras indicar que la prosa pastoril no tiene hoy la popularidad que tenía en los siglos XVI y XVII, alude a la pureza del lenguaje, que "no presenta señales de las oscuras figuras y palabras bárbaras que más tarde invadieron en España la prosa y el verso." El biógrafo de Suárez de Figueroa también destaca la versificación del libro, que califica de "fácil y cuidada. En ocasiones, sin embargo, las poesías son realmente de primer orden, y en este libro se encierran indudablemente las mejores producciones de

Figueroa."[410]

H.A. Rennert enjuicia negativamente la obra de Suárez de Figueroa, de la que dice que "was not very successful, as the author himself says." Asimismo, califica *La constante Amarilis* como "a dull book, which all the author's poetical talent failed to make interesting."[411]

Por su parte, R. S. Rose dice que se trata de "una novela pastoral de forma convencional, cuyo principal interés estriba en la base histórica del argumento." Y añade: "Muchos de los versos intercalados le acreditan de verdadero genio en el género lírico; la versificación es siempre cuidadosísima; el espíritu benévolo y mesurado indica que la musa de Figueroa estaba todavía libre de la envidiosa acritud que más tarde llegó a perturbarla hondamente."[412]

J. de Entrambasaguas menciona con cierto desdén *La constante Amarilis,* "cuya difusión no llegó a ser un reflejo de la popularidad alcanzada por *La Arcadia* [de Lope], a pesar de los ataques que la dirigieron."[413]

Muy breve es el juicio de J. Cejador: "Novela pastoril, hechiza, de fundamento histórico, con versos líricos intercalados, de cuidadosa hechura",[414] y muy favorable el de A. Valbuena Prat: "Cristóbal Suárez de Figueroa [...] nos dejó una bellísima muestra, en cuanto a la forma, de esta rezagada moda en *La constante Amarilis* [...]. Tanto los versos como la prosa acreditan una intensa personalidad y un penetrante acierto. La acción es casi nula y se borra, como en la mayor parte de las novelas de este género; pero lo limado y cuidado de los versos, sus expresiones e imágenes, ricas de originalidad, y lo elegante y firme del estilo en

prosa, acreditan la *Amarilis* de obra importante en la historia de las formas literarias."[415] Y tras estos elogios, concluye: "Se trata de una novela que interesa precisamente por lo que no es novela. Su estilo, las digresiones diáfanas y originales, el ornamento y belleza de los detalles, es lo que perdura en la otoñal muestra pastoril de *La constante Amarilis.*"[416]

M. I. Gerhardt, que se ocupa brevemente de esta obra, alude a *La constante Amarilis* diciendo que es "un dernier roman pastoral de quelque importance";[417] y M. A. Z. Wellington, que reconoce, como Crawford, que *La constante Amarilis* no ofrece atractivo alguno para el lector actual, considera el libro como "the work of a man of broad general knowledge with an often pleasing facility of poetic and prose expression. Employing his literary talents for the pleasure of his patron and of a rather well-defined group of contemporary readers, Suárez de Figueroa was governed by prevailing literary precepts. In this light his novel appears to merit more tolerant criticism than it has usually received."[418]

Por su parte, J.B. Avalle-Arce, tras indicar que Suárez de Figueroa realiza en *La constante Amarilis* el encargo que se le ha encomendado de la mejor manera que sabe, y por la caducación de los ideales bucólicos, su libro ofrece, en realidad, "una engañosa apariencia de novela pastoril",[419] concluye indicando que el fin trascendente de *La constante Amarilis* (la religión es un elemento de primer orden en el libro, debido a la influencia de Tasso) "la hace casi confundirse con los demás productos literarios de la Reforma

católica, puesto que sus pastores carecen de identidad, al punto de ser sustituibles por cualquier otra categoría humana."[420]

Por último, el juicio de J. Arce es muy escueto cuando dice que la obra "no está ni mal escrita ni mal construida."[421]

Hasta el siglo XVIII, los libros de pastores fueron considerados como libros de pasatiempo, según consta en el *Cathálogo de libros entretenidos de novelas, cuentos, historias y casos trágicos, para divertir la ociosidad* (1737), del librero Pedro José Alonso y Padilla, en el que figuran, junto a *La constante Amarilis,* libros pastoriles de la importancia de las *Dianas* de Montemayor y Gil Polo, *El pastor de Fílida* de Gálvez de Montalvo, *La Galatea* de Cervantes, y *La Arcadia* de Lope de Vega. Como indica F. López Estrada, "el librero que lo recogió se atenía más a lo que los compradores pedían en las librerías que a otros criterios teóricos",[422] de modo que *La constante Amarilis* fue uno de los libros más leídos hace solo dos siglos. Por otra parte, las críticas que la obra de Suárez de Figueroa ha suscitado a lo largo de su historia son, en contra de lo que su autor pensaba, más bien favorables, sobre todo en cuanto a la calidad de los versos se refiere, según hemos ido viendo en estas páginas. Es cierto que este libro no tiene en nuestros días ninguna difusión si no es entre el público especializado, pero esta es una característica que *La constante Amarilis* comparte con toda la narrativa pastoril.

NOTAS

1. (Madrid: Gredos, 1974). Para el título "libros de pastores", como denominación del género, véase pp. 20-21 y 465.

2. M. CHEVALIER, "*La Diana* de Montemayor y su público en la España del siglo XVI", en *Creación y público en la literatura española,* eds. J.-F. Botrel y S. Salaün, (Madrid: Castalia, 1974), pp. 45-46.

3. Jorge de MONTEMAYOR, *Los siete libros de la Diana,* ed. Francisco López Estrada, (Madrid: Espasa-Calpe, 1970), pp. LXXXVII-CII, en donde el citado crítico recoge las ediciones de la *Diana* en español y las traducciones a otras lenguas.

4. M. CHEVALIER, "*La Diana* de Montemayor y su público en la España del siglo XVI", art. cit., p. 43.

5. Juan Bautista AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española,* (Madrid: Istmo, 1974), p. 116.

6. Asunción RALLO, "Introducción" a *La Diana,* de Jorge de Montemayor, (Madrid: Cátedra, 1991), p. 36.

7. Fray Pedro MALóN DE CHAIDE, *La conversión de la Magdalena* [1588], BAE, 27, Madrid, 1948, p. 279.

8. Sobre la progresiva decadencia de los libros de pastores, véase Mia I. GERHARDT, *Essai d'annalyse littéraire de la pastorale dans les littératures italienne, espagnole et française,* [reimpr. Assen, 1950] (Utrech: Hes Publishers, 1975), pp. 197-198.

9. (Universidad Complutense, 1984).

10. (Madrid: Istmo, 1974).

11. (Valencia: Albatros, 1972).

12. *El pasajero,* ed. cit., pp. 202-203.

13. J.P.W. CRAWFORD, "Some notes on *La Constante Amarilis* of Christóval Suárez de Figueroa", *MLN,* 21 (1906), pp. 8-11.

14. F. LóPEZ ESTRADA, "La comedia pastoril en España", art. cit., p. 255.

15. F. LóPEZ ESTRADA, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa,* ob. cit., p. 432.

16. *El pasajero,* ed. cit., p. 203.

17. Idem., p. 204.

18. Véanse pp. 25-26 de este mismo volumen.

19. Véanse n. 26 en el *discurso* primero, y n. 18, 20 y 21 en el *discurso* tercero, del volumen II.

20. F. LóPEZ ESTRADA, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa,* ob. cit., p. 490.

21. J.P.W. CRAWFORD, "Some notes on *La Constante Amarilis* of Christóval Suárez de Figueroa", art. cit., pp. 8-11.

22. *El pasajero,* ed. cit., pp. 202-203.

23. El relato de Menandro está en pp. 29-33 del volumen II.

24. El relato de las bodas ocupa las páginas 208-217.

25. Luis de SALAZAR Y CASTRO, *Historia genealógica de la Casa de Lara, justificada con instrumentos y escritores de inviolable fe,* (Madrid: Imprenta Real, MDCXCVII), p. 213, indica el parentesco que mediaba entre los dos prometidos: "Era duplicado en quarto grado de consanguinidad por la Casa de Alburquerque, como terceros nietos ambos del duque don Francisco Fernández de la Cueva, y por la Casa de Ossuna, como terceros nietos de don Juan Téllez Girón, II conde de Ureña."

26. Luis CABRERA DE CóRDOBA, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614,* (Madrid: J. Martín Alegría, 1857), p. 316.

27. Efectivamente, don Juan Andrés Hurtado de Mendoza ya había estado casado anteriormente dos veces, la primera con doña María Pacheco, hija de don Diego Fernández de Cabrera y Bobadilla, tercer conde de Chinchón, de quien tuvo a don García Hurtado de Mendoza, su primogénito; y la segunda, con doña María de la Cerda, hija del quinto duque de Medinaceli, de quien que no tuvo descendencia.

28. *Hechos de don García Hurtado de Mendoza,* ed. cit., p. 322.

29. L. de SALAZAR Y CASTRO, *Historia genealógica de la Casa de Lara...,* ob. cit., p. 213.

30. Idem.

31. Idem.

32. La distancia entre Madrid y Pinto solía indicarse con la acuñación "tres leguas". Así lo menciona el cronista de Madrid Gerónimo de la Quintana, en *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid. Historia de su antigüedad, nobleza y grandeza* [1629], ed. facsímil, (Madrid: Ábaco, 1980), f. 2, col. 1, al hablar de la villa de Pinto: "la qual está tres leguas pequeñas distante de la nuestra." En cuanto al castillo o torre de Pinto, en donde también estuvieron encerrados la princesa de Éboli, y Antonio Pérez y su familia, es hoy propiedad particular de la duquesa de Andría, quien accedió amablemente a enseñarnos

el lugar. Solo queda en pie la torre en medio de un amplio jardín.

33. L. de SALAZAR Y CASTRO, *Historia genealógica de la Casa de Lara...*, ob. cit., pp. 213-214.

34. L. CABRERA DE CóRDOBA, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España...*, ob. cit., p. 367.

35. *Hechos de don García Hurtado de Mendoza*, ed. cit., p. 322.

36. Véase el "Esquema cronológico de *La constante Amarilis*, p. 265 de este mismo volumen.

37. J. B. AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española*, ob. cit., p. 226. El documento aludido, conservado en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, pertenece a la "Colección Salazar", M-9, ff. 35-36.

38. J.P.W. CRAWFORD, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa*, ob. cit., p. 37, nota 2.

39. Véanse pp. 25-26 de este trabajo.

40. F. LóPEZ ESTRADA, "Introducción" a la *Diana enamorada*, de Gaspar Gil Polo, (Madrid: Castalia, 1988), pp. 10-11.

41. José Enrique SERRANO Y MORALES, *Diccionario de las Imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico hasta el año 1868*, (Valencia: F. Doménech, 1898-99), p. 190.

42. *Gran enciclopedia de la Región Valenciana*, (Valencia, 1973), t. 10, s.v. *Rovella*.

43. Ricard BLASCO, "Síntesi històrica de la impremta valenciana", en *La impremta valenciana*, (Valencia: Llotja dels Mercaders, 1991), p. 65.

44. J.E. SERRANO Y MORALES, *Diccionario de las Imprentas que han existido en Valencia...*, ob. cit., p. 190, ofrece algunos títulos de distintas disciplinas impresos en el obrador de Garriz.

45. M. Á. ARCE MENÉNDEZ, *Cristóbal Suárez de Figueroa: nuevas perspectivas de su actividad literaria*, ob. cit., pp. 307-313; de la misma autora, "Sobre la primera edición de *La constante Amarilis*", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6 (1987), pp. 343-348.

46. La emisión de *La constante Amarilis* dedicada al Marqués de Montebelo se encuentra en las siguientes bibliotecas españolas: Biblioteca Nacional de Madrid, Biblioteca del Palacio Real (Madrid) y Biblioteca Menéndez Pelayo (Santander). Y también se encuentra en las siguientes bibliotecas extranjeras: The Hispanic Society of America (Boston, Massachusetts), British Museum Library (Londres),

Yale University (New Haven), University of Pennsylvania (Philadelphia).

47. J. MOLL, "Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro", art. cit., p. 64.

48. Véase la reproducción de este grabado de *El pastor fido* (1609), ed. cit., en p. 234 de este trabajo.

49. Á. ARCE MENÉNDEZ, "Sobre la primera edición de *La constante Amarilis*", art. cit., 345.

50. Idem., 346.

51. J. MOLL, "Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro", art. cit., 93.

52. Antoine ADAM, *Histoire de la littérature française au XVII siècle,* (Paris: Domat, 1956), I, p. 407; Philippe van TIEGHEM, *Les influences étrangères sur la littérature française (1550-1880),* (Paris: Presses Universitaires de France, 1961), pp. 25-27.

53. Edwin B. PLACE, "Una nota sobre las fuentes españolas de 'Les Nouvelles' de Nicolas Lancelot", *RFE,* 13 (1926), pp. 65-66; sobre N. Lancelot, P. van TIEGHEM, *Dictionnaire des littératures,* (Paris, 1968), s.v. *Lancelot (Nicolas),* indica que su labor traductora comenzó en 1614. Si ello es cierto, *La constante Amarilis* pudo haber sido su primera labor en este sentido.

54. Únicamente destacamos del prólogo "Al lector" reproducido por Sancha una errata en la primera frase. Sancha o más bien el componedor que formara la plancha correspondiente confundió "Ariostos" por "Aristóteles", quizá porque unas líneas más abajo Suárez de Figueroa menciona a Aristóteles. M. Á. ARCE MENÉNDEZ, *Cristóbal Suárez de Figueroa: una nueva perspectiva de su actividad literaria,* ob. cit., pp. 316-317, ya hizo notar esta confusión.

55. Hemos comentado en el capítulo dedicado a *El pastor fido* las interesantes alusiones de Sancha acerca de la identidad de los traductores de esta tragicomedia pastoril. En cuanto a *La constante Amarilis,* Sancha dice que "se imprimió en aquella ciudad en el mismo año, imprenta y tamaño" que *El pastor fido,* sin advertir que las imprentas fueron distintas, como ya sabemos.

56. A. RODRÍGUEZ-MOÑINO, *La imprenta de don Antonio de Sancha (1771-1790),* (Madrid: Castalia, 1971), nº 311, describe el volumen de *La constante Amarilis* editado por Sancha. Sobre Sancha como editor, puede consultarse E. COTARELO Y MORI, *Biografía de D. Antonio de Sancha* [1924], ed. facsímil, (Madrid: Gremio Madrileño de Comerciantes de Libros Usados, 1990); se encuentran más noticias sobre este impresor en Francisco AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII,* (Madrid: CSIC, 1993), 7, pp. 468-470.

57. Es posible que Sancha invirtiera sin advertirlo el nombre de estos autores ("habiendo impreso la del primero [*Diana,* de Montemayor] y teniendo ánimo de publicar sin dilación la del segundo [*Diana enamorada,* de Gil Polo]"), pues de 1778 es su primera edición del libro de Gil Polo, que volvería a editar en 1802. Sin embargo, no tenemos noticias de que Sancha llegara a imprimir la *Diana* de Montemayor. Para las publicaciones de Sancha, véase A. RODRíGUEZ MOÑINO, *La imprenta de don Antonio de Sancha (1771-1790),* ob. cit.

58. Los números que van entre corchetes indican las páginas del impreso de Valencia de 1609; los que van entre paréntesis corresponden a las de esta edición.

59. J.B. AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española,* ob. cit., p. 221.

60. Comentamos aquí el prólogo "Al letor" de la emisión de *La constante Amarilis* dedicada a don Vincencio Guerrero, marqués de Montebelo, y no el prólogo "Al lector" de la emisión dedicada a don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos, con el que aquel mantiene algunas divergencias, estudiadas en páginas anteriores.

61. A. PORQUERAS MAYO, *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles,* (Madrid: CSIC, 1968), p. 4

62. Idem., p. 6.

63. Traducciones del *Teágenes:* Amberes, 1554, cuyo autor fue "un secreto amigo de la patria"; Alcalá de Henares, 1587, por Fernando de Mena, que consiguió tres ediciones a principios del siglo XVII [para este asunto, véase F. LóPEZ ESTRADA, "Introducción" a la *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea,* (Madrid: Aldus, 1954), pp. XI-XVII]. Traducciones del *Orlando:* Amberes/ Lión, 1549, por Jerónimo de Urrea (se hicieron quince ediciones más en el siglo XVI, según el catálogo de obras épicas que presenta F. PIERCE, *La épica en el Siglo de Oro,* ob. cit., p. 369); Toledo, 1550, por Hernando Alcocer; Zaragoza, 1555, por Nicolás de Espinosa [para este asunto, ver Giovanni Maria BERTINI, "L'Orlando Furioso nella sua prima traduzione ed imitazione spagnuola", *Aev,* 8 (1934), pp. 357-402].

64. Para las influencias del *Teágenes* en la literatura española, véase F. LóPEZ ESTRADA, "Introducción" a la *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea,* ob. cit., pp. XXVI-XXXVIII; Albinio MARTíN GABRIEL, "Heliodoro y la novela española (Apuntes para una tesis)", *CLit,* 8 (1950), 215-234. Para las del *Orlando,* véase M. CHEVALIER, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland furieux",* ob. cit. Suárez de Figueroa, en 1612, publicó *España defendida,* poema heroico que imita en algunas partes la *Gerusaleme liberata,* de Tasso, pero que tiene importantes influencias

ariostescas, como ya hemos señalado en el capítulo dedicado a este poema épico.

65. F. LóPEZ ESTRADA, "Introducción" a la *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea,* ob. cit., p. XXI.

66. Como hemos indicado antes, Sancha, en la edición de *La constante Amarilis* (1781), equivoca involuntariamente el nombre de "Ariosto" por el de "Aristóteles".

67. S. GILMAN, *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación,* ob. cit., p. 53, opina que Suárez de Figueroa escribió un libro de pastores con "la innovación de que los protagonistas se casaban al final de la obra." Esta afirmación es rechazada por J.B. AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española,* ob. cit., p. 220, nota 31, al decir que las bodas "fueron el desenlace histórico de la anécdota encubierta, y [...] diversas novelas pastoriles [...] terminan de tal manera, así Gil Polo y López de Enciso."

68. J.B. AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española,* ob. cit., p. 217.

69. *Don Quijote,* I, 47.

70. Existe la excepción de una "maga Alania" (p. 110), presente en un relato del pastor Rosanio, tomado de un fragmento del *Aminta,* de Tasso. En cuanto a la palabra "ninfas", véase pp. 374-375 de este mismo volumen.

71. E.C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes,* ob. cit., "Funciones de la novela: el placer y el provecho", pp. 135-146.

72. Excepto en el "Prólogo" de *Varias noticias importantes a la humana comunicación,* ob. cit., donde se muestra humilde, pidiendo al lector que critique su libro lo duramente que haga falta, en el resto de sus obras Suárez de Figueroa manifiesta respecto a él una agresividad fuera de todo límite. Valgan como ejemplo estas palabras que incluye en el "Prólogo" de *Pusilipo, ob. cit.*: "Enmiende quien tuuiere capacidad; mas pues el sol no resplandece para el ciego, el ignorante aprenda o, por lo menos, venere lo que no entendiere, que de idiotas murmuraciones solo se sacan vituperios."

