ESTUDIO Y EDICIÓN DE *EL PASTOR DE FÍLIDA* POR LUIS GÁLVEZ DE MONTALVO

Tesis Doctoral presentada por D. Miguel Ángel Martínez San Juan

Director: D. Álvaro Alonso

Diciembre 1999

SUMARIO

UNA CUESTIÓN DE GÉNERO 3

NOTICIA BIOGRÁFICA 17

EL PASTOR DE FÍLIDA Y LOS TRATADOS AMOROSOS 25

LOS TRATADOS AMOROSOS EN *EL PASTOR DE FÍLIDA* 93

PRESENCIA DE *EL CORTESANO* EN *EL PASTOR DE FÍLIDA* 161

EL PASTOR DE FÍLIDA Y LAS BELLAS ARTES 181

ESPACIO Y TIEMPO 205

NARRACIÓN FRENTE A NARRADOR 225

POESÍA 257

ESTRUCTURA 295

ESTILO 305

CRITERIOS DE EDICIÓN 317

NARRACIÓN

PRELIMINARES 321

PRIMERA PARTE DEL *PASTOR DE FÍLIDA* 333

SEGUNDA PARTE DEL *PASTOR DE FÍLIDA* 363

TERCERA PARTE DEL *PASTOR DE FÍLIDA* 395

CUARTA PARTE DEL *PASTOR DE FÍLIDA* 423

QUINTA PARTE DEL *PASTOR DE FÍLIDA* 471

SEXTA PARTE DEL *PASTOR DE FÍLIDA* 515

SÉPTIMA PARTE DEL *PASTOR DE FÍLIDA* 553

BIBLIOGRAFÍA 569

ÍNDICE 583

ESTUDIO INTRODUCTORIO

UNA CUESTIÓN DE GÉNERO

El Pastor de Filida por Luis Gálvez de Montalvo es la quinta muestra que el género pastoril produjo desde su inauguración en 1559 con la *Diana* de Montemayor. Aquí estudiaré lo que la práctica narrativa fue constituyendo como género pastoril desde la fecha en que el portugués dio a la luz su obra y, con ella, toda una estela de continuadores o seguidores que fueron los que configuraron "la teoría silenciosa".[1] La obra de Gálvez de Montalvo se adapta a las convenciones literarias que conformaron la poética del género, aunque modifique en algo los rasgos del mismo.[2] Riley reflexiona sobre las diferencias entre novela y romance y dentro de este último tipo incluye el género pastoril,[3] del que extraigo algunas características:

1) El romance suele ser una historia de amor.
2) Queda más próximo al mito que la novela.
3) Los personajes son simplificaciones psicológicas.
4) Tiempo y lugar no se determinan demasiado por criterios empíricos.
5) La descripción de detalles externos a menudo es abundante, rica y sensual, el estilo verbal suele ser algo elevado.
6) El romance suele ser muy a la moda de su época, compuesta según la sensibilidad del siglo.[4]

Estos ragos, más lo señalado por López Estrada[5] sobre la teoría poética, la cual no se llegó a formular, constituyen lo que el género pastoril necesita para su consideración. Este último crítico se refiere a la combinación de prosa y verso que desarrolla una intriga pastoril, donde el amor es tema esencial, sin olvidar la presencia de otros aspectos como son el mundo cortesano, toques humanísticos, presentados desde la propia experiencia o desde la invención imaginada.[6]

En la narración de Gálvez de Montalvo, evidentemente, se encuentran todos estos rasgos que la convierten en un miembro más de los que integran el llamado

[1] F. López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española*, Gredos, Madrid, 1974, (p. 546).
[2] E.C. Riley, "Género y contragénero novelescos" en *Literatura en la época del emperador*, ed. de Víctor García de la Concha, Universidad de Salamanca, 1988, (p. 197-208), dice que "cada obra nueva en cierto grado modifica (añade o quita algo) al género al que pertenece" (p. 197).
[3] Riley, op.cit., p. 201.
[4] Extraigo algunas de las características que Riley en "*Romance* y novela en Cervantes", *Cervantes: su obra y su mundo*, Edi-6, Madrid, 1981, p. 5-13 (p.8-9) sugiere para conformar el aspecto estructural de todo romance. Selecciono las que considero más adecuadas al género pastoril y siempre desde el punto de vista del texto que aquí estudio.
[5] Op.cit., p. 546-547.
[6] Igualmente he seleccionado los aspectos que me interesan destacar desde la perspectiva del libro de Gálvez de Montalvo, para comprobar en cuánto se aproxima al género.

género pastoril[7]. En ella se da no una, sino varias historias de amor, lo cual convierte este asunto en temática central del libro, en la que un amor disfrutado en plenitud está cercado por diversos casos que encuentran su solución en la ribera con la intervención de su protagonista; la proximidad al mito queda demostrada por la misma pertenencia al género que bebe de fuentes clásicas, y donde aparece, por un lado, la mitología en forma de musas, ninfas, dioses, seres sobrenaturales; y por otro, un tiempo y un espacio mítico, manifestado en dos formas: la edad dorada y la Arcadia, materializado en diversos espacios, bien mágicos, bien herederos del *locus amoenus;* para la simplificación psicológica de los personajes está la representación amorosa que encarnan los pastores, ocupados, únicamente, en lamentar sus quejas de amor y ausencia; por lo dicho más arriba, se puede comprender que las descripciones de todos los lugares, fuentes, bosques, senderos, templos y cuevas, así como las elipsis temporales que se detienen siempre en un tiempo primaveral, no corresponden, exactamente, al aquí y al ahora del autor, sino a unas coordenadas convencionales; proliferan las descripciones de detalles artísticos y naturales, junto a otros de trajes, pero aquellos se combinan hasta crear una *Natura artifex* que conforma un ámbito especial en la narración. Es evidente que este relato de Gálvez de Montalvo obedece tanto a una experiencia personal como a una moda de su época, donde no sólo se sirve de *la poética silenciosa* del género, sino de otras manifestaciones literarias e ideológicas que le proporcionan una concreción procedente de la efusión lírica y de una estructura conceptual y estética que convierten el libro de Gálvez de Montalvo en una propuesta original con respecto a las obras anteriores.