73. Suárez de Figueroa encarece el talento del escritor que sabe organizar las distintas partes de un libro en el "Prólogo" de *Varias noticias importantes a la humana comunicación,* ob. cit., en un fragmento recogido en p. 71 de este trabajo.

74. *Don Quijote,* I, 47.

75. W.F. KING, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII,* ob. cit., p. 110. (La cursiva es del autor).

76. J.B. AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española,* ob. cit., p. 217.

77. Para las fiestas nupciales en la *Diana enamorada,* véase F. LóPEZ ESTRADA, "Fiestas y literatura pastoril: el caso de la *Diana enamorada* de Gil Polo", en *La Fête et l'Ecriture. Colloque International,* (Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987), pp. 199-211.

78. Para la identificación de poetas y filósofos, véase n. 115 del capítulo 2 de este mismo volumen.

79. Juan del ENCINA, *Arte de la Poesía Castellana,* ed. facsímil (Madrid: Tipogr. RABM, 1928), f. III.

80. *El pasajero,* ed. cit., p. 162. En este mismo sentido decía A. LóPEZ PINCIANO, *Philosophía antigua poética,* ed. cit., I, p. 279: "Quede assentado ya que la imitación en prosa es un poema sin atavío, pero vivo y verdadero; y la escritura sin imitación, en metro, es un cuerpo muerto y adornado."

81. El relato, escrito en prosa y verso, está en las páginas 98 a 102 del volumen II.

82. *El pasajero,* ed. cit., p. 203.

83. Los siguientes fragmentos de *La constante Amarilis* acerca de la prisión que sufre Menandro (al igual que Hurtado de Mendoza por su pretensión de casarse con doña María de Cárdenas) son una muestra de cómo el autor intercala elementos reales en la trama pastoril: "Menandro con Damón y sus zagales [partieron] al sitio de su prisión" (p. 48); "Iuntos, pues, en el jardín de la casa de su prisión una tarde entendieron del mismo Menandro..." (154); "Con esto, por ser tarde, se salieron del jardín y casa despidiéndose del preso, que se quedó passeando con Clarisio alrededor de su cárcel" (p. 195); "Y assí, cessando la clausura y prisión de los dos amantes..." (p. 206); "Acudieron assimismo, al instante, todos los pastores y zagalas del distrito en que avía estado preso a publicar sus íntimos pareceres con fiestas..." (p. 207).

84. F. LóPEZ ESTRADA, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa,* ob. cit., p. 494.

85. *Don Quijote,* II, 73.

86. F. LóPEZ ESTRADA, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa,* ob. cit., p. 494.

87. *Don Quijote,* I, 1.

88. Pueden verse otros nombres construidos por medio de anagramas en Herman IVENTOSCH, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española (Ensayo sobre el sentido de la Bucólica en el Renacimiento),* (Valencia: Castalia,

1975), p. 17, nota 4. Nuestras observaciones sobre el significado de los nombres de los pastores de *La constante Amarilis* se basan sobre todo en este libro.

89. F. LóPEZ ESTRADA, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa,* ob. cit., p. 496.

90. H. IVENTOSCH, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española...,* ob. cit., p. 73.

91. Bruno DAMIANI, "Aspectos estilísticos de *La Diana* de Jorge de Montemayor", *RFE,* 63 (1983), p. 299.

92. En *España defendida,* hay unas estrofas en las que Suárez de Figueroa también parece que habla de sí mismo bajo la identidad del pastor Damón. Véase la estrofa que recogemos en p. 3 de este estudio.

93. H. IVENTOSCH, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española...,* ob. cit., p. 120.

94. *Damón,* con acentuación aguda, traduce Fray Luis de León en la égloga VIII de Virgilio; también está en los sonetos de Lope: "Habla Tebandro, y saca de la frente" (v. 12), "Al pie del jaspe de un *feroz peñasco*" (v. 5); también en el madrigal de Quevedo, "Los brazos de Damón y Galatea", etc.

95. H. IVENTOSCH, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española...,* ob. cit., pp. 42-45, ofrece otros datos del nombre *Meliseo.*

96. Idem., p. 33.

97. J. LEMPRIERE, *Bibliotheca classica or a Classical dictionary,* (London: Thomas Tegg, 1838), s.v. *Manilius.*

98. Lope de VEGA, *La Arcadia,* (Madrid: Castalia, 1975), p. 119.

99. H. IVENTOSCH, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española...,* ob. cit., pp. 58-59.

100. J. LEMPRIERE, *Bibliotheca classica or a Classical dictionary,* ob. cit., s.v. *Flora:* "The goddnes of flowers and gardens among the Romans, the same of the Chloris of the Greeks."

101. H. IVENTOSCH, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española...,* ob. cit., p. 72.

102. Idem., p. 79.

103. Antonio RUIZ DE ELVIRA, *Mitología clásica,* (Madrid: Gredos, 1988), p. 78.

104. Gaspar MERCADER, *El Prado de Valencia* [1600], (Toulouse: Édouard Privat, 1907), p. 7.

105. L. HEBREO, *Diálogos de amor,* ob. cit., pp. 281-282.

106. La frase de Cicerón está tomada del *Diccionario de símbolos,* de Juan-Eduardo CIRLOT, (Barcelona: Labor, 1992), s.v. *Luna.*

107. H. IVENTOSCH, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española...,* ob. cit., p. 93.

108. J. LEMPRIERE, *Bibliotheca classica or a Classical dictionary,* ob. cit., s.v. *Antandros,* sin negar la primera procedencia, "a city of Great Mysia", también sugiere la segunda: "Some authors place it at the bottom of mount Ida."

109. G. GIL POLO, *Diana enamorada,* ed. cit., p. 188.

110. J. LEMPRIERE, *Bibliotheca classica or a Classical dictionary,* ob. cit., s.v. *Tarsius.*

111. H. IVENTOSCH, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española...,* ob. cit., pp. 32-33.

112. J. LEMPRIERE, *Bibliotheca classica or a Classical dictionary,* ob. cit., s.v. *Olympius.*

113. H. IVENTOSCH, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española...,* ob. cit., p. 122.

114. J. LEMPRIERE, *Bibliotheca classica or a Classical dictionary,* ob. cit., s.v. *Ismenius.*

115. H. IVENTOSCH, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española...,* ob. cit., p. 85.

116. Idem., p. 18, nota 4.

117. *Don Quijote,* II, 73.

118. H. IVENTOSCH, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española...,* ob. cit., p. 111, nota.

119. Gutierre TIBóN, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona,* (México: UTEHA, 1956), s.v. *Matilde.*

120. E.R. CURTIUS, *Literatura Europea y Edad Media Latina,* ob. cit., I, p. 280.

121. Idem., I, cap. X: "El paisaje ideal", pp. 263-289.

122. Rafael OSUNA, "Un caso de continuidad literaria: La *silva amoena*", *Th,* 24 (1969), p. 381, nota 5.

123. Idem., pp. 382-383.

124. Iacopo SANNAZARO, *Arcadia,* (Milano: Mursia, 1990), p. 56, 2.

125. R. OSUNA, "Bodegones literarios en el Barroco español", *Th*, 23 (1968), pp. 206-217.

126. Para el huerto de Alcínoo, véase E.R. CURTIUS, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, ob. cit., pp. 266-267.

127. F. LóPEZ ESTRADA, "Introducción" a *Diana enamorada*, de G. Gil Polo, ed. cit., p. 21.

128. Luis GÁLVEZ DE MONTALVO, *El pastor de Fílida*, NBAE, 7, t. 2, 2ª parte, Madrid, 1931, p. 559a.

129. Werner KRAUS, "Localización y desplazamientos en la novela pastoril española", *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, (Nimega: Instituto Español de la Universidad, 1967), p. 366.

130. Véanse las réplicas de Menandro a Damón (pp. 26 y ss) y de Felicio a Arsindo (pp. 147-148) en el volumen II.

131. Armila es la única pastora que a lo largo de la obra queda sin pareja. El narrador la menciona solamente dos veces (p. 19 y p. 118 del volumen II), y siempre formando parte de una relación de pastores. Armila no tiene, pues, relevancia ninguna en la obra.

132. Gustavo CORREA, "El templo de Diana en la novela de Jorge de Montemayor", *Th*, 16 (1961), p. 59.

133. M. de CERVANTES, *La Galatea*, ed. J.B. Avalle-Arce, (Madrid: Espasa-Calpe, 1987), pp. 78-79.

134. Idem., p. 79, nota 1.

135. Karl VOSSLER, *La poesía de la soledad en España*, (Buenos Aires: Losada, 1946), p. 95.

136. F. de HERRERA, *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de*, ob. cit., p. 407 (por error 507).

137. J. B. AVALLE-ARCE, *Deslindes cervantinos*, (Madrid: Edhigar, 1961), p. 104, y especialmente el cap. III, "Grisóstomo y Marcela (La verdad problemática)", que repite el artículo del mismo autor "La 'Canción desesperada' de Grisóstomo", *NRFE*, 11 (1957), pp. 193-198. Sobre el tema del suicidio, véase también Herman IVENTOSCH, "The Grisóstomo-Marcela Episode of Don Quijote", *PMLA*, 89, 1º (1974), pp. 64-76.

138. Otis H. GREEN, *España y la tradición occidental*, (Madrid: Gredos, 1969), I, p. 189.

139. Manilio repite la concepción del amor como igualador de los hombres en la narración de su sueño: "Estava [Amor] ceñido de un exército de personas que de contino assistían en su presencia con mezcla de hombres viejos y moços y de mugeres de fresca y de madura edad. Acompañávanle reyes, tiranos, magistrados y señores, como si fueran siervos, y

el emperador" (p. 96).

140. Véase el soneto de Boscán en donde aparece expuesta la misma idea:

> "Amor es bueno en sí naturalmente,
> y si por causa dél males tenemos,
> será porque seguimos los extremos,
> y así es culpa de quien sus penas siente".

141. También Damón formula este pensamiento cuando forma parte del bando de los enamorados: "Con no menor blandura [Dios] govierna y conduze el linaje umano a la perfeción y aumento suyo, haziéndonos tiernos amantes" (p. 74).

142. Ya hemos indicado en el estudio biográfico que Suárez de Figueroa fue siempre un convencido defensor del matrimonio. Véanse pp. 21-22 de este mismo volumen.

143. F. LóPEZ ESTRADA, "Sobre la Fortuna y el Hado en la literatura pastoril (Nota a propósito de una edición de Gracián)", *BRAE,* 26 (1947), p. 432.

144. Para la relación de Fortuna y Providencia, véase B. DAMIANI, "Nature, Love, and Fortune as instruments of didacticism in Montemayor's *Diana*", *Hispanic Journal,* 3 (1982), pp. 15-17.

145. Véase con respecto a la *Diana* de Montemayor, B. DAMIANI, "Sermoneo y ejercicio de las virtudes cristianas en "La Diana" de Jorge de Montemayor", *Moralidad y didactismo en el Siglo de Oro (1492-1615),* (Madrid: Orígenes, 1987), pp. 81-97.

146. Sin embargo, Rosanio, firme en su empeño de inducir a Dinarda a amar, en el *discurso* tercero referirá, animado por Clórida, la fábula de los amores de Júpiter y Europa, con el propósito de hacer notar a la joven esquiva la conveniencia del amor humano, "siendo el verdadero en nada contrario al divino" (p. 138).

147. Véase p. 170 de este volumen, en donde recogemos una cita de *Pusilipo,* ob. cit., en donde se habla de la conveniencia de la oración.

148. La frase está tomada de Alexander PARKER, *La filosofía del amor en la literatura española. 1480-1680,* (Madrid: Cátedra, 1986), p. 132, en su comentario sobre *La perfecta casada,* de fray Luis de León.

149. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela,* II, en *Obras completas,* (Santander: Aldus, 1943), p. 211.

150. J.P.W. CRAWFORD, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa,* ob. cit., p. 40.

151. M.I. GERHARDT, *Essai d'analyse littéraire de la pastorale*

dans les littératures italienne, espagnole et française, ob. cit., p. 205, nota 88.

152. Marie Adele Zeilstra WELLINGTON, "*La constante Amarilis* and its italian pastoral sources", *PhQ,* 34 (1955), pp. 81-87.

153. J. ARCE, *Tasso y la poesía española,* ob. cit., p. 310.

154. J. ARCE, "Un desconcertante plagio en prosa de una traducción en verso", *FM,* 13 (1972-1973), nº 46-47, pp. 3-29.

155. E. BUCETA, "Carrillo de Sotomayor y Suárez de Figueroa", art. cit., pp. 299-305.

156. Véase la edición facsímil de *La Arcadia* con una introducción de F. López Estrada (Cieza: El ayre de la almena, 1966).

157. M.A.Z. WELLINGTON, "*La constante Amarilis* and its italian pastoral sources", art. cit., p. 82.

158. Seguimos la edición de J. SANNAZARO de la *Arcadia,* (Milano: Mursia, 1990).

159. La semejanza de los dos textos siguientes de *La constante Amarilis* con los de la *Arcadia* fue señalada por M.A.Z. WELLINGTON, "*La constante Amarilis* and its italian pastoral sources", art. cit., pp. 82-3.

160. Idem., p. 84.

161. Idem., p. 83

162. J. SANNAZARO, *Arcadia,* ed. cit., p. 99-102.

163. Véanse los versos de la traducción española de la *Arcadia,* ed. cit., debidos a los tres humanistas antes mencionados: "Anima beata y bella, / que de nuestros atamientos / desnuda al cielo bolaste, / do gozando con tu estrella / nuestros vanos pensamientos / enternecidos dexaste. / Y eres vn sol casi en tanta / copia de spíritus dinos / y de luzientes estrellas / y con vestidura sancta / con los pies como diuinos / andas pisando sobre ellas". La diferencia entre estos versos octosílabos y los de Suárez de Figueroa es evidente.

164. Por error Wellignton pone "dichosa" en lugar de "cándida".

165. M.A.Z. WELLINGTON, "*La constante Amarilis* and its italian pastoral sources", art. cit., p. 84. La relación entre ambos textos ya fue advertida por Joseph G. FUCILLA, *Relaciones hispanoitalianas,* en *RFE,* anejo 59 (1953),

pp. 93-94, en donde recoge textos españoles en los que se advierte la influencia de la estrofa de Sannazaro y, entre ellos, se encuentra el lamento de Danteo.

166. M.A.Z. WELLINGTON, "*La constante Amarilis* and its italian pastoral sources", art. cit., 85.

167. Juan ARCE SOLóRCENO, *Tragedias de amor, de gustoso y apetecible entretenimiento de historias, fábulas enredadas, marañas, cantares, bayles, ingeniosas moralidades del enamorado Arisio y su zagala Lucidora,* (Madrid: Juan de la Cuesta, 1607), égloga segunda, ff. 72r-79v.

168. Bartolomé LóPEZ DE ENCISO, *Desengaño de celos,* (Madrid: Francisco Sánchez, 1586), f. 304v.

169. L GÁLVEZ DE MONTALVO, *El pastor de Fílida,* ed. cit., pp. 504-506.

170. Bernardo de BALBUENA, *Siglo de Oro en las selvas de Erifile,* (Madrid: Ibarra, 1821), égloga duodécima.

171. J. ARCE, "Un desconcertante plagio en prosa de una traducción en verso", art. cit., p. 29.

172. *El pasajero,* ed. cit., p. 203.

173. Véanse pp. 98-102 del volumen II.

174. Utilizamos la edición de Rafael FERRERES del *Aminta,* de Juan de Jáuregui, (Madrid: Espasa-Calpe, 1973), porque, aunque presenta la traducción de 1618, ofrece también a pie de página las variantes de la versión de 1607 utilizada por Suárez de Figueroa.

175. J. ARCE, "Un desconcertante plagio en prosa de una traducción en verso", art. cit., pp. 8-12; del mismo, "El plagio de Suárez de Figueroa", en *Tasso y la poesía española,* ob. cit., pp. 310-315.

176. J. ARCE, "Un desconcertante plagio en prosa de una traducción en verso", art. cit., pp. 9-10.

177. Fray Antonio de GUEVARA, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea,* (Madrid: Cátedra, 1984), p. 132.

178. Señalamos entre paréntesis los versos del *Aminta* italiano, según la edición de Ettore Barelli (Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1976).

179. Joseph G. FUCILLA, "Las dos ediciones del *Aminta* de Jáuregui", art. cit., p. 514.

180. Idem., p. 512.

181. J. ARCE, *Tasso y la poesía española,* ob. cit., p. 261.

182. J. ARCE, "Un desconcertante plagio en prosa de una traducción en verso", art. cit., p. 11.

183. J.G. FUCILLA, "Las dos ediciones del *Aminta* de Jáuregui", art. cit., 517, ofrece los siguientes ejemplos de expresiones suavizadas en la traducción de 1607 de Jáuregui con respecto al original de Tasso: "*ardenti baci* se convierte en *vivo deseo, membre ignude* en *miembros bellos, seno* en *brazos, sforzerò* (o *rapirò)* en *quiero robar, rapisca* en *tome lo que pudiere.*" Algunos ejemplos retocados en la versión de 1618, indicada con la letra (B), con respecto a la primera, indicada con la letra (A), son los siguientes: *"I baci miei=los besos míos* (A) > *los halagos míos* (B).[...] *sforzata=fuerçan* (A)> *ultrajan* (B), y *stupro=fuerça* (A) > *ofensa* (B) (vv. 516-517); J. ARCE, *Tasso y la poesía española,* ob. cit., p. 260, explica la corrección de la primera a la segunda traducción de Jáuregui en los casos "si agora te place" > "si agora te agrada", y "tornarán" > "volverán", por "cambios lexicales, motivados fundamentalmente por la eliminación de un vocablo más arcaico o vulgar en beneficio de otro más usual."

184. J. ARCE, "Un desconcertante plagio en prosa de una traducción en verso", art. cit., 11-12, ofrece este y otros ejemplos que ilustran esta tendencia moralizadora de nuestro autor.

185. En el apéndice que J. Arce introduce al final de su artículo citado, "Un desconcertante plagio...", utiliza la edición de *La constante Amarilis,* de A. de Sancha, de 1781. Nosotros preferimos la presente edición. Por otra parte, corregimos los errores de imprenta de los versos de Jáuregui, contrastándolos con la ed. cit. del *Aminta,* de R. Ferreres.

186. Juan de JÁUREGUI, *Aminta,* ed. J. Arce (Madrid: Castalia, 1970), p. 72, nota al verso 878.

187. Relación advertida por M.A.Z. WELLINGTON, "*La constante Amarilis* and its italian pastoral sources", art. cit., p. 82.

188. Hasta que no se indique lo contrario, las citas de *El pastor fido* están tomadas de la ed. cit. de Valencia (1609).

189. Cuando el plagio sea casi literal, recogeremos en nota los versos correspondientes de la traducción de *El pastor fido,* de 1602, para que se advierta la preferencia del autor por la traducción de 1609. Así, los versos de la versión de 1602, p. 13, dicen: "LINCO: -Dime cómo le as rendido / Si nunca le as probado. / SILVIO: -¿Cómo? En no le hauer sentido."

190. Adviértase de nuevo la diferencia con respecto a la traducción de 1602, p. 287: "O amantes por extremo

venturosos, / Que haués copiosas lágrimas sembrado, / Lágrimas que después han resultado / En vno de los gustos más preciosos."