Por lo demás, combina prosa y verso (habiendo sido muy alabado este último); su trama argumental, aunque escasa, desarrolla una serie de trayectorias amorosas protagonizadas por varios pastores y por un cortesano disfrazado de pastor, si bien en ocasiones se hable desveladamente del "disfraz pastoril". E, igualmente, está presente el mundo cortesano, el mundo cultural del humanismo en templos, dioses y ninfas y, por último, encierra en clave una experiencia autobiográfica.

---

[7] Comparte, por lo tanto, la temática con el resto de novelas pastoriles y que según J.T. Cull (*Love Melancholy in the Spanish Pastoral Novel*, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1984) las unifica: "The content of Renaissance pastoril is almost exclusively dedicated to the realm of unrequited love, which unfolds in a mythological world. The mood is preponderantly one of melancholy, associated with both the anguish or unhappy love and the awareness of the principle of poetic creation whereby frezy and suffering are requisites to the production of good poetry [...] The unhappy lover is always a poet." (p. 3). Tan importante como el tema amoroso es el arte con que queda envuelto su expresión, lo que hace de ambos un haz inseparable. (p. 210).

Según se puede observar, Gálvez de Montalvo se adapta a las convenciones que el género pastoril[8] ha ido configurando en su andadura desde su creación por Montemayor.[9] Ahora bien, lo más característico del libro de Gálvez de Montalvo reside, desde que viene siendo estudiado, en su aspecto autobiográfico. Toda la crítica ha conjeturado que la anécdota vivida es trasladada al protagonista, Siralvo, que actúa de *alter ego* de unos sucesos, más o menos convertidos en literatura, "ya que no cabe hablar de una identidad matemática entre Siralvo y el autor, o doña Magdalena Girón y Fílida".[10] Pero hasta llegar a esta matización sobre la correspondencia entre personaje real y personaje ficticio, desde Juan Antonio Mayáns y Siscar viene repitiéndose el autobiografismo de la obra y sus consecuencias correspondientes.[11]

---

[8] Gálvez de Montalvo se aleja de la constitución propia de la novela en cuanto carece de personajes individualizados e internamente motivados, que viven su circunstancia particular e interactúan con la sociedad, manifestando su vida psicológica interna que va evolucionando en el curso de la novela, aparte de que el argumento no transcurre en función de la relación causa-efecto, ni es la acción presente resultado de la experiencia pasada, según sintetiza M.L.Cozad, en "Experiential conflict and rational motivation in the *Diana enamorada*: an anticipation of the modern novel", *Journal of Hispanic Philology*, 5 n°3 (1981), (p. 199-214)(p.200-201). En la narración de Gálvez de Montalvo hay una temática expresada poéticamente que tiene acogida en una naciente forma narrativa, decantada por el modo propio del "romance", pues carece de evolución tanto en su intriga como en sus personajes, la circunstancia personal es generalizable al resto de personajes, lo que los convierte en versiones diferentes de un mismo tema: el amor desgraciado. Esto limita, enormemente, la vida psicológica de los mismos personajes que se manifiestan a través de las típicas convenciones poéticas, propias del género y heredadas del neoplatonismo de los tratados. Todo esto no contribuye, en absoluto, a un desarrollo lógico que es sustituido por un mundo estático e inmutable.

[9] La obra de Gálvez de Montalvo, en este caso, supone una aportación que cambia el curso que se había iniciado con Montemayor, y como dice P. Alpers, ("What is Pastoral?", *Critical Inquiry*, 8 (1982), (p.437-560), "pastoral is historically diversified and transformed. Various writers at various times modify the conventional depiction of shepherds on the grounds that it either does not truly represent them or that it deprives them of their representative force" (p.456). De algún modo la convención literaria del género incide en su proyección personal que se transforma dentro de las coordenadas que impone el mismo. Gálvez de Montalvo, por tanto, conjuga vida y "literaturas" y produce una obra diferente, pues el proceso de literaturización ya venía condicionado desde su propio vivir. En este sentido y en concreto para este autor y su obra, cuadra lo que dice S.K. Heninger, ("The Renaissance perversion of pastoral" *Journal of the History of Ideas*, 22 (1961) (p.254-261) sobre que la pastoral no es tanto un género literario como un estado de la mente (p.257).

[10] J.B. Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1975, (p. 145).