191. *El pastor fido* (1602), p. 155. Véase este texto en la traducción de 1609, que invierte el orden de los verbos: "(Vivir yo venturoso / jamás por otro amor, por otra ninfa), / ni quiriendo podría / ni pudiendo querría" (p. 130). En *La constante Amarilis* hay dos versos de Sileno a Flori que también guardan semejanza con estos textos: "Assí mudarme yo también pudiera, / mas temo que pudiendo no quisiera" (p. 188, vv. 15-16).

192. *El pastor fido* (1602), p. 131: "Buelue vna vez siquiera / Essas bellas estrellas."

193. *El pastor fido* (1602): *"¿Assí,* ¡ay de mí!, Nicandro, morir devo? / Ni hallaré quien me escuche o me defienda? [...] (p. 199).¿Vendráme, acaso, algún socorro en tanto? / Padre mío, dulze *padre, padre amado,* / ¿Y tú también me dexas? / Padre de vnica hija, / [...] No me niegues siquiera / En esta dolorosa despedida / los vltimos abrazos (p. 201).

194. *El pastor fido* (1602): "AM: ¿Qué quieres de mí? ¿Qué esperas? / MIRT: De ti, rígida, quisiera / Que primero que muriera / Sola vna vez me escucharas (p. 129). AM: Porque estés desengañado / Lo pedido te concedo, / Pero que quede declarado / Que el verme de oy más te vedo. / Di en vn punto tu cuidado" (p. 130).

195. Relación advertida por M.A.Z. WELLINGTON, "*La constante Amarilis* and its italian pastoral sources", art. cit., p. 84.

196. Idem., pp. 84-85.

197. Cervantes ya había usado esta expresión, procedente de la literatura caballeresca, en su misma obra pastoril *La Galatea,* ed. cit., p. 66: "la sin par Galatea."

198. *El pastor fido* (1602): "Fue la bella Amarilis" (p. 156).

199. E. BUCETA, "Carrillo de Sotomayor y Suárez de Figueroa", art. cit., p. 299.

200. L. CARRILLO y SOTOMAYOR, *Obras,* ed. cit., p. 144: "Ya mi hermano, dos años antes que muriese, todo ocupado en maciza virtud de santidad, ni aun se daba a estos ejercicios de ingenio."

201. Los sonetos están tomados de la citada edición de las *Obras,* de Carrillo y Sotomayor.

202. Véase el comentario de Baltasar GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio,* (Madrid: Castalia, 1969), I, p. 121: 'De la agudeza por semejanza': "De las contingencias suele tomar pie el discurso para grandes conceptos, como se dice en

cada especie de agudeza; del mismo modo para la semejanza, y suelen ser las más gustosas, por lo pronto y tan a la ocasión. De un acaso formó este gran soneto don Luis Carrillo."

203. Idem., I, p. 146: 'De los conceptos por desemejanzas': "la improporción y discordia de los mismos extremos sirve de fundamento a la conceptuosa desemejanza y campea mucho aquella contraposición por ser artificiosa. Fue alma de este gran soneto, y, aunque comienza por la conformidad asímbola, concluye con la diversidad contraria. Cantó a un olmo don Luis Carrillo."

204. Idem., I, p. 132: 'De las semejanzas por ponderación misteriosa, dificultad y reparo': "En la misma semejanza se puede hacer reparo, digo en el término asimilado, y dásele con la aplicación la relevante salida, que si fuere moral se estima más. De don Luis Carrillo, a un caballo, ejemplo de lo que fue, gran soneto."

205. Idem., I, p. 270: "Aumenta mucho la sutileza el encarecimiento con que se pondera la improporción, y si hay dos juntas, mejor. Así, don Luis Carrillo, en este valiente epigrama al varón valiente, digo a Sansón, nota dos improporciones: una en el juez que le condena y otra en él, que no vio los engaños de una mujer."

206. F. RANDELLI, *Luis Carrillo de Sotomayor...*, ob. cit., pp. 26-27.

207. Idem., p. 27: "Ma, in definitiva, in un mondo cosí avulso dalla realtá, com'è questo della poesia pastorale, si può anche pensare ad una *fictio* poetica, ad una *riproduzione* -come dicevamo- consapevole, palese."

208. E. BUCETA, "Carrillo de Sotomayor y Suárez de Figueroa", art. cit., pp. 302-3, y R. NAVARRO DURÁN, Introducción a la ed. cit. de las *Obras* de Carrillo y Sotomayor, p. 45.

209. R. NAVARRO DURÁN, "Introducción" a la ed. cit., de las *Obras,* de Carrillo y Sotomayor, p. 172, nota 14.

210. E. BUCETA, "Carrillo de Sotomayor y Suárez de Figueroa", art. cit., p. 301.

211. R. NAVARRO DURÁN, ed. cit. de las *Obras,* de Carrillo y Sotomayor, p. 160, advierte que este soneto 13 de Carrillo inspiró también a Suárez de Figueroa un soneto de *El pasajero,* ed. cit., p. 472, que empieza "Vana exención, vano escapar del hielo": "si roba... / el estío *las honras del verano*" (vv. 2-3) y "y el tirano / ardor, sordo y cruel, no enfrena el *vuelo*" (vv. 7-8).

212. F. RANDELLI, *Luis Carrillo de Sotomayor...* ed. cit., p. 183; B. GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio,* ed. cit., I, 188: 'De las ingeniosas transposiciones': "Por una artificiosa corrección, convirtió don Luis Carrillo el

alivio de su mal en mayor pena, y dijo: Llorad, ojos...", refiriéndose a los tercetos del soneto 29.

213. R. NAVARRO DURÁN, ed. cit. de las *Obras* de Carrillo y Sotomayor, p. 173, nota 1.

214. El verso inicial de esta epístola del ms. 4256 de la Biblioteca Nacional de Madrid está recogido por José J. LABRADOR HERRAIZ y Ralph A. DIFRANCO, *Tablas de los principios de la poesía española. Siglos XVI-XVII,* (Cleveland, 1993). En la misma obra se encuentran enumerados también estos versos de *La constante Amarilis:* "Amantes, veis que no son", "Antandra, bella enemiga" y "Bella zagaleja", pero los autores remiten a dos manuscritos del siglo XIX de Usoz del Río.

215. Bartolomé José GALLARDO, *Ensayo de una Biblioteca de libros raros y curiosos,* (Madrid: Gredos, 1968), III, col. 237.

216. Idem., col. 239.

217. William I. KNAPP, *Obras poéticas de Diego Hurtado de Mendoza,* (Madrid: Miguel Ginesta, 1877), pp. 482-484.

218. R. FOULCHÉ-DELBOSC, "Les oeuvres attribuées a Mendoza", *RHi,* 32 (1914), p. 43. La numeración antigua del manuscrito M.223 corresponde a la numeración moderna 4256.

219. Hernando de ACUÑA, *Varias poesías,* (Madrid: Cátedra, 1982), p. 178-180; *Obras de Gutierre de Cetina,* con introducción y notas de Joaquín Hazañas y la Rúa, (Sevilla: Francisco de P. Díaz, 1985), II, pp. 145-146.

220. J. Graciliano GONZÁLEZ MIGUEL, "Un problema de crítica textual resuelto", en *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568),* (Universidad de Salamanca, 1979), pp. 194-203.

221. Ángel GONZÁLEZ PALENCIA y Eugenio MELE, *Vida y obras de Don Diego Hurtado de Mendoza,* (Madrid, 1941-1943), no mencionan esta *Epístola.* En una reciente tesis doctoral, José Ignacio DÍEZ FERNÁNDEZ, *Estudio y edición de la poesía de don Diego Hurtado de Mendoza (notas para una edición crítica),* (Madrid: Universidad Complutense, 1989), pp. 561-563, la incluye entre los "Poemas de problemática atribución", apartado de los "Poemas de una sola atribución a don Diego Hurtado de Mendoza", refiriéndose a la edición de Knapp. También puede verse de Diego HURTADO DE MENDOZA, *Poesía completa,* ed., intr. y notas de José I. Díez Fernández, (Barcelona: Planeta, 1989).

222. Luigi TANSILLO, *Poesie,* (Londra, 1782).

223. J. Graciliano GONZÁLEZ MIGUEL, *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568),* ob. cit., p. 198.

224. Para la presencia de Ovidio en la literatura del siglo XVI, véase Rufolph SCHEVILL, *Ovid and the Renascence in Spain,* (Berkeley, 1913), reimpr. 1971, pp. 226-233.

225. *Index et catalogus librorum prohibitorum,* mandato Illustriss. ac Reverendiss. D.D. Gasparis A Quiroga, Cardenalis Archiepiscopi Toletani, ac in regnis Hispaniarum Generalis Inquisitoris, denuo editus, (Matriti: Apud Alphonsum Gomezium Regium Typographum, anno M.D.LXXXIII), f. 63v: "Arte amandi de Ouidio, en romance o en otra lengua vulgar solamente", y f. 69v: "Ouidio de arte amandi en romance o en otra lengua vulgar solamente."

226. Recordemos que el Doctor de *El pasajero,* ed. cit., p. 184, ponderaba el conocimiento que el buen traductor de cualquier lengua debe tener del latín: "Será casi imposible pueda jamás acertar tales versiones el bárbaro, que se halla destituido del todo de la lengua latina, importantísima, sin duda, para alcanzar y poseer las riquezas de cualquier idioma."

227. Véase OVIDIO, *Amores,* I.9.1-2: "Militat omnis amans [...] / [...] crede mihi, militat omnis amans." Del mismo autor, *Arte de amar,* II.233 y ss. y 674. También Horacio sugiere el tema en *Odas,* III.26.2.

228. P. MURGATROYD, "*Militia amoris* and the Roman Elegists", *Latomus,* 34 (1975), pp.59-79. Véase también R.O.A.M. LYNE, *The latin love poets. From Catullus to Horace,* (Oxford: Clarendon Press, 1980), pp. 71-73 y 251-252, para quien este tema fue más cultivado por los poetas latinos que por los griegos.

229. Francisco PEJENAUTE, "La 'militia amoris' en algunas colecciones de poesía latina medieval", *Hel,* 29 (1978), p. 196.

230. Además de *Amores,* I.6, véanse de OVIDIO, *Amores,* I.4.63; II.19.22; III.8.7; III.11.12. Véase sobre este tema, J.C. YARDLEY, "The Elegiac Paraclausithyron", *Eranos,* 76 (1978), pp. 19-34. El motivo del "paraclausithyron" pasa a escritores españoles del XVII, como F. de RIOJA, soneto 10: "Aunque pisaras, Fili, la sedienta" (Madrid: Cátedra, 1984), imitación de la *oda* III.10 de Horacio; QUEVEDO, poema 414: "Así, oh puerta dura" (ed. José M. Blecua, Barcelona: Planeta, 1963); LOPE, soneto 18: "¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?", con tintes religiosos (ed. José M. Blecua, Barcelona: Planeta, 1969); GÓNGORA, romance "Noble desengaño", vv. 57-60, aunque con fines burlescos (Madrid: Castalia, 1988). Otro ejemplo se encuentra en *La Celestina,* (Madrid: Cátedra, 1990), p. 262. En cuanto a la relación de este último texto con el "paraclausithyron" de Ovidio, véase F. CASTRO GUISASOLA, "Observaciones sobre las fuentes literarias de *La Celestina*", *RFE,* Anejo 5 (1924), reimpr. 1973, p. 72.

231. J.C. YARDLEY, "The Elegiac Paraclausithyron", art. cit., p. 30.

232. Sobre la frivolidad del poema II.6 de *Amores* de Ovidio, véase Leslie CAHOON, "The parrot and the poet: The function of Ovid's funeral elegies", *The Classical Journal*, 80 (1984), p. 29 y ss.

233. Hemos tenido en cuenta la traducción *Amores*, de Ovidio, debida a Vicente Cristóbal López (Madrid: Gredos, 1989), p. 267.

234. Ovidio también trata el tema de la inmortalidad de la poesía entre otros lugares en *Amores*, I.15.41-2, y en *Metamorfosis*, XV, 871-9.

235. La traducción de Jáuregui dice: "Mirar puedes la vid, con cuánto afecto / y con cuántos abrazos repetidos / a su marido enlaza" (vv. 268-70).

236. Véase n. 138 en el *discurso* primero del volumen II.

237. Suárez de Figueroa vuelve a utilizar este tópico en *El pasajero*, ed. cit.,pp. 433-434, en un soneto sobre Acis y Galatea, cuyo primer cuarteto ofrece la variante muro-yedra: "No tanto ardor por su rebelde Fedra / Cuanto por Atis Galatea espira, / Cuanto el terror de las montañas mira / Hecho muro el garzón, la ninfa yedra." Diversos ejemplos sobre este tópico, la mayoría gongorinos, ofrece D. ALONSO en "La supuesta imitación por Góngora de la *Fábula de Acis y Galatea*", *RFE*, 19 (1932), pp. 355-359, y en *Estudios y ensayos gongorinos*, (Madrid: Gredos, 1982), pp. 332-335.

238. F. de HERRERA, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de...* ob. cit., pp. 160-1. Véase también el soneto 11 de Lupercio LEONARDO DE ARGENSOLA, "Al sueño", en donde habla de la "Imagen espantosa de la muerte, / sueño cruel...".

239 Suárez de Figueroa vuelve a utilizar la misma imagen en *Pusilipo*, ob. cit., p. 52: "...le llaman retrato de la muerte, pues en nada se diferencia de vn difunto vn dormido."

240. J.B. AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española*, ob. cit., p. 221.

241. J. ARCE, "Un desconcertante plagio en prosa...", art. cit., p. 12.

242. La primera traducción en lengua castellana de las *Metamorfosis* de Ovidio fue la de Jorge de BUSTAMANTE (Amberes, 1551), repetidamente reimpresa; a esta siguieron las de Antonio PÉREZ SIGLER (Salamanca, 1580) y de Felipe Mey (Tarragona, 1586). Posiblemente la mejor sea la de Pedro SÁNCHEZ DE VIANA (Valladolid, 1589), y, sobre todo, del mismo autor, las *Anotaciones sobre los quince libros de las transformaciones de Ovidio* (Valladolid, 1539).

243. Suárez de Figueroa cambia el nombre latino del viento del norte, *Aquilón,* utilizado por Ovidio, por el que el mismo viento recibe en griego, *Bóreas*.

244. En este caso, nuestro autor habla del *Austro,* nombre latino del viento del sur, idéntico al griego *Noto,* empleado por Ovidio.

245. Véanse, especialmente, las *Odas* II.10 y II.18, de Horacio.

246. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía hispano-latina clásica, (Horacio),* VI, en *Obras completas,* (Santander: Aldus, 1951), p. 354.

247. M. de CERVANTES, *La Galatea,* ed. cit., p. 290.

248. Sobre la influencia del tópico horaciano en la lírica española, véase Gustavo AGRAIT, *El 'beatus ille' en la poesía lírica del Siglo de Oro,* (Puerto Rico: Ed. Universitaria, 1971).

249. Marcial J. BAYO, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550),* (Madrid: Gredos, 1970), pp. 158-159.

250. F. de HERRERA, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de...,* p. 160.

251. M.J. BAYO, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550),* ob. cit., pp. 95-96.

252. Idem., pp. 97-8.

253. Idem., pp. 164-165.

254. Idem., p. 115.

255. TEóCRITO, *Idilios,* traducción de A. González Laso (Madrid: Aguilar, 1937), p. 88.

256. El tema del amante desdeñado a pesar de la belleza que él ve en sí mismo, se encuentra también, entre otros, en Garcilaso, *Égloga* I. vv. 175-8, y en Bernardo de Balbuena, *El Siglo de Oro en las selvas de Erifile,* ed. cit., p. 34: "Ni soy de gesto yo tan mal formado, / si por dicha mi imagen no me miente, / que venga a ser por feo desamado. / Ya yo me vi del Tajo en la corriente, / que como a ti de espejo me servía, / y aún ahora me veo en esta fuente."

257. L. CARRILLO y SOTOMAYOR, *Obras,* ed. cit., p. 159, nota 9-11.

258. La cursiva en este y los siguientes textos es nuestra. Es evidente que el verso de Garcilaso tuvo un éxito más que considerable, a juzgar también por la versión que hizo de él fray Luis de León en la *Oda a la vida solitaria.*

259. Una amplia visión de conjunto puede verse en J. M. de COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España,* ob. cit., especialmente en "Fábulas mitológicas en el género pastoril", pp. 202-219.

260. T.W. KEEBLE, "Some mythological figures in Golden Age satire and burlesque", *BSS,* 25 (1948), pp. 238-246, recoge abundantes versos satíricos y burlescos de poetas españoles del Siglo de Oro sobre Apolo, Venus, Marte, Júpiter, etc.

261. Véase más arriba n. 242.

262. HORACIO, *Epístola a los Pisones,* vv. 143-52.

263. Véase "el tema de la osadía amorosa", en el libro de J. G. GONZÁLEZ MIGUEL, *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568),* ob. cit., pp. 88-128, que estudia también su presencia en la Biblia y en el pensamiento cristiano; J. G. FUCILLA, "Etapas en el desarrollo del mito de Ícaro, en el Renacimiento y en el Siglo de Oro", *Hispa,* 8 (1960), pp. 1-5; John H. TURNER, *The myth of Icarus in spanish Renaissance poetry,* (London: Tamesis, 1977), p. 51-58.

264. J.H. TURNER, *The myth of Icarus in spanish Renaissance poetry,* ob. cit., pp. 116-117, en donde pueden leerse los sonetos de Francisco de Medrano, "Estaba de mi edad en el jardín florido", y el de Martín de la Plaza, "¿Adónde, temerario pensamiento."

265. J.G. FUCILLA, "Etapas en el desarrollo del mito de Ícaro, en el Renacimiento y en el Siglo de Oro", art. cit., 7.

266. Se ocupa de este soneto Pablo CABAÑAS, "Ícaro o el atrevimiento. La mitología grecolatina en la novela pastoril", *RLit,* 1 (1952), pp. 456-458; también lo hace, aunque muy brevemente, J.H. TURNER, *The myth of Icarus in spanish Renaissance poetry,* ob. cit., p. 117-118.

267. J.H. TURNER, *The myth of Icarus in spanish Renaissance poetry,* ob. cit., p. 118. La misma imagen está también en *Arte amatoria* II, 73-74

268. Igual hace Tansillo en el soneto "Poiché spiegate ho l'ale al bel desio", que nombra a Ícaro como "figliuol di Dedalo" (v. 5). Los sonetos de Tansillo están tomados de J.G. GONZÁLEZ MIGUEL, *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568),* ob. cit.

269. José CEBRIÁN, *El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro,* (Barcelona: PPU, 1988), pp. 113-114, indica que "la preceptiva de la época aconsejaba que el autor de esta clase de obras se limitara a narrar los hechos sin entremeter en ellos juicios de valor u opiniones personales. Pero no siempre los poetas observaron tales

reglas [...]. En los episodios de corte amoroso solían mostrar también los autores sus propios juicios."

270. J.G. FUCILLA, "Etapas en el desarrollo del mito de Ícaro, en el Renacimiento y en el Siglo de Oro", art. cit., 7-8. Suárez de Figueroa incluye en su obra *Pusilipo,* ob. cit., pp. 114-115, un soneto que refiere el mito de Icaro y en el que el personaje Rosanio también apela a su propio pensamiento:

> "Mientras la vanidad de tu esperança
> por trono elige la región del viento,
> precipitas incauto, ¡o pensamiento!,
> ¡o Ýcaro segundo en confiança!
> Crüel, quan bello el sol, fatal vengança
> preuino al juvenil atreuimiento;
> mas fue si tumba el húmedo elemento,
> resonante clarín de su alabança.
> Osas assí con quien abrasa altiua,
> quando gozos esparce, espira abriles,
> con pronto buelo entre peligro tanto:
> mueres; mas tu memoria queda viua,
> ensalzando tus ansias varoniles
> vn dilubio de fuego, vn mar de llanto."

271. H. de ACUÑA, *Varias poesías,* ob. cit., p. 343, soneto CV: "Con Îcaro, de Creta se escapaba"; Juan de ARGUIJO, *Obra poética,* (Madrid: Castalia, 1972), p. 57, soneto V: "Osaste alzar el temerario vuelo."

272. P. CABAÑAS, "La mitología grecolatina en la novela pastoril: Ícaro o el atrevimiento", art. cit., 458.

273. J.H. TURNER, *The myth of Icarus in spanish Renaissance poetry,* ob. cit., p. 63.

274. Idem., p. 50.

275. OVIDIO, *Metamorfosis* VIII, 159. Según Pierre GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana,* (Barcelona: Paidós, 1989), s/v. *Dédalo,* este es "el prototipo del artista universal, a la vez arquitecto, escultor e inventor de recursos mecánicos."

276. Entre los poetas españoles que incluyen este episodio en su obra está, por ejemplo, Diego Hurtado de Mendoza, *Fábula de Adonis,* vv. 43-94. Véase J. CEBRIÁN, *El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro,* ob. cit., p. 46.

277. Como ejemplo véase la *Égloga* III de Garcilaso, vv. 169-192.

278. La glosa de Elicio en *La Galatea* de CERVANTES, ed. cit., pp. 122-123, repite semejantes conceptos platónicos: "Meresce quien en el suelo / en su pecho a amor no encierra, / que lo desechen del cielo / y no le suffra la tierra."

279. El hecho de interpretar libremente una historia o fábula de la Antigüedad recibió serias censuras en otro tiempo. Véase a este respecto Jean SEZNEC, *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento,* (Madrid: Taurus, 1983), pp. 213-214. J. CEBRIÁN, *El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro,* ob. cit., no menciona el soneto de Suárez de Figueroa ni ningún otro que, como este, se desvíe de la visión tradicional del mito.

280. Marianne BREIDENTHAL, *The Legend of Hercules in Castilian Literature up to the seventeenth century,* (Ann Arbor, Michigan: U.M.I., Dissertation Information Service, 1989), pp. 191-193.

281. El héroe empezará a llamarse Hércules a partir del momento en que reciba ese nombre de la pitonisa de Delfos, antes de sus famosos trabajos. Hasta entonces se había llamado Alcides, patronímico derivado de su putativo abuelo paterno, nombre que prefiere Suárez de Figueroa. Véase A. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología clásica,* ob. cit., p. 214.

282. Robert GRAVES, *Los mitos griegos,* (Madrid: Alianza, 1985), II, pp. 204-209.

283. Diego MEXíA tradujo las *Heroidas* de Ovidio en *Las 21 Epístolas de Ovidio y el In Ibin, en tercetos,* incluidas en la *Primera Parte del Parnaso Antártico de obras amatorias,* (Sevilla, 1609). A pesar de la coincidencia en cuanto a la estrofa elegida, Suárez de Figueroa no sigue el texto del traductor español.

284. A. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología clásica,* ob. cit., pp. 244-245.

285. Almudena ZAPATA, "Progne y Filomela: la leyenda en las fuentes clásicas y su tradición en la literatura española hasta Lope de Vega", *ECl,* 29 (1987), p. 57. Fernando de Herrera, en el soneto "Suave Filomela, que tu llanto", combina ambas leyendas.

286. Poetas y mitógrafos griegos suelen indicar que Progne se transforma en ruiseñor y Filomena en golondrina, pero los poetas y mitógrafos latinos invierten las metamorfosis, y así ha perdurado en la tradición literaria occidental. OVIDIO, *Metamorfosis,* ed. A. Ruiz de Elvira, (Madrid: CSIC, 1990), II, p. 214, n. 46. Fernando de HERRERA, *Las obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de...,* ed. cit., pp. 430-432, ofrece varias versiones del mito.

287. Suárez de Figueroa prefiere la denominación disimilada Filomena en lugar de la ovidiana Filomela. Entre otros autores modernos, preferían esta última variante F. de Herrera (soneto "Suave Filomela, que tu llanto), B. Leonardo de Argensola (*Elegía a la muerte de la Reina doña Margarita, nuestra señora,* v. 112) y, en algunas ocasiones, Lope de Vega. Véase A. ZAPATA, "Progne y Filomela...", art. cit., p. 37, n. 15, y p. 47.

288. Montemayor acomodó un trozo de los *Diálogos de amor,* de León Hebreo en su *Diana.* Véanse los textos paralelos de ambas obras en *Los siete libros de la Diana,* ed. Francisco López Estrada y Mª Teresa López García-Berdoy, (Madrid: Espasa-Calpe, 1993), pp. 280-286.

289. G. GIL POLO, *Diana enamorada,* ed. cit., p. 29, n. 35, donde se indican las páginas de la obra en las que el valenciano incorpora determinadas páginas que son "imitaciones directas" de *Gli Asolani,* de Bembo.

290. F. LóPEZ ESTRADA, *La "Galatea" de Cervantes. Estudio crítico,* (Universidad de La Laguna, 1948), pp. 86-92, 110-114, 115. Del mismo autor, "La influencia italiana en *La Galatea* de Cervantes", *CL,* 4 (1952), pp. 161-169. Geoffrey STAGG, "Plagiarism in La Galatea", *FR,* 6 (1959), pp. 255-276.

291. José María REYES, "Introducción" a los *Diálogos de amor,* de León Hebreo, ed. cit., pp. 57-58.

292. Véase el comentario a este respecto de F. LóPEZ ESTRADA, *Los libros de pastores en la Literatura española. La órbita previa,* ob. cit., p. 404.

293. A. PARKER, *La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680,* ob. cit., p. 128 y n. 2.

294. L. HEBREO, *Diálogos de amor,* ed. cit., p. 160 y ss.

295. Pietro BEMBO, *Los Asolanos,* ed. José María Reyes Cano, (Barcelona: Bosch, 1990), p. 81.

296. Idem., p. 83.

297. Baltasar de CASTIGLIONE, *El cortesano,* (Madrid: Espasa-Calpe, 1980), p. 210. Véase también p. 218.

298. L. HEBREO, *Diálogos de amor,* ed. cit., p. 152.

299. P. BEMBO, *Los Asolanos,* ed. cit., pp. 417-419.

300. Idem., p. 259. Véase también L. HEBREO, *Diálogos de amor,* ed. cit., I,1.2 y III,4.6.1; B. de CASTIGLIONE, *El cortesano,* ed. cit., pp. 218-219.

301. B. de CASTIGLIONE, *El cortesano,* pp. 222 y ss.

302. A. PARKER, *La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680,* ob. cit., pp. 130-131.

303. L. HEBREO, *Diálogos de amor,* ed. cit., p. 318.

304. P. BEMBO, *Los Asolanos,* ed. cit., p. 285; véase también p. 353.

305. A. PARKER, *La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680,* ob. cit., pp. 61-63.

306. J.B. AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española,* ob. cit., p. 217.

307. W.F. KING, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII,* ob. cit., p. 114.

308. Suárez de Figueroa vuelve a hablar del furor divino en la *Plaza universal de todas ciencias y artes,* ed. cit., f. 354r: "Porque, según Platón, tienen en sí los poetas cierta deidad que los mueve y calienta, incitando en los mismos vn furor a quien llama diuino, a diferencia del que sucede por falta de juyzio, que se suele dezir locura." Véase la opinión de preceptistas anteriores, como M. SÁNCHEZ DE LIMA, *Arte poética en romance castellano,* ed. cit., p. 40, y J. DíAZ RENGIFO, *Arte poética española,* ed. cit., pp. 21-22. Véase E. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina,* ob. cit., I, pp. 667-668, sobre "la locura de los poetas."

309. HORACIO, *Epístola a los Pisones,* 408-415. De hecho, en 395-421, Horacio rechaza la idea de exaltar el talento natural a expensas del arte. En la misma línea está J. DíAZ RENGIFO, *Arte poética española,* ed. cit., pp. 2-3, a diferencia de M. SÁNCHEZ DE LIMA, que en su *Arte poética en romance castellano,* ed. cit., pp. 37-38, da prioridad a la vena o natural inclinación: "Y a lo que algunos dizen que la poesía se adquiere con el estudio de las letras y que de otra manera no puede ninguno ser poeta, a esso respondo que Montemayor fue hombre de grandíssimo natural, porque todo lo que hizo fue sacado de allí, pues se sabe que no fue letrado ni más de romancista."

310. Véase la semejanza de las palabras de Suárez de Figueroa con las de F. CASCALES, *Tablas poéticas,* ed. cit., p. 136.

311. Véase la reflexión sobre el adjetivo "suave" (en consonancia con "dulce") en F. SÁNCHEZ ESCRIBANO y A. PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco,* ed. cit., p. 30.

312. Sobre la concepción de la poesía como "una especie de compendio de todas las artes y ciencias", véase Edward C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes,* ob. cit., pp. 123-133.

313. Idem., p. 100.

314. A. PORQUERAS MAYO, "La verdad poética en la Edad de Oro", en *Temas y formas de la literatura española,* (Madrid: Gredos, 1972), p. 98.

315. E. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina,* ob. cit., I, pp. 669-671, "La poesía como inmortalización."

316. Cuando Menandro ratifica el discurso elogioso de Clarisio, nombra, junto a Virgilio, un considerable número de sabios de la Antigüedad, en su mayoría filósofos:

"escuchamos de tu lengua Priscianos, Livios [...], Parménides, Demóstenes, Pitágoras, Euclides, Boecios, Tolomeos y Aristóteles" (p. 47). Véase p. 94 y nota 115 de la parte 2ª de este trabajo.

317. M. PUERTA, *La trayectoria ideológica de Cristóbal Suárez de Figueroa,* ob. cit., p. 51.

318. J. ARCE, *Tasso y la poesía española,* ob. cit., p. 124.

319. Para el motivo literario de la abeja, véase M. R. LIDA DE MALKIEL, "La abeja: historia de un motivo poético", *RPhil,* 17 (1963-1964), pp. 74-86.

320. *El pastor fido,* (1609), ed. cit., pp. 207-209.

321. F. LóPEZ ESTRADA y M.T. LóPEZ GARCíA BERDOY, "Introducción a *Los siete libros de la Diana,* de Montemayor, (1993), ed. cit., p. 33.

322. Idem., p. 33.

323. F. LóPEZ ESTRADA, *La "Galatea" de Cervantes. Estudio crítico,* ob. cit., p. 65.

324. Idem., p. 66.

325. B. de CASTIGLIONE, *El cortesano,* ed. cit., libro I, cap. X, pp. 68-71.

326. F. LóPEZ ESTRADA, *La "Galatea" de Cervantes. Estudio crítico,* ob. cit., p. 66.

327. "Introducción" a la *Diana enamorada,* de de Gil Polo, ed. cit., p. 32.

328. "Introducción" a *Los siete libros de la Diana,* de Montemayor, ed. cit. (1970), p. LXIV.

329. "Introducción" a la *Diana enamorada,* de Gil Polo, ed. cit., p. 20.

330. Idem., p. 289, n. 31.

331. Idem., p. 32.

332. F. LóPEZ ESTRADA, "Fiestas y literatura pastoril: el caso de la *Diana enamorada* de Gil Polo", art. cit., p. 199.

333. J. B. AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española,* ob. cit., pp. 123-124.

334. Idem., p. 229.

335. Idem., pp. 243-244.

336. M. de CERVANTES, *La Galatea,* ed. cit., p. 320: "Y aunque el desamorado Lenio, por su humildad, ha confessado que la rusticidad de su vida pocas prendas de ingenio puede prometer, con todo esso, te asseguro que los más floridos años de su edad gastó, no en el exercicio de guardar las cabras en los montes, sino en las riberas del claro Tormes, en loables estudios y discretas conversaciones."

337. J. B. AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española,* ed. cit., p. 244.

338. F. LóPEZ ESTRADA, *La "Galatea" de Cervantes. Estudio crítico,* ob. cit., p. 71.

339. M. de CERVANTES, *La Galatea,* ed. cit., p. 121.

340. J. B. AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española,* ed. cit., pp. 240-241.

341. M. de CERVANTES, *La Galatea,* ed. cit., p. 484.

342. J. B. AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española,* ed. cit., p. 245.

343. R. OSUNA, *La 'Arcadia' de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad, BRAE* (1973), anejo 26, pp. 47-49.

344. Edwin S. MORBY, "Introducción" a *La Arcadia,* de Lope de Vega, ed. cit., pp. 24-25.

345. J. B. AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española,* ed. cit., p. 159.

346. E. S. MORBY, "Introducción" a *La Arcadia,* de Lope de Vega, ed. cit., p. 17.

347. Idem., p. 19.

348. F. LóPEZ ESTRADA, "Fiestas y literatura pastoril: El caso de la *Diana enamorada* de Gil Polo", art. cit., p. 207.

349. Idem., p. 199.

350. Idem., p. 199.

351. Idem., p. 208.

352. Thomas DEVENY, "The Pastoral and the Epithalamium of the Spanish Golden Age", en *Cervantes and the Pastoral,* (Cleveland State University, 1986), p. 83.

353. F. LóPEZ ESTRADA, "Fiestas y literatura pastoril: El caso de la *Diana enamorada* de Gil Polo", art. cit., p. 200.

354. T. DEVENY, "The Pastoral and the Epithalamium of the Spanish Golden Age", art. cit., p. 85.

355. Idem., p. 84.

356. F. LóPEZ ESTRADA, "Fiestas y literatura pastoril: El caso de la *Diana enamorada* de Gil Polo", art. cit., p. 202.

357. Antonio PRIETO, *Morfología de la novela,* (Barcelona: Planeta, 1975), p. 339.

358. Helmut HATZFELD, *El "Quijote" como obra de arte del lenguaje, RFE,* anejo 83, (Madrid, 1972), pp. 81-94.

359. Kurt SPANG, *Fundamentos de retórica,* (Pamplona: Universidad de Navarra, 1984), p. 183.

360. Según K. SPANG, ob. cit., p. 183, esta es una forma de caracterización estereotipada, como "el *blasón* petrarquista, que consiste en la enumeración de los encantos femeninos siguiendo un esquema preestablecido de la cabeza a los pies ya prefigurado en las descripciones del *Cantar de los cantares.*"

361. Para el tema de la mujer morena en el cancionero tradicional, véase José María ALíN, *Cancionero español de tipo tradicional,* (Madrid: Taurus, 1968), números 255, 355, 644.

362. Gérard GENETTE, *Figuras III,* (Barcelona: Lumen, 1989), p. 284; Helena BERISTAIN, *Diccionario de retórica y poética,* (México: Porrúa, 1988), s.v. *narrador.*

363. G. GENETTE, *Figuras III,* ob. cit., p. 287; H. BERISTAIN, *Diccionario de retórica y poética,* ob. cit., s.v. *narrador.*

364. Henrich LAUSBERG, *Elementos de retórica literaria,* (Madrid: Gredos, 1975), 432-433.

365. A. RALLO, "Introducción" a *La Diana,* de Jorge de Montemayor, ed. cit., p. 84.

366. M. R. LIDA, "Fray Antonio de Guevara", *RFH,* 7 (1945), pp. 380-384.

367. Idem., pp. 384-386.

368. Ramón MENéNDEZ PIDAL, *La lengua de Cristóbal Colón,* (Madrid: Espasa-Calpe, 1942), p. 63.

369. A. RALLO, "Introducción" a *Menosprecio de corte y alabanza de aldea,* de Fray Antonio de Guevara, ob. cit., p. 61.

370. Fray A. de GUEVARA, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea,* ed. cit., p. 188.

371. H. LAUSBERG, *Elementos de retórica literaria,* ob. cit., 448-463.

372. Sobre la bimembración en el verso de Góngora, véase D. ALONSO, *Estudios y ensayos gongorinos,* ob. cit., pp. 117-173.

373. H. HATZFELD, *El "Quijote" como obra de arte del lenguaje,* ob. cit., p. 232.

374. Emilio OROZCO, *Manierismo y Barroco,* (Madrid: Cátedra, 1981), pp. 176-177.

375. Rafael LAPESA, "Sobre los orígenes y evolución del leísmo, laísmo y loísmo", en *Fertschrift Walther von Wartburg zum 80. Geburtstag,* (Tubinga, 1968), p. 550.

376. Rufino José CUERVO, "Los casos enclíticos y proclíticos del pronombre de tercera persona en castellano", *Ro* [24 (1895)], reimpr. 24 (1974), p. 103.

377. R. LAPESA, "Sobre los orígenes y evolución del leísmo, laísmo y loísmo", art. cit., p. 550.

378. Kurt SPANG, *Fundamentos de retórica,* ob. cit.,pp. 121-124.

379. Para la definición de los recursos, remitimos al libro de Spang, que contiene un índice alfabético de recursos retóricos, pp. 261-263.

380. Sobre la correlación, véase D. ALONSO, *Estudios y ensayos gongorinos,* ob. cit., pp. 222-247, y del mismo y Carlos BOUSOÑO, *Seis calas en la expresión literaria,* (Madrid: Gredos, 1979), pp. 43-74 y pp. 75-107.

381. Los términos señalados con un asterisco no están recogidos en el *Tesoro* de Covarrubias.

382. Véanse las obras de Carlos FERNÁNDEZ GÓMEZ, *Vocabulario de Cervantes,* (Madrid: Real Academia Española, MCMLXII); del mismo autor, *Vocabulario completo de Lope de Vega,* (Madrid: Real Academia Española, MCMLXXI); y A. David KOSSOF, *Vocabulario de la obra poética de Herrera,* (Madrid: Real Academia Española, MCMLXVI).

383. Para la comprobación de estos términos como italianismos, véase el libro de Johannes Hermanus TERLINGEN, *Los italianismos en español desde la formación del idioma hasta principios del siglo XVII,* (Amsterdam, 1943).

384. Una enumeración de tratadistas y tratados métricos durante los siglos XVI y XVII puede verse en Emiliano DÍEZ ECHARRI, *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español, RFE,* anejo 47 (1949).

385. Para un estudio profundo del endecasílabo español, véanse los trabajos de Pedro HENRÍQUEZ UREÑA, "El endecasílabo castellano", *RFE,* 6 (1919),pp. 132-157; Rubén del ROSARIO, *El endecasílabo español,* (Río Piedras, Puerto Rico, 1944); Tomás NAVARRO TOMÁS, *Métrica española,* (Barcelona: Labor,

1991), p. 196 y ss.; Rudolf Baehr, *Manual de versificación española,* (Madrid: Gredos, 1989), pp. 135-157.