[11] E. Fernández de Navarrete, *Bosquejo histórico sobre la novela española*, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 33, Rivadeneyra, 1846, "Luis Vélez [sic] de Montalvo, gentilhombre, cortesano, natural de Guadalajara, que siguió la casa de Mendoza, publicó *El Pastor de Fílida*, haciendo discretas alusiones a personas de alta clase a quienes debía su educación y subsistencia" (p. XXV). R. León Mainez, "Una nota bibliográfica al *Canto de Calíope*. Luis Gálvez de Montalvo", *Crónica de los Cervantistas*, año 1 n° 6 (1872) (p.196-203). "La Fílida de Montalvo, pues, considerada bajo este concepto, debe reputarse como la expresión tierna y amorosa del autor hacia alguna dama cortesana, cuya voluntad quería ingeniosamente captarse, y cuya beldad y virtud aparecen hiperbólicamente sublimadas" (p.198-199). M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela* II, CSIC, Madrid, 1961. "Este libro contiene, a vueltas de otros muchos episodios, la historia anovelada de los amores del autor con la pastora Fílida y de los de su Mecenas con Elisa" (p.320). H. Rennert, *The Spanish Pastoral Romances,* Publications of the University of Pennsylvania, 1968. "In the *Fílida*, as in most works of this character, well-known persons appear in the disguise of shepherds, thus sacrificing the pastoral tone, for there is certainly very little that is bucolic about the ordinary occupations of Montalvo and his friends, as they are here depicted" (p.107). E. Mérimée, *A History of Spanish Literature*, New York, Henry and Holt company, 1930. "*El Pastor de*

Otra de las razones de su fama se debe a su calidad poética;[12] se suele destacar su predileción por los versos de metro octosilábico, de los que hay una amplia muestra en la obra. A ellos dedica una encendia defensa en dos momentos diferentes.[13]

Tanto por uno como por otro factor *El Pastor de Fílida* desde su primera publicación en 1582 ha visto la luz en siete ediciones,[14] de las cuales la de Juan Antonio

---

Fílida (1582) is another roman á clef: Siralvo=Montalvo, Mendino=Enrique de Mendoza y Aragón, Coelio=the painter Alonso Sánchez Coello, Arciolo=Ercilla, Tirsi=Figueroa (Cervantes? According to Mayáns) etc. Fílida, the shepherdess beloved of Siralvo was perhaps Doña Magdalena Girón; Mendino's Elisa has not yet been indentified." (p.292). L. Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, Sucesores de Juan Gili, 1933. "*El Pastor de Fílida*, de Luis Gálvez de Montalvo, ejemplo de sabia complicación. De tal suerte exagera los enamoramientos en todas direcciones, que al mismo autor se le escapa la confesión, en medio de su historia, de que "todos son enamorados, pero no puede decirse de quién". (p.83). F. López Estrada, *La Galatea de Cervantes. Estudio crítico*, La Laguna de Tenerife, 1948. "[...] el carácter de novela-clave parece haber quedado establecido" (p. 73). M. Gerhardt, *Essai d'analyse litteraire de la pastorale*, Utrecht, H and S, 1975. "Le *Pastor de Fílida* de Luis Gálvez de Montalvo (1582) est un roman à clef [...] Cependant la pastoral n'était pour lui qu'une question de mode et ne correspondait à aucune nécessité intime". (p.191). R. Ferreres, "La novela pastoril y morisca" en *Historia General de las literaturas hispánicas*, publicada bajo la dirección de D. Guillermo Díaz-Plaja, Barcelona, Barna, 1951, (p.787-799). "Es una novela autobiográfica y de clave, en la que casi todos los personajes que aparecen tienen una existencia real y han podido ser identificados". (p.793).J.B. Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1975. "[...] los amores de Fílida y Siralvo serían literaturización de los contrariados de Gálvez de Montalvo con doña Magdalena Girón, hermana del primer duque de Osuna e hija del cuarto conde de Ureña" (p.145). Luego corrobora esta misma opinión en el estudio preliminar incluido en la edición de *La Diana* de Montemayor, por Juan Montero, Barcelona, Crítica, 1996 (p.XVI). A. Prieto, *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975. "[...] aquellas novelas que, como el *Pastor de Fílida*, de Gálvez de Montalvo, o la *Arcadia* de Lope de Vega, presentan un marcado signo autobiográfico". (p.373). A. Solé-Leris, *The Spanish Pastoral Novel*, Boston, Twayne, 1980. "Although the proportion of biographical or autobiographical material is hard to determine, the two leading shepherds, Mendino and Siralvo, stand respectively for Don Enrique de Mendoza y Aragón [...] and for Gálvez de Montalvo himself. The other shepherds include several noblemen and patrons of the arts, and poets, musicians and artists " (p.119).

[12] Esta calidad poética es, incluso, extensible a la consideración de su prosa como indica A. Egido, ("Las fronteras de la poesía en prosa en el Siglo de Oro", *Edad de Oro*, 3 (1984) (p.67-95) al comentar la inclusión de la obra de Gálvez de Montalvo dentro de las *Tablas poéticas* (1617) de Cascales en las obras poéticas junto a la *Arcadia* de Sannazaro y la *Diana* de Montemayor.