386. F. LóPEZ ESTRADA, *La "Galatea" de Cervantes. Estudio crítico,* ob. cit., p. 152.

387. A. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología clásica,* ob. cit., pp. 74-75.

388. T. NAVARRO TOMÁS, *Métrica española,* ob. cit., p. 206.

389. Lope de VEGA, *La Arcadia,* ed. cit., p. 377, "Hermosísima pastora"; véase T. NAVARRO TOMÁS, *Métrica española,* ob. cit., p. 270.

400. T. NAVARRO TOMÁS, *Métrica española,* ob. cit., pp. 268-269.

401. Idem., pp. 253-254.

402. R. BAEHR, *Manual de versificación española,* ob. cit., p. 344.

403. El sexteto-lira se menciona en *La constante Amarilis* simplemente como "lira": "...a quien [...] avía mandado cantasse ciertas liras que a semejante propósito se avían compuesto" (p. 21), en referencia a los sextetos-lira "Tv ganado visita"; "No menos agradaron a Menandro las redondillas de ausencia que cantó Ismenio que las liras de Manilio" (p. 182), en referencia a las redondillas que empiezan "Menandro, noble supuesto" (p. 181) y a los sextetos-lira que empiezan "Qvando al nacer del día" (p. 179).

404. T. NAVARRO TOMÁS, *Métrica española,* ob. cit., pp. 256-257.

405. Idem., p. 205: ya Garcilaso había mostrado semejantes preferencias a las de Suárez de Figueroa en cuanto a las combinaciones de los tercetos.

406. *El pasajero,* ed. cit., p. 203.

407. M. de CERVANTES, *Viaje del Parnaso,* ed. cit., vv. 235-237. Á. ARCE MENÉNDEZ, *Cristóbal Suárez de Figueroa, nuevas perspectivas de su actividad literaria,* ob. cit., p. 328, n. 36, sugiere que el adjetivo "regalado", además del significado de "acomodado, suave u delicado" que registra el *Dicc. de Aut.,* pudiera tener también, por medio de un juego de palabras, el significado de "regalado por otros", es decir, no original.

408. G. TICKNOR, *Historia de la literatura española,* ob. cit., III, p. 286.

409. N. ALONSO CORTÉS, *Noticias de una corte literaria,* ob. cit., p. 142.

410. J.P.W. CRAWFORD, *Vida y obras de Crsitóbal Suárez de Figueroa,* ob. cit., pp. 40-41.

411. H.A. RENNERT, *The Spanish Pastoral Romances,* ob. cit., p. 177.

412. R.S. ROSE, "Introducción" a *El pasajero,* ed. cit., p. XI.

413. J. de ENTRAMBASAGUAS, *Estudios sobre Lope de Vega,* ob. cit., I, p. 193, n. 141.

414. J. CEJADOR, *Historia de la lengua y literatura castellana, ob. cit.,* IV, p. 290.

415. Á. VALBUENA PRAT, *Historia de la literatura española,* ob. cit., II, p. 403.

416. Idem., p. 408.

417. M.I. GERHARDT, *Essai d'analyse littéraire de la pastorale dans les littératures italienne, espagnole et française,* ob. cit., p. 205, n. 88.

418. M.A.Z. WELLINGTON, "*La constante Amarilis* and its italian pastoral sources", art. cit., pp. 86-87.

419. J.B. AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española,* ob. cit., p. 218.

420. Idem., p. 222.

421. J. ARCE, *Tasso y la poesía española,* ob. cit., p. 311.

422. F. LóPEZ ESTRADA, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa,* ob. cit., p. 479.

4. CONCLUSIONES

Ya desde el siglo XVII, la personalidad del vallisoletano Cristóbal Suárez de Figueroa ha venido suscitando en escritores y críticos diversos juicios de valor, casi siempre peyorativos, pues ven en él a un hombre injustificadamente mordaz y atrabiliario. Probablemente, la animadversión que nuestro autor ha despertado en los críticos modernos se debe, sobre todo, a las alusiones, ciertamente veladas, que Suárez de Figueroa dirige a Cervantes en *El pasajero,* consideradas como bajas y ruines.

Aparte este asunto, difícil de verificar por completo dado el tiempo transcurrido y lo solapado de las alusiones, y tras un breve repaso de la biografía del autor en el capítulo primero, hemos procurado en el capítulo segundo dar cuenta somera de su producción literaria (excepto *La constante Amarilis*), formada por ocho obras, entre las que hay un poema épico, una biografía, dos traducciones del italiano y una del portugués, y tres obras, dos de ellas dialogadas, de carácter misceláneo.

La primera estancia de Suárez de Figueroa en Italia, de 1588 a 1604, coincidente con su época de estudios universitarios y con sus primeros años de carrera profesional, fue muy importante en su formación humanística. Aunque él no lo menciona, allí debió de entrar en contacto con círculos culturales que fueron forjando su personalidad y

las ideas que más tarde irá vertiendo en sus libros.

Especialmente han llamado nuestra atención sus juicios sobre la obra literaria, compartidos por otros escritores y preceptistas contemporáneos. En ellos destacan los siguientes aspectos:

a) En el terreno de la traducción, que tanto le interesó a juzgar por las muchas alusiones al tema en distintas obras, Suárez de Figueroa opina que, para realizar con éxito una tarea tan ardua, el buen traductor debe tener un sólido conocimiento del latín, pero, sobre todo, debe identificarse con el autor traducido, para así enriquecer la propia lengua con los tesoros de las otras.

b) Suárez de Figueroa lleva a cabo en sus obras, no solo la imitación de los clásicos recomendada por los teóricos y seguida por los buenos escritores, sino también el plagio reprobado. Aunque en alguna ocasión resulta contradictorio, pues denuesta el plagio que practica, Suárez de Figueroa considera que el mérito del escritor, que debe imitar para alcanzar la perfección de su propia obra, está, primero, en saber organizar correctamente los episodios de su libro alrededor de un eje y, después, en el respeto al principio horaciano del *utile dulce*.

c) Tomando como modelo las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales, Suárez de Figueroa intercala entre las páginas de *El pasajero,* su libro más conocido, las propias ideas sobre la teoría literaria, que hubieran sido la base de una prometida y, al parecer, no publicada *Poética española*. No llega a la hondura de pensamiento de los teóricos de su tiempo, pero sus consejos, sugerencias y

censuras son dignas de atención. Suárez de Figueroa es un preceptista aristotélico que recomienda la imitación de la naturaleza y de los clásicos y que considera rigurosamente necesario respetar las reglas del arte, de modo que cualquier novedad le incomoda, hasta el punto de denostar la comedia nueva. En cuanto a la poesía barroca, que en algún caso ataca, finalmente se muestra como un gran admirador de Góngora y Villamediana. Suárez de Figueroa es también un moralista horaciano que pregona el tópico del *delectare aut prodesse*. Para nuestro autor, la deleitable poesía debe ser un medio para alcanzar la virtud.

d) Como Cicerón y Tácito, también Suárez de Figueroa exige en la historia un alto grado de moralidad. Para él, la historia no debe reflejar la verdad si esta no es edificante, de modo que el historiador debe manipular los hechos acontecidos con fines moralizadores.

e) En cuanto a la literatura narrativa, Suárez de Figueroa distingue entre las populares patrañas o consejas y las verdaderas novelas, destinadas a un público culto. En estas últimas exige el didactismo para la reforma del comportamiento social.

Dedicamos la parte tercera de la tesis a *La constante Amarilis,* principal objeto de este trabajo.

Tras repasar brevemente la historia de los libros de pastores, que arranca en 1504 de la *Arcadia* de Sannazaro, presentamos los aspectos externos relacionados con la creación de *La constante Amarilis.*

Suárez de Figueroa inicia su carrera literaria con el tema pastoril, pues traduce y publica la tragicomedia

El pastor fido de Guarini en dos ocasiones, 1602 y 1609, esta última el mismo año de publicación del libro de pastores que nos ocupa. De unas palabras contenidas en *El pasajero,* se desprende que escribió *La constante Amarilis* por el encargo de don Juan Andrés Hurtado de Mendoza, quien en breve sería quinto marqués de Cañete. El escritor se resistió a realizar lo encomendado, pero finalmente aceptó, animado por los dones que le prometía el noble. El propósito de este era que Suárez de Figueroa narrara en estilo pastoril las peripecias sufridas antes de casarse con su prima doña María de Cárdenas, pues conocía, por lo menos, *La Galatea* de Cervantes y *La Arcadia* de Lope, y creyó adecuado este artificioso ropaje pastoril para su propia historia de amor. El libro, formado por distintos materiales, propios y ajenos, no satisfizo al escritor, a juzgar por la opinión peyorativa que vierte en *El pasajero*.

La constante Amarilis, pues, recrea un caso real de amores y, como ha sucedido en la narrativa pastoril, los personajes del libro son el disfraz literario de personas de la realidad histórica, incluyendo al propio autor. Para los lectores cortesanos contemporáneos del mismo círculo social la clave de estas identidades no debía de tener ningún secreto, y las hipótesis que sobre este asunto se vienen manejando desde casi principios de siglo parecen bien fundadas. Los resultados de la investigación, llevada a cabo principalmente por J.P.W. Crawford, permiten afirmar que Menandro es don Juan Andrés Hurtado de Mendoza; Amarilis, doña María de Cárdenas; el padre de Menandro, don García Hurtado de Mendoza, padre de don Juan Andrés; los "supremos

mayorales", los reyes Felipe III y Margarita de Austria; y Damón, el mismo Suárez de Figueroa.

Los sucesos narrados en la ficción pastoril comienzan con la llegada de Damón, pastor de las riberas del Pisuerga, a un hermoso llano situado a tres leguas de Madrid, en busca de acomodo. El mayoral, Menandro, le da cobijo y le cuenta su desdichada historia: el amor por su prima Amarilis ha sido interrumpido por los familiares de esta, después de que ambos se hubieran dado palabra de matrimonio. Los amantes, separados, esperan ya dieciséis meses que se resuelva el conflicto, que se produce al final del libro, cuando, tras la obtención de la dispensa papal, tiene lugar la deseada unión matrimonial.

Esta ficción literaria tiene su paralelismo, en la vida real, en el accidentado tercer matrimonio de don Juan Andrés Hurtado de Mendoza con su prima doña María de Cárdenas, hija del duque de Maqueda y de la duquesa de Nájera. Con la ayuda de las crónicas de Luis Cabrera de Córdoba y Luis de Salazar y Castro, y de la obra biográfica de Suárez de Figueroa, *Hechos de don García Hurtado de Mendoza* (1613), hemos podido averiguar que la promesa de esponsales de los dos amantes se produjo el 10 de septiembre de 1607 ante notario; que la madre de la dama, airada por este atrevimiento, recluyó a su hija en el convento de los Ángeles de Madrid y forzó al rey a que prendiera a don Juan Andrés, quien fue encarcelado en el castillo de Pinto. Don García, padre del novio, logró mediante una serie de diligencias superar los obstáculos que separaban a los amantes, pues consiguió una dispensa papal que permitió su unión. La boda se produjo dieciocho meses

después, el 29 de marzo de 1609, sin el beneplácito de la madre de la novia, en Barajas (Cuenca), posesión de la casa Hurtado de Mendoza. Estos acontecimientos coinciden con los presentados en *La constante Amarilis,* narración pastoril que hay que leer, por tanto, como un "roman à clef".

Suárez de Figueroa publica *La constante Amarilis* en la afamada oficina de Juan Crisóstomo Garriz, en Valencia, ciudad en donde tradicionalmente se han editado muchos libros de pastores desde su primera aparición. Allí publica en 1609 las dos emisiones conocidas hasta el momento, una, seguramente la primera, dedicada a don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos. Insalvables obstáculos (con toda seguridad, el representado por Bartolomé Leonardo de Argensola, secretario del conde) impidieron que el escritor en persona le pudiera ofrecer su libro, por lo que, despechado, cambió la dedicatoria, dando lugar a una segunda emisión, dirigida a don Vincencio Guerrero, gentilhombre de la cámara del duque de Mantua, quizás por las relaciones económicas y literarias que, todavía en estas fechas, mantenía con este último noble, a quien había dedicado la segunda traducción de *El pastor fido* (1609). Ambas emisiones son idénticas, excepto en los preliminares: cambian las portadas y las dedicatorias, y los prólogos, que coinciden en muchos párrafos, presentan importantes diferencias.

Solo cinco años después, en 1614, Nicolas Lancelot, un francés interesado en la literatura española, traduce a su lengua *La constante Amarilis,* en una edición bilingüe destinada a la enseñanza del español en Francia. Antonio de

Sancha llevó a cabo la tercera y última edición conocida hasta la presente, en 1781.

El libro, dividido en cuatro *discursos,* organiza su materia narrativa en función del devenir del tiempo, según mostramos en un esquema, en donde las referencias temporales señaladas indican la sucesión de los días en cada *discurso.* En este sentido, lo más significativo es que un brusco salto de tiempo indefinido divide la obra en dos partes. Asimismo, un esquema en el que aparecen desglosados, según la sucesión cronológica, los temas tratados por los distintos personajes ayudan a comprobar que el caso principal de amores de Menandro y Amarilis es interrumpido frecuentemente por otros asuntos, generalmente, también amorosos, y que el ritmo narrativo, lento en la primera parte, se aviva en la segunda.

Una pieza importante en el libro es el prólogo "Al letor", en el que Suárez de Figueroa expone una serie de ideas relativas al arte literario. El autor no recoge el influjo del ritmo del discurso que otros libros de pastores ponen de manifiesto, procedente sobre todo de los libros bizantinos, de complejo y ágil curso, y construye, por el contrario, una trama con un ritmo pausado, basada en las conversaciones de los pastores, que esperan pasivamente a que desaparezcan las dificultades que separan a los amantes. Introduce el concepto aristotélico de la verosimilitud, sobre todo en las conversaciones de los pastores, destinadas fundamentalmente a educar a la sociedad de su tiempo. Justifica la presencia de diversos excursos en su obra, pues así obedece a la moda literaria del género. Por otra parte, estas digresiones contribuyen a ampliar un libro con una

trama pobre, pues, en último término, se limita a presentar al atormentado e inactivo Menandro en espera de que los obstáculos que lo separan de Amarilis desaparezcan.

Después de un repaso de la onomástica pastoril, sigue un estudio de los principales elementos que configuran *La constante Amarilis,* entre los que destacan los siguientes:

a) La naturaleza, presentada en su aspecto primaveral, como es habitual en la literatura pastoril. Sin embargo, el tópico del "locus amoenus" muestra diversos aspectos, entre los que se encuentran el estricto paisaje pastoril, en cuya descripción ocupa un lugar importante la presencia de una considerable variedad de árboles, con la intención de presentar un paisaje rico en nombres, al gusto barroco, y en la que no falta ciento afán de erudición; el paisaje rústico evocado por Partenio, cuando relata su viaje a la Arcadia; el ambiente artificioso, representado por un huerto perteneciente a la casa-prisión de Menandro. Por otra parte, también está presente el ambiente urbano, igualmente evocado, en este caso, por Damón, cuanto relata su paso por la corte.

Los pastores perciben la naturaleza de distinto modo según su situación amorosa. Sólo el desamorado es capaz de ver el esplendor de la belleza natural; el enamorado, sin embargo, no lo percibe, pero, aunque lo advierta, esta hermosura no alivia sus tormentos amorosos. Por otra parte, y según el tópico virgiliano, la naturaleza se embellece con la presencia de la amada.

Casi toda la trama sucede durante tres días del mes de enero, mientras que el final de la obra tiene lugar a finales de marzo; sin embargo, el paisaje primaveral situado a "tres

leguas de la famosa villa" (o Madrid), bañado por los ríos Jarama y Manzanares, se corresponde en la realidad con la villa de Pinto, en donde cuentan los fríos invernales.

b) La acción de *La constante Amarilis* es mínima, de modo que el interés de la obra recae en las abundantes conversaciones, generalmente sobre el amor, mantenidas por los pastores, quienes muestran su carácter en lo que dicen y piensan. Así, pues, las diversas opiniones sobre el amor permiten clasificar a los personajes en distintos grupos. Uno de ellos es el formado por Menandro y Amarilis, por ser la pareja protagonista y aparecer ante los demás como perfectos modelos de conducta, sufrimiento y perseverancia.

También están los desamorados, entre los que se encuentra Damón, quien cambia bruscamente de actitud tras la primera conversación con el rendido Menandro. Curiosamente Damón, ya en el bando de los enamorados, se prenda de la también desamorada Dinarda. Esta pastora mantiene firme su postura hasta casi el final del libro, no por obstinación, sino por no creer en la sinceridad de los hombres. Para contrarrestar el interés de su tío Rosanio y de su amiga Clórida, que la apremian para que ame y se case, Dinarda se excusa en el pretexto de querer consagrar su vida a Dios. Tras la resolución del caso principal de amor, Dinarda será la primera entre todas las pastoras que cambie de actitud y acepte el amor de Damón. Por último, Manilio es el pastor frívolo que denuesta al amor sin despertar la animadversión en los demás pastores a causa de su carácter bonachón y desenfadado.

Otro grupo está formado por los viejos Clarisio, Rosanio

y Clórida, respetados por los jóvenes a causa de su sabiduría, sensatez y serenidad.

Felicio, Partenio y Arsindo forman el grupo de los personajes secundarios, pues sus casos de amor, secundarios en importancia al de Menandro y Amarilis, están más desarrollados que los restantes, de modo que amplían notablemente la trama amorosa de *La constante Amarilis*.

Casi todos los personajes restantes son marginales, pues no intervienen decisivamente en la trama narrativa. Entre ellos se encuentra Ismenio, el zagal de Menandro, encargado de expresar en verso los sentimientos de este por Amarilis.

Por último, están Danteo, que se desesperará por la muerte de Rosela, y Clarisio y Damón, observados también como cortesanos a causa de su relación con la ciudad en otro tiempo.

c) Desde una perspectiva sicológica, los personajes de *La constante Amarilis* se definen por su afán en confiar su intimidad a los demás, de modo que, en relación con el amor, que es lo que los mueve, se dividen en tres grupos: los enamorados, los desamorados y los que, siendo ancianos, recuerdan con nostalgia el amor juvenil.

Los desamorados quieren precaverse de sufrir el suplicio del amor; y, por el contrario, valoran su libertad como un bien supremo y se burlan de los tormentos amorosos de los demás e, incluso, recriminan al mismo Amor. Sin embargo, esta confesión de principios no impide que algunos desamorados abracen, antes o después, el amor. A veces, sin embargo, la actitud desamorada es solo un recurso para salvaguardar la honestidad, que, como ocurre en estos libros, es fundamental

en la relación amorosa.

Las expresiones con que el enamorado expresa sus sentimientos son muy variadas, pero las más frecuentes son aquellas en las que se lamenta de su amor desdeñado, como sucede con la mayoría de los pastores. Diferentes son el caso de Menandro y Danteo, que se saben correspondidos. El primero se queja del sufrimiento que le causa la separación de Amarilis a causa de la familia de esta, y el segundo, de la muerte de Rosela.

Entre las señales inequívocas que caracterizan el proceso amoroso, se encuentran la mirada, el llanto, la amarillez del rostro, los suspiros, el insomnio, la turbación de los sentidos, la enfermedad del amor, la melancolía, el contacto físico y el deseo de soledad.

Se puede morir de amor e, incluso, la desesperación puede llevar al enamorado al suicidio, aunque, dada la doctrina cristiana que impregna el libro, solo queda en fallido intento.

e) Los pastores, como ocurre en otros libros, formulan diversos aspectos de una filosofía sobre el amor y, sobre todo, en algunos coloquios, en los que se enfrentan opiniones encontradas, contribuyendo así a la variedad de la obra.

Algunas características de esta filosofía son que el amor encubierto crece mientras no sea confesado; la presencia de la amada anula las facultades del amante y Amor sólo inspira palabras inadecuadas y oscuras para expresar sus sentimientos; quien firmemente es amado, debe corresponder con firmeza; por último, el casto amor tiene su fin en el santo matrimonio, con el que este libro acaba la obra. Así,

el verdadero amante reconoce la divinidad de las almas y la unión que se establece entre ellas, de modo que cuando dos almas se encuentran, se regocijan en el amor, símbolo de unidad.

Como cabe esperar, de acuerdo con la variedad espiritual de estos libros, también existe el pensamiento opuesto, consistente en considerar el amor como una nociva perturbación del entendimiento.

Como acabamos de indicar, el fin del amor está en el matrimonio, término perfecto de los desasosiegos e inquietudes del amor. El matrimonio es un tema constante en la producción literaria de Suárez de Figueroa, pero, en particular, este libro de pastores es un canto continuo a la unión matrimonial, estado perfecto en el que se abandona el "deleitoso sufrimiento" para vivir en agradable monotonía y felicidad; no obstante, aunque se insiste en la honestidad del vínculo matrimonial, no se niegan los placeres que de él se derivan, aunque, según la ortodoxia contrarreformista, se insiste en mencionar que el fin del matrimonio son los hijos.

A imitación del caso principal, que acaba en las deseadas bodas, todos los demás pastores enamorados acaban emparejados con sus respectivas amadas y encaminados al matrimonio. Por otra parte, la esperada unión de la pareja protagonista es el motivo de júbilo más importante y con ella se cierra la obra.

f) No podía faltar el tratamiento del tiempo como elemento lírico. El tiempo pasa inexorablemente y es una amenaza que se debe tener en cuenta para apreciar la vida, aunque también se mira desde otro punto de vista, consistente

en que el paso del tiempo, en colaboración con el amor, logra la mansedumbre de personajes esquivos. Esta visión del tiempo en relación con el amor no impide, sin embargo, que algunos pastores tengan una clara conciencia del carácter efímero y destructor del tiempo.

g) La Fortuna, el hado, el caso, la suerte y otros conceptos semejantes aparecen en *La constante Amarilis,* al igual que en otras obras de los Siglos de Oro, como recursos literarios, despojados ya de cualquier connotación moral. En el ámbito literario, los pastores aquejados del mal de amor invocan a alguna de estas fuerzas sobrenaturales, por las que se sienten maltratados. Por otra parte, aunque los personajes creen en su propia libertad, reconocen la función de la Providencia y se repiten las menciones al poder del cielo sobre la vida de los hombres.

h) *La constante Amarilis* incorpora a su trama fórmulas y sermones relativos a la religiosidad propia de la sociedad de la época. Así, la pastora Dinarda, reacia a admitir el amor, expresa en un largo parlamento el deseo de consagrar su vida a Dios, aunque sus palabras tienen la disimulada intención de sosegar el deseo de su tío y de su amiga de que guste de los placeres del amor y de la maternidad. En otra parte, afirma el efecto benéfico de la oración, y en el curso del libro se entrometen diversas referencias de orden bíblico.

i) Como corresponde a la condición de los libros de pastores, también están presentes los argumentos, ya tópicos en la época, del "menosprecio de corte y alabanza de aldea".

Suárez de Figueroa impregna su libro de unos acentuados

valores religiosos y morales, que se advierten en frases como la que consiste en afirmar el efecto benéfico de la oración, en la presencia de breves referencias bíblicas dispersas a lo largo del libro e, incluso, de tópicos como el "menosprecio de corte y alabanza de aldea" y la divinización (también el menosprecio) de la mujer.

Tras la visión general de los elementos literarios presentes en *La constante Amarilis*, estudiamos en un amplio capítulo sus fuentes literarias. Se trata de una obra formada por materiales poéticos de diversas procedencias, como es habitual en los libros de pastores.

Entre los autores imitados están los italianos Jacopo Sannazaro, Torquato Tasso, Battista Guarini y Luigi Tansillo, y también el español y amigo de Suárez de Figueroa, Luis Carrillo y Sotomayor.

La imitación que Suárez de Figueroa realiza de obras como la *Arcadia* de Sannazaro y *El pastor fido* de Guarini es más bien relativa, pues nuestro escritor reelabora fragmentos tomados de estos libros según su propio sentido creador, acomodado a la imitación que es propia del género. Mientras que la imitación de la *Arcadia* se hace sobre la versión original italiana, la de *El pastor fido* se realiza casi siempre sobre la traducción realizada a cabo por el mismo Suárez de Figueroa en 1609 y, en su defecto, sobre la de 1602.

También se encuentra en *La constante Amarilis* la huella de Tansillo en una hermosa elegía, aunque, al parecer, adaptada a través de la traducción española de Diego Hurtado de Mendoza.

Pero en donde la imitación e, incluso, el plagio se hacen más evidentes es en la incorporación a *La constante Amarilis* de numerosos fragmentos procedentes del *Aminta* de Tasso y de unos sonetos de Carrillo y Sotomayor. En cuanto a la tragicomedia pastoril, Suárez de Figueroa prosifica largas tiradas de versos, no del original italiano, sino de la traducción española llevada a cabo por Juan de Jáuregui sólo dos años antes de la publicación de *La constante Amarilis*. Los cambios entre ambos textos son mínimos y los más significativos consisten en disimular el ritmo del verso y en suavizar expresiones sensuales que, quizás, pudo considerar lascivas un espíritu contrarreformista, como era el de nuestro escritor.

Aunque Suárez de Figueroa confiesa de manera abierta en *El pasajero* haber copiado muchos textos ajenos y justifica este hecho en que tuvo que terminar el libro en solo dos meses, a causa de la prisa con que lo apremiaba quien se lo había encargado, hay que contar también con que, mediante la incorporación de esos textos, rindiera un sentido homenaje a todos estos autores tan admirados por él.

En cuanto a las fuentes de la Antigüedad, especialmente relevante es la presencia de Ovidio, sobre todo a través de motivos tomados de sus obras amatorias, como son el de la "militia amoris", el del "paraclausithyron" y el de la elegía a la muerte de un papagayo. Asimismo, es notable la influencia de Horacio y Virgilio. También se advierte una leve presencia de Garcilaso.

Los amplios conocimientos humanísticos de Suárez de Figueroa se extienden también a la cultura mitológica,

bíblica, filográfica contemporánea y poética.

Abundantes referencias mitológicas en *La constante Amarilis,* algunas de ellas muy breves, recrean episodios míticos completos. Pero, sobre todo, son especialmente importantes cinco fábulas tratadas con mayor amplitud, que en algún caso trasponen el significado del mito a la situación sentimental de un personaje del libro. Estas fábulas son las de Ícaro y Dédalo, Venus y Adonis, Hércules y Ónfale, el rapto de Europa, y Progne y Filomena. Con ellas, Suárez de Figueroa ilustra las conversaciones de los pastores para dar agilidad a un libro carente de acción y, además, da cabida en la obra a un componente narrativo habitual en los libros de pastores.

A las referencias mitológicas se suman abundantes alusiones bíblicas, algunas, muy populares, tomadas del acervo común, pero que acreditan la amplia cultura humanística del autor. Las citas bíblicas, muy breves generalmente, se reparten a lo largo del libro. El tema bíblico adquiere mayor relevancia en dos sonetos que recrean, el primero (tomado de Carrillo y Sotomayor), un episodio de la vida de Sansón, y el segundo, los lamentos de la esposa de Putifar desdeñada por José, hijo de Jacob. Suárez de Figueroa inserta en su libro, casi de refilón, estas referencias con el fin de ilustrarla con ejemplos autorizados de la tradición cristiana.

A pesar de la fecha tardía de su publicación, se encuentran en *La constante Amarilis* huellas indirectas de los principales tratados de amor renacentistas, entre los que se cuentan los de Bembo, Castiglione o Hebreo. Al fin y al

cabo, los libros de pastores, entre los que se encuentra *La constante Amarilis,* presentan resumidas para el gran público las filosofías expuestas en tratados de difícil lectura, cuya profundidad no intentan alcanzar, pero sirven para difundir estos contenidos.

Una digresión extensa y ajenas a la trama pastoril es la que pronuncia Clarisio en alabanza de la poesía. Resulta muy interesante, porque constituye uno de los temas preferidos por el autor por su relación con la preceptiva literaria, a la que dedica tanto espacio en *El pasajero,* y porque un excurso como este no tiene precedente en los libros pastoriles anteriores. En él se acumulan tópicos tan importantes como el de la relación del arte y la naturaleza, el del furor poético, el de la inmortalidad de la poesía, entre otros.

La constante Amarílis, inserta en la tradición literaria, recoge entre sus páginas la influencia de obras pastoriles teatrales italianas y narrativas españolas. En cuanto al teatro pastoril italiano, ya sabemos del trasvase a *La constante Amarilis* de textos del *Aminta* y, en menor medida, de *El pastor fido.* La relación se extiende también a la influencia argumental que este teatro italiano ejerce en *La constante Amarílis.* Suárez de Figueroa imita determinados aspectos argumentales con la intención de aumentar el valor literario de su obra con el prestigio de las tragicomedias italianas, además de que algunos personajes de Tasso y Guarini le sirven de inspiración para crear algunos personajes propios.

Como hemos visto, los elementos literarios que Suárez de

Figueroa incorpora a *La constante Amarilis* son de muy distinto origen, y entre ellos se encuentran algunos procedentes de la tradición pastoril española, que se inicia con la *Diana* de Montemayor, y que incorporan en sus obras la mayoría de escritores pastoriles españoles. Suárez de Figueroa acepta el encargo de escribir un libro de pastores porque conoce bastante bien, por lo menos, los principales y mejores libros del género, como las *Dianas* de Montemayor y Gil Polo, *La Galatea* de Cervantes y *La Arcadia* de Lope, así como los recursos de la narrativa pastoril. Estudiamos las semejanzas y divergencias más notables que relacionan *La constante Amarilis* con los cuatro libros mencionados.

Siguiendo la tradición, que inicia entre los libros pastoriles españoles la *Diana* de Gil Polo, de incluir en su trama fiestas cortesanas para celebrar la unión de los enamorados como un broche brillante, Suárez de Figueroa termina su obra con unos modestos festejos en los que lo más destacable son los seis cantos epitalámicos con los que otros tantos pastores celebran la feliz unión de Menandro y Amarilis.

En cuanto a la organización del curso de la obra, estudiamos las distintas formas de elocución presentes en *La constante Amarilis,* como el diálogo, el monólogo y la descripción, en relación con algunos personajes, pues estos van adquiriendo caracteres ante el lector por lo que dicen y por lo que el narrador u otros personajes dicen de ellos. Asimismo, estudiamos la narración y los personajes narradores, la técnica retórica de la narración, la plurimembración, aspectos relevantes de la morfosintaxis

(como algunas concordancias "ad sensum" y anacolutos y el uso de *lo* y *le* como objeto directo), diversos juegos de artificio y el léxico, aspectos que evidencian el dominio de Suárez de Figueroa en el ámbito de la retórica ya desde el principio de su carrera literaria.

En cuanto a la versificación, predomina en orden descendente, el endecasílabo sáfico, melódico y heroico. Tampoco falta el enfático, así como el que presenta cuatro acentos en diversas combinaciones. Suárez de Figueroa, como otros narradores pastoriles, exhibe en su libro sus habilidades poéticas al incluir setenta y dos composiciones métricas, entre las que abundan las italianizantes, como los sextetos-lira, los tercetos encadenados, las estancias, las octavas reales y, sobre todo, los sonetos. También están presentes en el libro algunas estrofas cancioneriles, como las redondillas, los romances y, en menor medida, las décimas, las quintillas y los romancillos.

Por último, un somero repaso de la opinión crítica que ha suscitado este libro de pastores ya desde su aparición, puesto que el mismo Cervantes dejó escrito un juicio favorable sobre esta obra, indica que *La constante Amarilis* ha sido estudiada parcialmente por diversos investigadores, de modo que la crítica no ha podido profundizar demasiado. Aunque críticos como H. Rennert y J. de Entrambasaguas enjuiciaron negativamente el libro, en general *La constante Amarilis* ha recibido críticas favorables, aunque no entusiastas, que destacan, sobre todo, la calidad de muchos versos.

El segundo volumen de este trabajo contiene el texto de

La constante Amarilis, según el impreso valenciano de 1609, con las notas aclaratorias correspondientes.

Con este trabajo hemos intentado situar *La constante Amarilis* en un lugar relevante de la tradición narrativa pastoril española. La tarea, sin embargo, no se agota aquí, por lo que ampliaremos este propósito en estudios posteriores.

BIBLIOGRAFÍA

I. OBRAS DE CRISTóBAL SUÁREZ DE FIGUEROA

El pastor fido. Tragicomedia pastoral. Trad. de la versión italiana de Battista Guarini, (Nápoles: Tarquinio Longo, 1602).

- (Valencia: Pedro Patricio Mey, 1609).

- (Nápoles: Ernando Macarano, 1622).

La constante Amarilis. Prosas y versos, (Valencia: junto al Molino de Rovella, 1609).

- ed. bilingüe español-francés, (Lyon: Claude Morillon, 1614).

- (Madrid: Antonio de Sancha, 1781).

España defendida. Poema heroico, (Madrid: Juan de la Cuesta, 1612).

- (Nápoles: Egidio Longo, 1644).

Hechos de don García Hurtado de Mendoza, cuarto Marqués de Cañete, (Madrid: Imprenta Real, 1613).

- (Madrid: Imprenta Real, 1616).

- ed. Diego Barros Arana, (Santiago de Chile: Imprenta del Ferrocarril, 1865). Colección de historiadores de Chile y documentos relativos a la historia nacional, t. V.

Historia y anal relación de las cosas que hicieron los padres de la Compañía de Jesús, por las partes de Oriente y otras, (Madrid: Imprenta Real, 1614).

Plaza universal de todas ciencias y artes, (Madrid: Luis Sánchez, 1615).

- (Perpiñán: Luis Roure, 1629).

- (Perpiñán: Luis Roure, 1630).

- (Madrid, 1733).

Relación de la onrosíssima jornada, que la Magestad del Rey don Felipe, Nuestro Señor a hecho aora con nuestro Príncipe, y la Reyna de Francia, sus hijos, para efetuar sus reales bodas; y de la grandeza, pompa y aparato de los Príncipes y Señores de la Corte que yvan acompañando a sus Magestades. Es relación la más cierta que a salido de la Corte. Ordenada por el Doctor Cristóval de Figueroa, residente en ella, (Madrid, 1615).

El pasagero. Advertencias utilíssimas a la vida humana, (Madrid: Luis Sánchez, 1617).

- (Barcelona: Gerónimo Margarit, y a su costa, 1618).

- (Barcelona: Gerónimo Margarit, a costa de Miguel Menescal, 1618).

- ed. Francisco Rodríguez Marín, (Madrid: Renacimiento, 1613).

- ed. R. Selden Rose, (Madrid: SBE, 1914).

- ed. Justo García Morales, (Madrid: Aguilar, 1945).

- ed. Miguel Ourvantzoff, (Madrid: "La Xilográfica, 1974).

- ed. María Isabel López Bascuñana, (Barcelona: PPU, 1988).

Varias noticias importantes a la humana comunicación, (Madrid: Tomás de Iunti, 1621).

Pusilipo. Ratos de conversación en los que dura el paseo, (Madrid: Lázaro Scoriggio, 1629).

OBRA DISPERSA

ANDRADA, Fray Gerónimo de, *Tratados de la Puríssima Concepción de la Virgen Señora Nuestra [...], sacados de los Sermones que predicó en la corte de Madrid Don Fray Diego López de Andrada,* (Nápoles: Lázaro Scoriggio, 1633). En los preliminares aparece: *Discurso sobre la predicación del Señor Don Fr. Diego López de Andrada, Arzobispo de Otrento, escrito cuando vivía por D. Cristóval Suárez de Figueroa.*

MÉNDEZ DE VASCONCELOS, Juan, *Liga deshecha por la expulsión de los Moriscos de los Reinos de España,* (Madrid: Alonso Martín, 1612). En los preliminares hay un soneto laudatorio de Suárez de Figueroa: "Mientras sobervio osar la ofensa trata."

REMíREZ DE LA TRAPERA, Albanio, *La Cruz,* (Madrid: Juan de la Cuesta, 1612). Suárez de Figueroa firma el prólogo "Al lector".

SAAVEDRA, Gonzalo de, *Los pastores del Betis, versos y prosas,* (Trani: Lorenzo Valerii, 1633). En los preliminares Suárez de Figueroa firma la Aprobación.

OBRA DESCONOCIDA

Espejo de juventud, requisitos convenientes a un caballero.

Obras espirituales de la Madre Bautista de Génova. Traducción del italiano.

Residencia de talentos.

Olvidos de Príncipes, daños seguidos por ellos.

Desvaríos de las edades, escarmientos para todos.

L'Aurora, con los primeros exercicios de vivientes.

II. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Actas de las Cortes de Castilla, (Cortes celebradas en Madrid desde el día 9 de febrero de 1615 hasta 1º de julio del mismo año, que se disolvieron), (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1907),

ACUÑA, Hernando de, *Varias poesías,* ed. Luis F. Díaz Larios, (Madrid: Cátedra, 1982).

ADAM, Antoine, *Histoire de la littérature française au XVII siècle,* (Paris: Domat, 1956).

AGRAIT, Gustavo, *El 'beatus ille' en la poesía lírica del Siglo de Oro,* (Puerto Rico: Ed. Universitaria, 1971).

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII,* (Madrid: CSIC, 1993).

ALÍN, José María, *Cancionero español de tipo tradicional,* (Madrid: Taurus, 1968).

ALONSO, Dámaso, "La supuesta imitación por Góngora de la Fábula de Acis y Galatea", *RFE,* 19 (1932), pp. 349-387.

- *Estudios y ensayos gongorinos,* (Madrid: Gredos, 1982).

ALONSO, Dámaso y BOUSOÑO, Carlos, *Seis calas en la expresión literaria,* (Madrid: Gredos, 1979).

ALONSO CORTÉS, Narciso, *Noticias sobre una corte literaria,* (Madrid: Imprenta de la Nueva Pincia, 1906).

- "Sobre Cristóbal Suárez de Figueroa", *Miscelánea vallisoletana,* 4ª serie, Valladolid (1926), pp. 41-54.

- "Sobre Cristóbal Suárez de Figueroa", *Miscelánea vallisoletana,* 8ª serie, Valladolid (1955), pp. 517-527.

ANTONIO, Nicolás, *Bibliotheca hispana nova,* (Madrid: Joaquín de Ibarra, 1783).

ARCE, Joaquín, "Un desconcertante plagio en prosa de una traducción en verso", *FM,* 13 (1972-1973), nº 46-47, pp. 3-29.