[13] R. León Mainez, op.cit. "[...] sus versos mayores, poco apreciables: los de arte menor, inmejorables todos y muy dignos de estima" (p.201). Menéndez Pelayo, op.cit., "[...]dos fáciles y lindas canciones en el metro favorito de Gálvez de Montalvo, en las viejas redondillas castellanas, que manejaba con tanto primor como Castillejo o Gregorio Silvestre". (p.325).W.M. Atkinson, "Study in literary decadence: The pastoral novel", *Bulletin of Spanish Studies*, 4 (1927) (p.117-126; 180-186). "[...] the value of *El Pastor de Fílida* centres, as we have come to expect, in the urbanity of the prose, the graceful verse (best in the short national metres, where a tendency to *conceptismo* has less play) and in the reflection of polished society which the feigned external conditions do not hide for a moment". (p.181). E. Rennert, op.cit., "It is true that Montalvo's short verses, the glosas and redondillas, are exceedingly graceful " (p.115). Mérimée, op.cit., "[...] the verse written partly in the conceptist manner of the day, partly in the short national meters, Castillejo-fashion; they enjoyed the praise of court ladies [...], the landscapes in which a few realistic notes set off the conventional elegance, and the academic discussions concerning the comparative merits of Castilian and Italian meters". (p.292-293). López Estrada, op.cit., "No falta el verso correlativo y el vario tratamiento del verso, desde la glosa y metro tradicional, de cuya finura Lope hizo elogios, hasta el soneto o la canción". (p.74). Ferreres, op.cit., "Aunque en sus endecasílabos demuestra dominio de la técnica y gracia en calidad poética, exceptuando los que están afeados por un molesto sentido conceptuoso". (p.793). M.A. Morínigo, "El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro", *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 1 (1957) (p.41-61). "*El Pastor de Fílida* de Montalvo [...] su éxito se explica por la belleza de las composiciones líricas que son la mayor parte de la obra". (p.45).

Mayáns y Siscar (Valencia, 1792) es la sexta; la séptima corresponde a la que hizo Menéndez Pelayo en los *Orígenes de la novela.*[15] Esta supervivencia dentro de un género tan denostado por la crítica demuestra algún valor que está más allá de su posible autobiografismo, y que, probablemente, radica en sus cualidades estéticas entre las que se ha señalado su vuelta al modelo de la *Arcadia* de Sannazaro.[16] Más que de

---

Solé-Leris, op.cit., "He is a not inconsiderable poet in both types of verse, but his more felicitous efforts are mainly couched in traditional Spanish forms". (p.120).

[14] *El Pastor de Fílida*, Madrid, 1582.

N. Antonio, el catálogo latino de la biblioteca de D. Gabriel Sora, el señor Mayáns y Siscar y otros bibliógrafos mencionan como primera esta edición y en la licencia para la de Madrid, 1589, se dice que había sido impreso otras veces. El señor Pérez Pastor (*Bibliografía madrileña del siglo XVI*) describe un ejemplar que existe en la Academia Española, falto al principio y al fin, pero que cree es de esta primera edición. Contiene lo que queda al privilegio: Lisboa, 13 de agosto de 1581; los sonetos, dedicatoria, soneto del autor y texto.

El Pastor de Philida. Compuesto por Luys Galuez de Montaluo Gentilhombre cortesano. (Estampita entre adornos tipográficos). Dirigido al muy Ilustre señor don Henrique de Mendoça y Aragón. Impresso en Lixboa, por Belchior Rodrigues, con licencia de los senhores Inquisidores, año de 1589. (Biblioteca Nacional).

El Pastor de Philida. Dirigido a Don Enrique de Mendoça y Aragón. Compuesto por Luys Galuez de Montaluo, Gentil hombre cortesano. (Escudo del Mecenas). Con licencia. En Madrid. Por la Viuda de Alonso Gómez, Impressor del Rey nuestro Señor. Año de 1590. A costa de Francisco Enríquez, mercader de libros (Bibliteca de El Escorial).

El Pastor de Filida. Dirigido a D. Enrique de Mendoça y Aragón. Compuesto por Luys Galuez de Montaluo, Gentilhombre cortesano. (Escudo del Mecenas). Con licencia. En Madrid, por Luys Sanchez. Año M.DC. A costa de Iuan Berrillo, mercader de libros (Biblioteca Nacional).

El Pastor de Filida. Dirigido a D. Enrique de Mendoça y Aragón. Compuesto por Luys Galuez de Montaluo Gentilhombre cortesano. (Escudo). Con licencia. En Barcelona, por Esteuan Liberos en la calle de la Paja. Año 1613. A costa de Miguel Menescal, mercader de libros. (Bibliotecas Nacional, de San Isidro y de S.M.).

El Pastor de Filida. Compuesto por Luis Gálvez de Montalvo, Gentilhombre cortesano. Sale a luz de la Librería Mayansiana. Sexta edición. (Adornito). Con las licencias necesarias. En Valencia: En la Oficina de Salvador Faulí. Año MDCCXCII.

El Pastor de Fílida. Compuesto por Luis Gálvez de Montalvo, Gentilhombre cortesano. Madrid, 1907. Séptima edición. Se publicó en "Los orígenes de la novela", de D. M. Menéndez Pelayo. Nueva biblioteca de Autores Españoles Tomo Segundo. Segunda Parte, páginas 482-583. Editor: Bailly Baillére e Hijos. Extraído del libro de J.Mª. Alonso Gamo, *Luis Gálvez de Montalvo: Vida y obra de ese gran ignorado*, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura *Marqués de Santillana*; Excelentísima Diputación Provincial, 1987, (p. 345-347).

[15] Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Tomo segundo. Segunda parte (p.482-583), Bailly Baillère e Hijos.