- *Tasso y la poesía española,* (Barcelona: Planeta, 1973).

ARCE MENÉNDEZ, Ángeles, *Suárez de Figueroa y Tomás Garzón: análisis comparativo,* Tesis de licenciatura inédita, (Madrid: Universidad Complutense, 1971).

- "Notas sobre Boccaccio y Suárez de Figueroa", *FM* (1975) nº 55, pp. 603-612.

- *Cristóbal Suárez de Figueroa: nuevas perspectivas de su actividad literaria,* (Madrid: Universidad Complutense, 1983).

- "Sobre la primera edición de *La constante Amarilis*", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica,* 6 (1987), pp. 343-348.

ARCE SOLÓRCENO, Juan, *Tragedias de amor, de gustoso y apetecible entretenimiento de historias, fábulas enredadas, marañas, cantares, bayles, ingeniosas moralidades del enamorado Arisio y su zagala Lucidora,* (Madrid: Juan de la Cuesta, 1607).

ARIÑO, Francisco de, *Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604,* ed. Antonio Mª Fabié, (Sevilla: SBA, 1973).

ARGUIJO, Juan de, *Obra poética,* (Madrid: Castalia, 1982).

AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *Deslindes cervantinos,* (Madrid: Edhigar, 1961).

- *La novela pastoril española,* (Madrid: Istmo, 1974).

- "La 'Canción desesperada' de Grisóstomo", *NRFH,* 11 (1975), pp. 193-198,

BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española,* (Madrid: Gredos, 1989).

BALBUENA, Bernardo de, *El Siglo de Oro de las selvas de Erifile,* (Madrid: Ibarra, 1821).

BARELLA, Julia, "Bibliografía: Academias literarias", *Edad de Oro,* 7 (1988), pp. 189-195.

BARROSO CASTRO, José y SÁNCHEZ DE BUSTOS, Joaquín, "Propuestas de transcripción para textos del XV y Siglos de Oro", *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro,* (Salamanca, 1993), I, pp. 161-178.

BAYO, Marcial J., *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550),* (Madrid: Gredos, 1970).

BELL, Aubrey F.G., *El Renacimiento español,* (Zaragoza: Ebro, 1944).

BEMBO, Pietro, *Los Asolanos,* ed. José María Reyes Cano, (Barcelona: Bosch, 1990).

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética,* (México: Porrúa, 1988).

BERTINI, Giovanni Maria, "L'*Orlando Furioso* nella sua prima traduzione ed imitazione spagnuola", *Aevum,* 8 (1934), pp. 357-402.

BLAIR, Hugo, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras,* (Madrid, 1801).

BLASCO, Ricard, *La impremta valenciana,* (Valencia: Llotja dels Mercaders, 1991).

BOISSIER, Gaston, *Tacite,* 5ª ed., (Paris: Hachete, s.a.).

BREIDENTHAL, Marianne, *The Legend of Hercules in Castilian Literature up to the seventeenth century,* (Ann Harbor, Michigan: U.M.I., Dissertation Information Service, 1989).

BUCETA, Erasmo, "Carrillo de Sotomayor y Suárez de Figueroa", *RFE,* 6 (1919), pp. 299-305.

CABAÑAS, Pablo, "Ícaro o el atrevimiento. La mitología grecolatina en la novela pastoril", *RLit,* 1 (1952), pp. 453-460.

- "Eurídice y Orfeo en la novela pastoril", *EDMP,* 4 (1953), pp. 331-358.

CABRERA DE CÓRDOBA, Luis, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614,* (Madrid: Imprenta de J. Martín Alegría, 1857).

- *De Historia para entenderla y escribirla,* (Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1984).

CAHOON, Leslie, "The parrot and the poet: The function of Ovid's funeral elegies", *The Classical Journal,* 80 (1984), pp. 27-35.

CAMPOS HARRIET, Fernando, *Don García Hurtado de Mendoza en la historia americana,* (Santiago de Chile: Andrés Bello, 1969).

CARRILLO Y SOTOMAYOR, Luis, *Obras,* (Madrid: Castalia, 1990).

CARVALLO, Luis Alfonso de, *El cisne de Apolo,* ed. Alberto Porqueras Mayo, (Madrid: CSIC, 1958).

CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas,* ed. Benito Brancaforte, (Madrid: Espasa-Calpe, 1975).

CASTIGLIONE, Baltasar, *El cortesano,* (Madrid: Espasa-Calpe, 1980).

CASTRO GUISASOLA, F., "Observaciones sobre las fuentes literarias de *La Celestina*", *RFE,* anejo 5, (1924, reimpr. 1973).

CEBRIÁN, José, *El mito de Adonis en la poseía de la Edad de Oro,* (Barcelona: PPU, 1988).

CEJADOR, Julio, *Historia de la Lengua y Literatura castellana,* (Madrid: Gredos, 1972).

CETINA, Gutierre de, *Obras de,* ed. Joaquín Hazañas y la Rúa, (Sevilla: Francisco de P. Díaz, 1895).

CERDÁN, Francis, "Cristóbal Suárez de Figueroa y la oratoria sagrada en la España de Felipe III (En torno al alivio IV de *El pasajero*", *Criticón,* 38 (1987), pp. 57-99.

CERVANTES, Miguel de, *La Galatea,* ed. Juan B. Avalle-Arce, (Madrid: Espasa-Calpe, 1987).

- *Viaje del Parnaso,* (Madrid: Castalia, 1973).

CHEVALIER, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland furieux",* (Bordeaux: Intitut d'études ibériques et ibéro-americaines de l'úniversité de Bordeaux, 1966).

- "La *Diana* de Montemayor y su público en la España del siglo XVI", en *Creación y público en la literatura española,* eds. J.-F. Botrel y S. Salaün, (Madrid: Castalia, 1974).

- *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII,* (Madrid: Turner, 1976).

CHICLANA CARDONA, Ángel, *Una traducción castellana del Pastor Fido de Giambattista Guarini,* Tesis de Licenciatura inédita, presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, 1964.

CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos,* (Barcelona: Labor, 1992).

COLUMBARIO, Julio, *Expostulatio Spongiae A Petro Turriano Ramila nuper evulgatae,* (Tricassio: Petro Chevillot, 1618).

CORREA, Gustavo, "El templo de Diana en la novela de Jorge de Montemayor", *Th,* 16 (1961), pp. 59-76.

COSSíO, José María de, *Fábulas mitológicas en España,* (Madrid: Espasa-Calpe, 1952).

COTARELO Y MORI, Emilio, "La fundación de la Academia Española y su primer director don Juan Manuel F. Pacheco, marqués de Villena", *BRAE,* 1 (1914).

- "Los padres de Ruiz de Alarcón", *BRAE,* 2 (1915), pp. 525-526.

- *Biografía de D. Antonio de Sancha,* [1924], ed. facsímil, (Madrid: Gremio Madrileño de Comerciantes de Libros Usados, 1990).

COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana,* (Barcelona: Alta fulla, 1993).

CRAWFORD, J.P. Wickersham, "Some notes on *La Constante Amarilis* of Christóval Suárez de Figueroa", *MLN,* 21 (1906), pp. 8-11.

- *The life and works of Chistóbal Suárez de Figueroa,* (Philadelphia: University of Pensylvania, 1907).

- *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa,* trad. N. Alonso Cortés, (Valladolid: Imprenta del Colegio de Santiago, 1911).

- "Suárez de Figueroa's *España defendida* and Tasso's *Gerusalemme Literata*", *RRQ,* 4 (1913), pp. 207-220.

CROCE, Benedetto, "Due ullustrazioni al *Viaje del Parnaso* del Cervantes", *HMPel,* 1 (1899), pp. 161-193.

CUERVO, Rufino José, "Los casos enclíticos y proclíticos del pronombre de tercera persona en castellano", *Ro,* [24 (1895)], reimpr. 24 (1974), pp. 95-113 y pp. 219-263.

CUESTA GALLARDO, Carlota, *Estado actual de la crítica sobre Cristóbal Suárez de Figueroa,* Tesis de Licenciatura inédita, presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, 1984.

CURTIUS, Ernst R., *Literatura europea y Edad Media latina,* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1984).

DAMIANI, Bruno, "Nature, Love and Fortune as instruments of didacticism in Montemayor's *Diana*", *Hispanic Journal,* 3 (1982), pp. 7-19

- "Aspectos estilísticos de *La Diana* de Jorge de Montemayor", *RFE,* 63 (1983), pp. 291-312.

- "Sermoneo y ejercicio de las virtudes cristianas en *La Diana* de Jorge de Montemayor", en *Moralidad y didacticismo en el Siglo de Oro (1492-1615),* (Madrid: Orígenes, 1987), pp. 81-97.

DEFOURNEAUX, Marcelin, "L'Espagne et les légendes épiques françaises. La légende de Bernardo del Carpio", *BHi,* 45 (1943), pp. 117-138.

DELGADO, Juan, "Bibliografía sobre justas poéticas", *Edad de Oro,* 7 (1988), pp. 197-207.

DEVENY, Thomas, "The Pastoral and the Epithalamium Spanish Golden Age", en *Cervantes and the Pastoral,* eds. José Labrador Herráiz y Juan Fernández Jiménez, (Cleveland State University, 1986), pp. 81-99.

DíAZ RENGIFO, Juan, *Arte poética española,* ed. facsímil, con epílogo de Antinio Martí Alanís, (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1977).

DíEZ ECHARRI, Emiliano, *Teorías métricas del Siglo de Oro,* anejo 47 de la *RFE* (1949).

DíEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, *Estudio y edición de la poesía de don Diego Hurtado de Mendoza (notas para una edición crítica),* (Madrid: Universidad Complutense, 1989).

DOWLING, John, "Un envidioso del siglo XVII: Cristóbal Suárez de Figueroa", *Clav,* 22 (1953), pp. 11-16.

DUTTON, Brian, *La "Vida de San Millán de la Cogolla" de Gonzalo de Berceo,* (London: Tamesis, 1967).

ENCINA, Juan del, *Arte de la poesía castellana,* ed. facsímil, (Madrid: Tipogr. RABM, 1928).

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Estudios sobre Lope de Vega,* (Madrid: CSIC, 1946), 3 vols.

ERCILLA, Alonso de, *La Araucana,* (Madrid: Antonio de Sancha, 1776).

ESPINOSA, Pedro de, *Descripción de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario,* (Madrid: Luis Sánchez, 1617).

FERNÁNDEZ GóMEZ, Carlos, *Vocabulario completo de Lope de Vega,* (Madrid: Real Academia Española, 1971).

- *Vocabulario de Cervantes,* (Madrid: Real Academia Española, 1962).

FERNÁNDEZ GUERRA Y ORBE, Luis, *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza,* (Madrid: Rivadeneyra, 1871).

FERNÁNDEZ NAVARRETE, Martín, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra,* (Madrid: Imprenta Real, 1819).

FERRER DEL RíO, Antonio, *La Araucana, de don Alonso de Ercilla,* (Madrid: Real Academia, 1866).

FIGUEROA Y MELGAR, Alfonso, *Estudio histórico sobre algunas familias españolas,* (Madrid: Dawson and Fray, 1865).

FLORA, Francesco, *Storia della Letteratura italiana,* (Milano: Arnoldo Mondadori, 1962).

FOULCHé-DELBOSC, R., "Les oeuvres attribuées a Mendoza", *RHi,* 32 (1914), pp. 1-86.

FUCILLA, Joseph G., *Relaciones hispanoitalianas,* anejo 59 de la *RFE* (1953).

- "Etapas del desarrollo del mito de Ícaro en el Renacimiento y en el Siglo de Oro", *Hispa,* 8 (1960), pp. 1-34.

- "Las dos ediciones del Aminta de Jáuregui", *NRFH*, 15 (1961), pp. 505-518.

GALLARDO, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, [1863-1889], ed. facsímil, (Madrid: Gredos, 1968), 4 vols.

GALLEGO MORELL, Antonio, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, (Madrid: Gredos, 1972).

GÁLVEZ DE MONTALVO, Luis, *El pastor de Fílida*, NBAE, 7, t. 2º, 2ª parte, Madrid, 1931.

GARCíA BERRIO, Antonio, *Introducción a la Poética clasicista (Comentario a las "Tablas Poéticas" de Cascales)*, (Madrid: Taurus, 1988).

GARCíA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier, *Los géneros literarios, sistema e historia (una introducción)*, (Madrid: Cátedra, 1992).

GARCíA YEBRA, Valentín, *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor*, Discurso de ingreso en la Real Academia Española, (Madrid: Real Academia Española, 1985).

- *En torno a la traducción: teoría, crítica, historia*, (Madrid: Gredos, 1989).

- *Teoría y práctica de la traducción*, (Madrid: Gredos, 1989).

GENETTE, Gérard, *Figuras III*, (Barcelona: Lumen, 1989).

GERHARDT, Mia I., *Essai d'annalyse littéraire de la pastorale dans les littératures italienne, espagnole et française*, [reimpr. Assen, 1950] (Utrech: Hes Publishers, 1975).

GIL POLO, Gaspar, *Diana enamorada*, ed. Francisco López Estrada, (Madrid: Castalia, 1988).

GIL, Juan, *Mitos y utopías del Descubrimiento. 2. El Pacífico*, (Madrid: Alianza Universidad, 1989).

GILMAN, Stephen, *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1951).

GIOVANNINI, Marina, "Alcuni documenti su Cristóbal Suárez de Figueroa", *ACF*, 8 (1969), pp. 115-119.

GóMEZ, Jesús, *El diálogo en el Renacimiento español*, (Madrid: Cátedra, 1988).

GONZÁLEZ DE AMEZúA Y MAYO, Agustín, *Cervantes, creador de la novela corta española*, (Madrid: CSIC, 1982).

GONZÁLEZ MIGUEL, J. Graciliano, *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568)*, (Universidad de Salamanca, 1979).

GONZÁLEZ PALENCIA, Angel y MELE, Eugenio, *Vida y obras de Don Diego Hurtado de Mendoza,* (Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1941-1943).

GRACIÁN, Baltasar, *El criticón,* (Madrid: Cátedra, 1980).

- *Obras completas,* ed. Evaristo Correa Calderón, (Madrid: Alianza, 1985).

- *Agudeza y arte de ingenio,* ed. Evaristo Correa Calderón, (Madrid: Castalia, 1988), 2 vols.

GRAVES, Robert, *Los mitos griegos,* (Madrid: Alianza, 1985).

GREEN, Otis H., "The literary court of the Lemos at Naples, 1610-1616", *HR,* 1 (1933), pp. 290-308.

- *Vida y obras de Lupercio Leonardo de Argensola,* (Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 1946).

- *España y la tradición occidental,* (Madrid: Gredos, 1969), 4 vols.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de la mitología griega y romana,* (Barcelona: Paidós, 1989).

GUARINI, Battista, *Il pastor fido,* (Venetia: Gio. Battista Bonfandino, 1590).

- *Il pastor fido,* (Venetia: Gio. Battista Cioti, 1602).

- *El pastor fido,* traduc. Isabel Correa, (Amberes: Henrico y Cornelio Verdussen, 1694).

- *El pastor fido,* traduc. Isabel Correa, (Amsterdam: Juan Ravenstein, 1694).

GUEVARA, Fray Antonio de, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea,* (Madrid: Cátedra, 1984).

HATZFELD, Helmut, *El "Quijote" como obra de arte del lenguaje,* anejo 83 de la *RFE* (1972).

HEBREO, León, *Diálogos de amor,* trad. Carlos Mazo, ed. José María Reyes, (Barcelona: PPU, 1986).

HELIODORO, *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea,* ed. Francisco López Estrada, (Madrid: Aldus, 1954).

HENRíQUEZ UREÑA, Pedro, "El endecasílabo castellano", *RFE,* 6 (1919), pp. 132-157.

HERRERA, Fernando de, *Obras de Garcilaso de la Vega, con anotaciones de,* ed. facsímil, (Madrid: CSIC, 1973).

HERRERA MALDONADO, Francisco de, *El "Sannazaro español",* ed. Emilio Clocchiatti, (Madrid: Insula, 1963).

HURTADO DE MENDOZA, Diego, *Poesía completa,* ed. José I. Díez Fernández, (Barcelona: Planeta, 1989).

Index et catalogus librorum prohibitorum, mandato Illustriss. ac Reverendiis D.D. Gasparis A Quiroga, Cardenalis Archiepiscopi Toletani, (Matriti: Apud Alphonsum Gomezium Regium Typographum, anno MDLXXXIII).

IVENTOSCH, Herman, "The Grisóstomo-Marcela Episode of Don Quijote", *PMLA,* 89, 1º (1974), pp. 64-76.

- *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española (Ensayo sobre el sentido de la Bucólica en el Renacimiento,* (Valencia: Castalia, 1975).

JÁUREGUI, Juan de, *Aminta,* ed. Joaquín Arce, (Madrid: Castalia, 1970).

- *Aminta,* ed. Rafael Ferreres, (Madrid: Espasa-Calpe, 1973).

KEEBLE, T.W., "Some mythological figures in Golden Age satire and burlesque", *BSS,* 25 (1948), pp. 238-246.

KING, Willard F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII,* anejo 10 del *BRAE* (1963).

KNAPP, William I., *Obras poéticas de Diego Hurtado de Mendoza,* (Madrid: Miguel Ginesta, 1877).

KOSSOFF, A. David, *Vocabulario de la obra poética de Herrera,* (Madrid: Real Academia Española, 1966).

KRAUSS, Werner, "Localización y desplazamientos en la novela pastoril española", en *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas,* (Nimega, 1967), pp. 363-369.

LABRADOR HERRÁIZ, José J. y DIFRANCO, Ralph A., *Tabla de los principios de la poesía española. Siglos XVI-XVII,* (Cleveland State University, 1993).

LAPESA, Rafael, "Sobre los orígenes y evolución del leísmo, laísmo y loísmo", *Festschrift Walter von Wartburg zum 80. Geburtstag,* (Tubinga, 1968), pp. 523-551.

LAUSBERG, Henrich, *Elementos de retórica literaria,* (Madrid: Gredos, 1975).

LEMPRIERE, J., *Bibliotheca classica or a Clasical dictionary,* (London: Thomas Tegg, 1838).

LEONARDO DE ARGENSOLA, Bartolomé, *Rimas,* (Madrid: Espasa-Calpe, 1974).

LIDA de MALKIEL, María Rosa, "Fray Antonio de Guevara", *RFH,* 7 (1945), pp. 346-388.

- "El amanecer mitológico en la poesía narrativa española", *RFH,* 8 (1946), pp. 77-110.

- "La abeja: historia de un motivo poético", *RPhil,* 17 (1963-1964), pp. 75-86.

LOMAS CANTORAL, Jerónimo de, *Obras,* (Valladolid: Diputación provincial, 1980).

LóPEZ BASCUÑANA, Isabel, "En torno a los problemas textuales de la edición crítica de *El pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa", *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell,* (Universidad de Granada, 1989), pp. 229-242.

- "La visión de Italia en *El pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa", *RFE,* 71 (1991), pp. 317-338.

LóPEZ DE ENCISO, Bartolomé, *Desengaño de celos,* (Madrid: Francisco Sánchez, 1586).

LóPEZ ESTRADA, Francisco, "Sobre la Fortuna y el Hado en la literatura pastoril (Nota a propósito de una edición de Gracián)", *BRAE,* 26 (1947), pp. 431-442.