[16] Menéndez Pelayo, op.cit., "[...] Gálvez de Montalvo aparece dominado por el prestigio de Sannazaro, a quien imita muy de cerca en los trozos descriptivos y de aparato." (p.333). J.G. Fucilla, "Sannazaro's *Arcadia* and Gálvez de Montalvo's *El Pastor de Fílida*" en *Modern Language Notes*, 57 (1942) (p.35-39), traducido más tarde en *Relaciones hispanoitalianas*, Anejos de la Revista de Filología Española, 59 (1953), (p.71-76) y en el cual se dedica a esclarecer las imitaciones que hace Gálvez de Montalvo en su obra. Gerhardt, op.cit., "Montalvo s'éloigne délibérement du modèle de Montemayor et de Gil Polo; il ne se soucie guère de l'action, n'insère avan récit episodique, et emprunte bien plus à Sannazaro qu'à la *Diana*." R. Osuna, *La Arcadia de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1972, señala deudas de sendas obras con respecto al modelo sannazariano. (p.224 y ss). R. Reyes Cano, "La *Arcadia* de Sannazaro en España", *Anales de la Universidad Hispalense*, 1973 (p.19-36). "*El Pastor de Fílida* (1582), de Luis Gálvez de Montalvo, es el primer libro de pastores en que la crítica reconoce unánimemente una importante influencia de la *Arcadia* de Sannazaro". (p.31). Avalle-Arce, op.cit., "Junto con Montemayor, y de mayor importancia como modelo efectivo, hay que mencionar a Sannazaro" (p.149). Solé-Leris, op.cit., (p.119). F.A. de Armas, "Caves of Fame and Wisdom in the Spanish Pastoral Novel" *Studies in Philology*, 82 (1985) (p.332-358). "An

imitación podría hablarse de emulación, pues, aunque Gálvez de Montalvo se inspire en pasajes de la obra del napolitano, siempre los modifica de acuerdo a la naturaleza peculiar de su propio relato. Esta condición convierte el mismo material en un conjunto funcionalmente distinto y, aunque conserve parte de su sentido estético, también contribuye a una recreación narrativa que enlaza con el mundo hispánico de los pastores y su tradición. Además, muchas de estas deudas adoptan un simbolismo diverso al usado por Sannazaro, como se podrá ver en el texto y del que recuerdo ahora el valor de las cuevas de los magos (donde se incluyen sendas composiciones que deben más a la tradición poética y narrativa que Garcilaso, primero en su égloga II, y Montemayor, segundo, con el *Canto de Orfeo* en su obra, habían instaurado en nuestra literatura).

La *Arcadia* de Sannazaro inspira, por tanto, el detalle que en la narración de Gálvez de Montalvo adopta un valor narrativo distinto. Este mismo valor procede del carácter humanístico que se infunde en el texto.[17] Su saber humanista le permite adoptar, desde la *imitatio*, unos elementos específicos que integra en su narración y los modifica, superando la simple imitación (de la que hablará en el debate entre pastores y llamará "hurto"), para convertirla en componente narrativo que completa todo un mundo imaginado. La obra de Sannazaro inspira, pero no constriñe. Desde su recuerdo reconstruye una obra que se independiza de las trayectorias a las que debe su carácter pastoril.

Este mismo carácter heredado del italiano incide en el estatismo estructural que domina la obra. La estructura dinámica de las dos *Dianas* es sustituida por esta recuperación de un sentido estático que se refleja en la eliminación de los relatos intercalados. Gálvez de Montalvo recupera para su narración el inmovilismo pastoril. Prescinde de estas interpolaciones y con ellas suspende el factor digresivo que implicaban. Esto no significa que suprima la diversidad de casos amorosos, lo que ocurre es que prima el de los protagonistas, Siralvo y Fílida, por encima de todos los demás. Los restantes casos adoptan un aspecto ancilar que por contraste, fundamentalmente, y por cierta analogía implícita, ayudan a resaltar el amor de ambos protagonistas. Ya no se trata del peregrino Sincero que huye a una Arcadia salvadora. Siralvo goza y celebra la belleza de su amada en el aquí y el ahora recreado en la obra.

---

obvious parallel between *Arcadia* and *El Pastor de Fílida* is the presence of two caves in each novel" (p.347).

[17] Tal vez se inspiraría también en la proyección que hace Sannazaro en la figura de Sincero y por la que "crea un proprio mondo, fatto di sogni, ideali", como dice M. Ricciardelli, *L'Arcadia di J. Sannazaro e di Lope de Vega*, Napoli, Fausto Fiorentino editore, 1966. (p.33).

Todos los demás dependen de ellos para fijarse como ejemplo y modelo, o para servirse de sus consejos y soluciones.

Desde esta perspectiva se aparta del modelo arcádico de Sannazaro y retoma la tradición narrativa que el género pastoril iba constituyendo con la práctica. Ahora bien, siempre se ha considerado la narración de Gálvez de Montalvo como una novedad con respecto a las novelas pastoriles anteriores. De "giro audaz", califica Avalle-Arce[18] la novedad de encarnar en el mito la vida personal del autor. Y es aquí desde donde se combinan la serie genérica de las obras que forman parte de la pastoril con otra serie de obras que conforman una literatura afín con el modelo cortesano y amoroso. En este sentido, las semejanzas estructurales de Gálvez de Montalvo con la *Diana* no son muchas, como dice el mismo Avalle-Arce.[19] Junto a esto está la total ausencia de cualquier tipo de teorización, en forma de diálogo o de discusión, acerca del amor o de sus consecuencias o síntomas, lo cual es utilizado por la crítica para negar la presencia del amor neoplatónico tan importante en la *Diana* de Montemayor.[20]