- *La "Galatea" de Cervantes. Estudio crítico,* (Universidad de La Laguna, 1948).

- "La influencia italiana en *La Galatea* de Cervantes", *CL,* 4 (1952), pp. 161-169.

- *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa,* (Madrid: Gredos, 1974).

- "La comedia pastoril en España", en *Origini del Dramma Pastorale in Europa,* (Viterbo: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1985), pp. 235-256.

- "Fiestas y literatura pastoril: el caso de la *Diana enamorada* de Gil Polo", en *La Fête et l'Ecriture. Colloque International,* (Aix-en-Provence: Université de Provence, 1987), pp. 199-211.

- "La recreación española de *Il Pastor Fido* de Guarini por los tres ingenios españoles Solís, Coello y Calderón de la Barca", en *Homenaje a José Simón Díaz,* (Kassel: Edition Reichenberger, 1987), pp. 419-427.

- "Del 'dramma pastorale' a la 'comedia española' de gran espectáculo: la versión española de *Il Pastor Fido* de Guarini, por tres ingenios (Solís, Coello y Calderón", *Actas del IX Congreso Asociación Internacional de Hispanistas,* (Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1989), pp. 535-542.

- "Isabel Correa, escritora sefardí del Amsterdam barroco", *LT,* 7 (1993), pp. 123-146.

LóPEZ ESTRADA, Francisco, HUERTA CALVO, Javier, e INFANTES DE MIGUEL, Víctor, *Bibliografía de los libros de pastores en la literatura española,* (Madrid: Universidad Complutense, 1984).

LóPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía antigua poética,* ed. Alfredo Carballo Picazo, (Madrid: CSIC, 1953).

LYNE, R.O.A.M., *The latin love poets. From Catullus to Horace,* (Oxford: Clarendon Press, 1980).

MALóN DE CHAIDE, Fray Pedro, *La conversión de la Magdalena,* BAE, 27, Madrid, 1948, pp. 275-417.

MARIÑO DE LOBERA, Pedro, *Crónica del Reino de Chile,* BAE, 131, Madrid, 1960.

MÁRMOL DE CARVAJAL, Luis, *Historia de la rebelión y castigos de los moros de Granada,* (Málaga, 1600).

MARTíN CHACóN, Elena, "*Arauco Domado,* Lope de Vega y Ercilla. Motivación de venganza y panegírico", *RChLit,* 16-17 (1980-1981), pp. 229-256.

MARTíN GABRIEL, Albinio, "Heliodoro y la novela española (Apuntes para una tesis)," *CLit,* 8 (1950), pp. 215-234.

MEDINA, José Toribio, "Don García Hurtado de Mendoza a través de la Historia y la Leyenda", *RChHG,* 58 (1928), pp. 5-25.

MéNDEZ DE VASCONCELOS, Juan, *Liga deshecha por la expulsión de los moriscos de los reinos de España,* (Madrid: Alonso Martín, 1612).

MENDíBIL, P. y SILVELA, M., *Biblioteca selecta de literatura española o modelos de elocuencia y poesía,* (Burdeos: Imprenta de la Wall e Joven y Sobrino, 1819).

MENéNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela,* en *Obras completas,* (Santander: Aldus, 1943).

- *Historia de la poesía hispano-americana,* en *Obras completas,* (Santander: Aldus, 1947).

- *Historia de las ideas estéticas en España,* en *Obras completas,* (Santander: Aldus, 1947).

- *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega,* en *Obras completas,* (Santander: Aldus, 1949).

- *Bibliografía hispano-latina clásica (Horacio),* en *Obras completas,* (Santander: Aldus, 1951).

- *Biblioteca de traductores españoles,* en *Obras completas,* (Santander: Aldus, 1953).

MENéNDEZ PIDAL, Ramón, *La lengua de Cristóbal Colón,* (Madrid: Espasa-Calpe, 1942).

MERCADER, Gaspar, *El prado de Valencia,* (Toulouse: Édouard Privat, 1907).

MEREGALLI, Franco, "Venecia en las letras hispánicas", *Rassegna iberistica*, 5 (1979), pp. 3-48.

MERIMÉE, Ernst, *A history of Spanish Literature*, (New York: Henry Holt and Company, 1930).

MESA, Cristóbal de, *Rimas*, (Madrid: 1611).

MEXÍA, Diego de, *Las 21 Epístolas de Ovidio y el In Ibin, en tercetos*, incluidas en la *Primera Parte del Parnaso Antártico de obras amatorias*, (Sevilla, 1608).

MINTURNO, Antonio, *L'Arte Poetica*, (Venecia: Gio. Andrea Valvassori, 1564.

MOLL, Jaime, "Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro", *BRAE*, 59 (1979), pp. 49-107.

MONTEMAYOR, Jorge de, *Los siete libros de la Diana*, ed. Francisco López Estrada, (Madrid: Espasa-Calpe, 1970).

- *Los siete libros de la Diana*, ed. Asunción Rallo, (Madrid: Cátedra, 1991).

- *Los siete libros de la Diana*, ed. Francisco López Estrada y M. Teresa López García-Berdoy, (Madrid: Espasa-Calpe, 1993).

MONTOLIU, Manuel de, *Literatura castellana*, (Barcelona: Cervantes, 1930).

MORÍÑIGO, Marcos Augusto, *Diccionario de Americanismos*, (Buenos Aires: Muchnick editores, 1966).

MORLEY, S.G. y BRUERTON, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, (Madrid: Gredos, 1968).

MUÑÓN, Sancho de, *La tercera Celestina. Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, reprod. facsímil de la ed. de Joaquín López Barbadillo [Madrid: 1921] (Madrid: Akal, 1977).

MURGATROYD, P., "*Militia amoris* and the Roman Elegists", *Latomus*, 34 (1975), pp. 59-79.

NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, (Barcelona: Labor, 1991).

OÑA, Pedro de, *Primera paste de Arauco domado*, (Ciudad de los Reyes: Antonio Ricardo de Turín, 1596).

OROZCO, Emilio, *Manierismo y Barroco*, (Madrid: Cátedra, 1981)

OSUNA, Rafael, "Bodegones literarios en el Barroco español", *Th*, 23 (1968), pp. 206-217.

- "Un caso de continuidad literaria: La *Silva amoena*", *Th*, 24 (1969), pp. 377-407.

- *La 'Arcadia' de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad, BRAE,* anejo 26 (1973).

OVIDIO NASóN, P., *Amores,* trad. Vicente Cristóbal López, (Madrid: Gredos, 1989).

- *Metamorfosis,* ed. Antonio Ruiz de Elvira, (Madrid: CSIC, 1990), 3 vols.

PALAU Y DULCET, Antonio, *Manual del librero hispanoamericano,* (Barcelona, 1970), XXII.

PANIZZA, Emilietta, *El Pasajero, de Cristóbal Suárez de Figueroa (1617),* (Centrostampa: Universitá degli studi di Padova, Facoltá di Magisterio, 1983).

- "Un 'caballero' en tiempos de Felipe III (Aproximación lingüística)", *Rilce,* II, 2 (1986), pp. 185-221.

- "El 'caballero' de Suárez de Figueroa entre *Il Cortegiano* y *El Discreto*", *Criticón,* 39 (1987), pp. 5-62.

PARKER, Alexander, *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680),* (Madrid: Cátedra, 1986).

PASCUAL, José Antonio, "La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica", *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro,* (Salamanca, 1993), I, pp. 37-57.

PEJENAUTE, Francisco, "La 'militia amoris' en algunas colecciones de poesía latina medieval", *Hel,* 29 (1978), pp. 195-203.

PELORSON, Jean-Marc, *Les "letrados" juristes castillans sous Philippe III,* (Université de Poitiers, 1980).

PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Bibliografía madrileña,* (Madrid: Tipografía de *RABM,* 1906), II.

PFANDL, Ludwig, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro,* (Barcelona: Suc. de Juan Gili, 1933).

PIERCE, Frank, *La poesía épica del Siglo de Oro,* (Madrid: Gredos, 1968).

PITTARELLO, Elide, "Il discorso storiografico di Cristóbal Suárez de Figueroa in *Hechos de Don García Hurtado de Mendoza, cuarto Marqués de Cañete*" *Studi di Letteratura Ibero-Americana,* offerti a Giuseppe Bellini, (Roma: Bulzoni, 1984), pp. 125-151.

PLACE, Edwin B, "Una nota sobre las fuentes españolas de 'Les Nouvelles' de Nicolas Lancelot", *RFE,* 13 (1926), pp. 65-66.

PORQUERAS MAYO, Alberto, *El prólogo como género literario,* (Madrid: CSIC, 1957).

- *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles,* (Madrid: CSIC, 1968).

- *Temas y formas de la literatura española,* (Madrid: Gredos, 1972).

- *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles,* (Barcelona: Puvill, 1986).

PRIETO, Antonio, *La prosa española del siglo XVI,* I (Madrid: Cátedra, 1986).

PUERTA, Manuel, *La trayectoria ideológica de Cristóbal Suárez de Figueroa,* Tesis doctoral inédita, (University of Illinois at Urbana-Champaing, 1957).

QUEVEDO, Francisco de, *España defendida y los tiempos de ahora, de las calumnias de los noveleros y sediciosos,* ed. R. Selden Rose, *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 68-69 (1916).

QUINTANA, Gerónimo de la, *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid. Historia de su antigüedad, nobleza y grandeza,* ed. facsímil, (Madrid: Ábaco, 1980).

QUINTANA, Manuel José, *Obras completas,* BAE, 19, Madrid, 1946.

RALLO GRUSS, Asunción, "Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista", *Edad de Oro,* 3 (1984), pp. 159-180.

RANDELLI ROMANO, Fiorenza, *Luis Carrillo de Sotomayor. Poesie. I. Soneti,* (Firenze: Universitá degli Studi, 1971).

REMíREZ DE LA TRAPERA, Albanio, *La cruz,* (Madrid: Juan de la Cuesta, 1612).

RENNERT, Hugo A., "Some documents in the life of Christóval Suárez de Figueroa", *MLN,* 7 (1892), pp. 199-205.

- *The Spanish Pastoral Romances,* (New York: Biblo and Tannen, 1968).

RILEY, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes,* (Madrid: Taurus, 1966).

RODRíGUEZ MOÑINO, Antonio, "Biobibliografía inédita de Cristóbal Suárez de Figueroa (¿1571-1644?)", *RCEE,* 3 (1929), pp. 265-285.

- *La imprenta de don Antonio de Sancha (1771-1790),* (Madrid: Castalia, 1971).

ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de, *El viaje entretenido,* ed. Jacques Joset, (Madrid: Espasa-Calpe, 1977).

ROSARIO, Rubén del, *El endecasílabo español,* (Río Piedras, Puerto Rico, 1944).

RUIZ DE ALARCóN, Juan, *Mudarse por mejorarse,* BAE, 20, Madrid, 1946.

RUIZ DE ELVIRA, Antonio, *Mitología clásica,* (Madrid: Gredos, 1988).

SAAVEDRA, Gonzalo de, *Los pastores del Betis,* (Trani: Lorenzo Valerii, 1633).

SALAS BARBADILLO, Jerónimo de, *La peregrinación sabia,* (Madrid: Espasa-Calpe, 1924).

SALAZAR Y CASTRO, Luis de, *Historia genealógica de la Casa de Lara, justificada con instrumentos y escritores de inviolable fe,* (Madrid: Imprenta Real, 1697).

SALVÁ, Miguel, *Colección de documentos inéditos para la historia de España,* (Madrid: Impr. de la viuda de Calero, 1853, reimpr. Kraus reprint. Ltd., Vaduz, 1866).

SALVÁ Y MALLÉN, Pedro, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá,* (Valencia: Imprenta de Ferrer de Orga, 1872), II.

SÁNCHEZ, José, *Academias literarias en el Siglo de Oro español,* (Madrid: Gredos, 1961).

SÁNCHEZ DE LIMA, Miguel, *El Arte Poética en romance castellano,* ed. Rafael de Balbín, (Madrid: CSIC, 1944).

SÁNCHEZ DE VIANA, Pedro, *Anotaciones sobre los quince libros de las transformaciones de Ovidio,* (Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1539).

- *Las metamorfosis,* por Publio Ovidio Nasón, traducidas en verso castellano, (Madrid:: Hernando, 1910).

SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, y PORQUERAS MAYO, Alberto, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco,* (Madrid: Gredos, 1972).

SÁNCHEZ LLAMA, Iñigo, "La lente deformante: La visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro", *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro,* (Salamanca, 1993), II, pp. 941-947.

SANNAZARO, Iacopo, *La Arcadia,* traduc. española, ed. facsímil, introd. Francisco López Estrada, (Cieza: El ayre de la almena, 1966).

- *Arcadia,* (Milano: Mursia, 1990).

SCHACK, Conde de, *Historia de la literatura y del arte dramático en España,* (Madrid, 1887).

SCHEVILL, Rudolph, *Ovid and the Renascence in Spain,* (Berkeley, 1913, reimpr. New York, 1971).

SERRANO MORALES, José Enrique, *Diccionario de las Imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico hasta el año 1868,* (Valencia: Imprenta de F. Doménech, 1898-1899).

SEZNEC, Jean, *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento,* (Mardrid: Taurus, 1983).

SILES ARTÉS, José, *El arte de la novela pastoril,* (Valencia: Albatros, 1972).

SOLíS Y RIVADENEIRA, Antonio, Antonio COELLO y Pedro CALDERóN DE LA BARCA, *El Pastor Fido,* BAE, 14, Madrid, 1850.

SOUTHEY, Robert, reseña de Henry Richard Lord Holland, "Some account of the lives and writtings of Lope de Vega Carpio and Guillén de Castro", *The Quarterly Review,* 18 (1818).

SPANG, Kurt, *Fundamentos de retórica,* (Pamplona: Universidad de Navarra, 1984).

SPINGARN, Joel Elias, *A History of Literary Criticism in the Renaissance,* (Westport, Conneticut: Greenwood Press Publishers, 1976).

STAGG, Geoffrey, "Plagiarism in *La Galatea*", *FR,* 6 (1959), pp. 255-276.

SYME, Ronald, *Tacitus,* (London: Oxford University Press, 1967).

TANSILLO, Luigi, *Poesie,* (Londra: 1782).

TASSO, Torquato, *Aminta,* ed.. Ettore Barelli, (Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1976).

TEóCRITO, *Idilios,* trad. A. González Laso, (Madrid: Aguilar, 1937).

TERLINGEN, Johannes Hermanus, *Los italianismos en español desde la formación del idioma hasta principios del siglo XVII,* (Amsterdam, 1943).

TERRACINI, Lore, "Una frangia agli arazzi di Cervantes", *Linguistica e Filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini,* (Milán: Mondadori, 1968), pp. 281-311.

TIBóN, Gutierre, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona,* (México: UTEHA, 1956).

TICKNOR, George, *Historia de la Literatura española,* (Madrid: R. Rivadeneyra, 1854),

TIEGHEM, Philippe van, *Les influences étrangeres sur la littérature française (1550-1580),* (Paris: Presses Universitaires de France, 1961).

TIMONEDA, Juan, *El patrañuelo,* (Madrid: Castalia, 1971).

TURNER, John H., *The myth of Icarus in Spanish Renaissance poetry,* (Londres: Tamesis, 1977).

VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia de la Literatura española,* (Barcelona: Gili, 1981).

VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la lengua,* (Madrid: Espasa-Calpe, 1976).

VALLEJO Y GUIJARRO, Mª Luisa, *Don Andrés Hurtado de Mendoza,* (Madrid: Bullón S.L., 1982).

VARGAS Y PONCE, Josef, "Estudio sobre la vida y obras de D. Alonso de Ercilla", *MRAE,* 8 (1902).

VEGA, Lope de, *Arauco domado,* BAE, 225, Madrid, 1969.

- *La Arcadia,* ed. Edwin S. Morby, (Madrid: Castalia, 1975).

- *La Filomena,* en *Obras poéticas,* ed. José M. Blecua, (Barcelona: Planeta, 1969), I.

VEZILLA CASTELLANOS, Luis de la, *El león de España,* (Salamanca: J. Fernández, 1586).

VIAN HERRERO, Ana, *Diálogo y forma narrativa en el Crotalón: estudio literario, edición y notas,* (Madrid: Universidad Complutense, 1982), 3 tomos.

VILANOVA, Antonio, "Preceptistas de los siglos XVI y XVII", en *Historia general de las literaturas hispánicas,* dirigida por Guillermo Díaz-Plaja, (Barcelona: 1953), III.

VOSSLER, Karl, *La poesía de la soledad en España,* (Buenos Aires: Losada, 1946).

WEINBERG, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance,* (Chicago: University of Chicago Press, 1961), II.

WELLINGTON, Marie Adele Zeilstra, "*La constante Amarilis* and its italian pastoral sources", *PhQ,* 34 (1955), pp. 81-87.

YARDLEY, J.C., "The Elegiac Parachausithyron", *Eranos,* 76 (1978), pp. 19-34.

ZAPATA, Almudena, "Progne y Filomena: la leyenda en las fuentes clásicas y su tradición en la literatura española hasta Lope de Vega", *ECl,* 29 (1987), pp. 23-58.

ÍNDICE DE LÁMINAS

Páginas

Portada de la edición de *El pastor fido*. Nápoles, 1602.. 97

Portada de la edición de *El pastor fido*. Valencia, 1609. 99

Portada de la edición de *El pastor fido*. Nápoles, 1622.. 101

Portada de la edición de *España defendida*. Madrid, 1612. 112

Portada de la edición de *España defendida*. Nápoles, 1644..... 114

Portada de la edición de *Hechos de don García Hurtado de Mendoza*. Madrid, 1613..... 122

Portada de la edición de *Hechos de don García Hurtado de Mendoza*. Madrid, 1616..... 124

Portada de la edición de *Historia y anal relación*. Madrid, 1614..... 135

Portada de la edición de *Plaza universal de todas ciencias y artes*. Madrid, 1615..... 139

Portada de la edición de *Plaza universal de todas ciencias y artes*. Perpiñán, 1629..... 141

Portada de la edición de *Plaza universal de todas ciencias y artes*. Perpiñán, 1630..... 142

Portada de la edición de *Plaza universal de todas ciencias y artes*. Madrid, 1783..... 144

Portada de la edición de *El pasajero*. Madrid, 1617..... 149

Portada de la edición de *El pasajero*. Barcelona, 1618... 152

Portada de la edición de *El pasajero*. Barcelona, 1618... 154

Portada de la edición de *Varias noticias importantes a la humana comunicación*. Madrid, 1621..... 161

Portada de la edición de *Pusilipo. Ratos de conversación en los que dura el paseo*. Madrid, 1629..... 168

La torre de Pinto..... 218

Páginas

Portada de la edición de *La constante Amarilis*. Valencia, 1609..... 231

Portada de la edición de *La constante Amarilis*. Valencia, 1609..... 232

Grabado con jarro de azucenas de la edición de *El pastor fido*. Valencia, 1609..... 234

Portada de la edición de *La constante Amarilis*. Lyon, 1614..... 241

Portada de la edición de *La constante Amarilis*. Madrid, 1781..... 247

ABRIR VOLUMEN II 