Solamente Avalle-Arce ofrece una interpretación para explicar por qué el libro de Gálvez de Montalvo carece de neoplatonismo y, por tanto, de casuística amorosa. Según él, el autor recrea su anécdota vivida, lo que atrae al mito pastoril la realidad material en detrimento de la realidad psicológica de "un teórico caso de amor". Efectivamente, en Gálvez de Montalvo destaca la ausencia de teorizaciones sobre el amor junto a relatos intercalados. Esto le confiere un carácter de unidad frente a los casos anteriores. Además, organiza todos sus argumentos en función del carácter de novela-clave desvelada, supuestamente, por Rodríguez Marín.[21] Sin embargo la autobiografía forma parte del género y su lectura en clave surge desde su propia constitución.[22] Gálvez de Montalvo podría haber aprovechado tal especie sobre el

---

[18] Op.cit., p. 153.

[19] Op.cit., menciona el *Canto de Orfeo* que inspiraría el *Canto de Erión* y el viaje de los pastores al palacio de este mago, similar al que hacen en la obra del portugués hacia el palacio de la maga Felicia, pero sin su importancia estructural. (p.149).

[20] Lo afirman Avalle-Arce, op.cit., p. 153; Solé-Leris, op.cit., p. 119 quien incluso lo pone en deuda con el concepto medieval del amor; Osuna, op.cit., p. 235; Cull, op.cit., p. 295; Iventosch, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española*, Castalia, Madrid, 1975, (p. 29 nota 20).

[21] *La Fílida de Gálvez de Montalvo*, discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública del Excmo. Señor don Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1927.

[22] Esta es una especie que corre pareja al género desde su creación por Montemayor del cual Menéndez Pelayo, op.cit., llega a dudar si poetizó "amores propios o ajenos" (p. 248). J.M. Bayo, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento: 1480-1550*, Gredos, Madrid, 1970, asevera: "La poesía pastoril [...] es un mundo en clave [...] donde todo lo que entra ha de entrar transformado, ahormado a muy fija convencionalidad" (p. 102). Lo confirma Prieto, op.cit., (p. 321). Y López Estrada, en la introducción a la *Diana* (Espasa-Calpe, Madrid, 1954), dice: "Lo pastoril ha de ser [...] la vestidura expresiva de una

autobiografismo y envolver en sus figuras ficticias alusiones a personajes históricos. Pero esto no resuelve el problema que se encierra en el relato; por esto mismo, y aceptando la tesis de Rodríguez Marín, López Estrada se pregunta: "¿Qué aire de duda, sin embargo, nos detiene en la aceptación de la bella combinación cortesano-pastoril?",[23] objeción a la que me adhiero. La dimensión literaria del libro no se basa simplemente en la clave ni en que sea desvelada. Tal dimensión depende de la coordinación de acontecimientos y personajes con la estructura de vida que el autor ha creado para ellos.[24]

La lectura en clave autobiográfica ha perjudicado otras interpretaciones que podrían haberse suscitado, al haberse aceptado sin crítica esta cuestión. Que la autobiografía inspire la narración no justifica que la realidad entre de lleno en el mito y éste sea mensurado desde la circunstancia histórica. Si se ha aceptado su pertenencia al género, algo más que pastores y poesía ha de reunir entre sus páginas. Y las diferencias con respecto a su propia serie genérica no hace sino confirmar que cada obra añade o quita algo al género al que pertenece.[25] Desde la propia vida del autor se puede averiguar que la estructura narrativa que aquí construye Gálvez de Montalvo debe tanto a los modelos pastoriles que lo precedieron, como a la línea de tratados eróticos y de modelos de conducta que inundan todo el panorama cultural de la época.[26]

---

intimidad [...]". Intenta desvelar patria e identidad de la protagonista A. García Abad, "Sobre la patria de la *Diana*", *Revista de Literatura*, 27 (1965), (p. 67-77). Otros en esta línea son N. Alonso Cortés, "Sobre Montemayor y *La Diana*", *Boletín de la RAE*, 17 (1930) (p. 353-362), repetido íntegramente en "En torno a Montemayor", *Revista da Universidade de Coimbra*, 11 (1933), (p. 192-199). J. Subirats, "La *Diane* de Montemayor, roman à clef?" *Ètudes Iberiques et Latino-Americaines*, IV Congrès des Hispanistes Français, Poitiers, 1967 (p. 105-118). M. Chevalier, "*La Diana* de Montemayor y su público en la España del Siglo XVI", *Creación y público en la literatura española*", Castalia, Madrid, 1974, (p. 40-55). G. Highet, *La tradición clásica*, México, FCE, 1996 lo remonta al mismo Teócrito y lo hace extensible a toda la tradición pastoril renacentista española (p.277).

[23] *La Galatea de Cervantes. Estudio crítico*, La Laguna de Tenerife, 1948.

[24] A. Castro, (*El pensamiento de Cervantes*, edición ampliada con notas del autor y de Julio Rodríguez-Puértolas, Noguer, 1972), expone esta idea para el *Quijote*, refutando el criterio que sobre verosimilitud tienen Rodríguez Marín y Savj-López, (p. 59). En el caso de Gálvez de Montalvo la dimensión literaria no depende tanto de la verosimilitud como de una vivencia llevada a la literatura y a la que se quiere ser fiel.

[25] Riley, op.cit., 1988, p.197. Si se comienza desde el propio título, como hace Prieto (*Morfología de la novela*, p. 327 y 344), con respecto a la *Arcadia* de Sannazaro y la *Diana* de Montemayor, se puede advertir que la novedad aportada por Gálvez de Montalvo deriva del nombre de la protagonista, *Fílida*, pero introducido por un régimen preposicional que, paradójicamente, establece una relación subordinada con respecto al primer término que es el elemento o personaje dependiente del centro narrativo que es la protagonista. En cierto sentido hereda el estilo de titular de la tradición narrativa pastoril española, pero con el nuevo ingrediente del "pastor" sometido a la voluntad de su dama.

[26] "Forma parte del entramado novelesco de la narración la aceptación plena y confiada de un mundo de belleza, organizado por una armonía de valores perfectos tanto formal como espiritualmente. La existencia de este mundo de belleza queda afirmada por la teoría platónica del amor, con todo lo que ésta lleva consigo, en las versiones de León Hebreo, Baltasar de Castiglione, Bembo, Equícola y los resúmenes y abreviaciones que divulgaron por Italia estas doctrinas". Estas palabras que sirven a López

Es más, la dicotomía mito/realidad, creo que debe ser modificada por la de literatura/vida. Son conceptos más amplios y entre ellos y dentro de ellos, se encuentra un intrincado entramado de cruces mutuos y de recreaciones que se trasvasan sin límites posibles.[27] El caso vital de Gálvez de Montalvo es el arranque que transforma en poesía. Esta cuenta con los modelos octosilábicos de la poesía cancioneril y con la continuación italianizante de la segunda generación de petrarquistas, poetas-cortesanos, caballeros habituados a tomar ora la espada, ora la pluma, hasta que llegue la reivindicación del poeta profesional por parte de Herrera.[28] Esta poesía cristaliza un sentimiento susceptible de convertirse, tal vez en cancionero, y así poder sobrevivir en el recuerdo del amor vivido. Aquí vuelve a entrar la literatura con sus moldes: el género presta sus convenciones, sus coordenadas espacio-temporales, su trazado de personajes y de casos amorosos; Gálvez de Montalvo recrea en clave mítico-pastoril su primera concreción poética de su amor. Recobra su poesía y la transporta a un mundo ideal, a la proyección de un deseo de retiro en busca de la inocencia y la felicidad recobrada sin esfuerzo.[29] En esta nueva acomodación se produce un desajuste. La crítica dice que procede de la vida del autor que rasga con ironía el ideal arcádico. Pero dentro de esta vida, que irrumpe en este marco idílico, hay un segundo encuentro con el itinerario literario de los tratados amorosos. Gálvez de Montalvo lleva su vida a la recreación pastoril previo paso por su recreación en el modelo de caballero cortesano. Los recuerdos vividos y su propia experiencia de gentilhombre de corte se sintetizan aquí desde su anécdota poetizada en primera instancia. Y luego se recrean desde el saber asimilado de estos modelos de conducta y comportamiento. Por tanto, no es todo el vivir el que traslada a su relato y que alquitara en novela.[30] Es la imagen de enamorado

---

Estrada para fijar como objetivo que debe cumplirse dentro del género por la novela de Cervantes, ("Sobre *La Galatea* de Cervantes", *Homenaje a Cervantes*, Vol. 2, Mediterráneo, Valencia, (1950), p. 65-86; p. 70) son compatibles con la narración de Gálvez de Montalvo por ser obra del género y por constituirse como materia narrativizable para el texto y para la clave que el autor trasvasa al relato. Este mismo valor del género como manual de comportamiento, con *El Cortesano* al fondo, lo detecta Ferreres en su introducción a la *Diana enamorada* de Gil Polo (Espasa-Calpe, Madrid, 1962, p. XXII).

[27] Castro (*Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967), considera que lo pastoril incluye dentro de su acción a la lírica y a su autor que tienen por centro la sensibilidad humana y la vivencia de sí misma. "La prosa de lo pastoril se construye con lo que el poeta lírico se había dejado en el trasfondo prosaico-poético de su poesía" (p. 276).

[28] Así lo dice I. Navarrete, *Los huérfanos de Petrarca*, Gredos, Madrid, 1997, al estudiar las *Anotaciones* del poeta andaluz (p. 196).

[29] Tal y como lo piensa Poggioli en *The Oaten flute*, Cambridge, Harvard University Press, 1975 (p.1).

[30] Según dice Avalle-Arce, op.cit., p. 151.

cortesano y de modelo perfecto lo que reconstruye en su narración.[31] Salva del olvido, en ejercicio humanístico, su vida y el recuerdo de su sufrimiento y lo protege contra la sensación de frustración. El ejemplo aprehendido de la *Diana* le enseña que el amor desgraciado, el vivido, es susceptible de ser narrativizado, de buscarle una objetividad que lo aísle y lo dignifique. Y en esta magnificación se fundamenta toda la tradición neoplatonizante que los tratados recogían en sus páginas.[32]

Gálvez de Montalvo nunca teoriza. Ejemplifica en función de un caso concreto hecho literatura desde su vida y desde su saber de humanista y de cortesano.[33] Plasma una anécdota vivida y una cultura que lo ha configurado como hombre y como artista.[34] Son varios siglos los que planean sobre la ideología y la cosmovisión de estos hombres, y estos haces conceptuales cobran cuerpo a través del género pastoril. En esta conjunción está la propuesta de Gálvez de Montalvo, y en ella reside su imperfección frente a las anteriores muestras del género. Desde esta perspectiva se tiene que observar la vuelta al origen arcádico de Sannazaro o considerar su escasez argumental y superabundancia estética y lírica, pero sin despreciar lo aprehendido en el cruce de estructuras narrativas de las *Dianas*. Con todo este material ensaya lo que López Estrada llama "égloga novelada".[35]

> "En su étimo griego (y nos lo recuerda Herrera) la voz égloga remite a algo escogido, selecto. La égloga, pues, se avenía bien con el espíritu renacentista, expresaba su carácter selecto por el cual desplazarse a un espacio ideal en el que sentir la vida lejos de un espacio y cronología concretos sujetos al *negotium*".[36]

Algo similar es lo que expresa el espíritu humanista de Gálvez de Montalvo en su libro. Como ensayo selecciona una porción, tanto de su vida, como de su cosmovisión cortesana, y las traslada a las coordenadas pastoriles que lo separan de

---

[31] Se trata de la autobiografía espiritual que el hombre de letras plasma en la poesía pastoril como quiere Poggioli, op.cit., p. 23, y que, además, funciona como "the exaltation of a particular conception of private life".

[32] La verdad de los hechos vividos radica en la propia objetividad de la realidad; pero al ser convertidos en verdad ideal, basada en la invención, necesita trabazón y armonía subjetivas, como expresa Castro en *El pensamiento de Cervantes*, 1972 (p. 40). Gálvez de Montalvo, en este sentido, ha yuxtapuesto estas trayectorias y no ha logrado transformarlas en una dimensión artística superior.

[33] "El humanismo [...] les proporcionaba unas vastísimas coordenadas para situar las más diversas experiencias y, en última instancia, les imponía escasas constricciones que no fueran formales, de "estilo", en un orden de cosas en que no pudieran moverse ágilmente, a poco que les apeteciera". (F. Rico, *El sueño del humanismo*, Alianza, Madrid, 1997, p. 50). Este es el mismo sueño que Gálvez de Montalvo intenta representar a través de un ideal hecho vida y concretado en su libro. El humanismo y la cultura que comportaba, correspondían a "un sistema de referencias" y a un saber que configuraba todo un estilo de vida (Rico, op.cit., p. 48), que incluía el propio acto de creación literaria.

[34] "[...] el vivir literario consiste en expresar más el trasfondo que la apariencia del vivir". (Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, 1972, p. 78).

[35] *La Galatea de Cervantes. Estudio crítico*, 1948, p. 74.

las preocupaciones que la realidad arrastra en su devenir. En su propia elección como autor de una égloga, hace que esta esté constituida por su calidad lírica y su estilo *humilis*, heredadas de Virgilio.[37] Detrás está, también, la interpretación alegórica de la IV bucólica de Virgilio y de otras muchas de autores sucesivos. Con ello Gálvez de Montalvo no hace sino instalarse de lleno en una poética que hace del término égloga un equivalente de novela pastoril.[38] Y junto al carácter alegórico, que dará la clave al género en muchas de sus realizaciones, la producción de diversos relatos pastoriles convierte la figura del pastor en poeta, filósofo y cortesano, atendiendo a cada una de las manifestaciones que se van generando.

Entre la constitución formal y su articulación con el contenido temático[39] surge el hiato que toda la crítica ha percibido en la selección operada por Gálvez de Montalvo. Para la primera se sirve de la teoría poética que, sin formular, fue constituyéndose como el género pastoril; pero para la segunda parte de un eje temático donde el amor, aun siendo protagonista, no adopta el carácter casuístico de otras obras, sino que queda impregnado de la práctica modélica que le imponen los tratados filográficos, en especial el de *El Cortesano* de Castiglione, y otros que rebasan la mitad del siglo. Estos últimos, en particular, introducen una concepción más restringida en el plano social del que se estipulaba anteriormente.

En *El Pastor de Filida* la recreación amorosa está en íntima conexión con el teorizar tratadístico asimilado desde el vivir de Gálvez de Montalvo y materializado en sus pastores. La dirección vida/literatura o literatura/vida pierde sus límites y ambos componentes se imbrican hasta confundir la interrelación entre caso vital literaturizado y asimilación literaria hecha vida. En esta situación ambivalente de trasvase, entre realidad literaria y realidad vivida, es donde se encuentra el punto que desarticula la forma y el contenido. Y en ella la crítica detecta la parcela autobiográfica como justificación suficiente para despojar esta obra de cualquier carácter neoplatónico; y olvida que la máxima que domina toda la *Diana*, de que el que no sufre no ama, es la regla básica que exige Andrés el Capellán para sus amantes.[40]

---

[36] Prieto, *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975, (p. 327).

[37] "[...] el estilo *humilis* plagará las confesiones de los prólogos durante más de un siglo, como confirma, pongo por caso, la carta-dedicatoria de Luis Gálvez de Montalvo en *El Pastor de Filida*". (A. Egido, "Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro", *Criticón*, 30 (1985) (p. 43-77) (p.49).

[38] Como atestigua Egido, op.cit., (p. 51-52)

[39] J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid, 1992 (p. 146)

[40] "Despite the suffering, or because of it, one must persist in love, proving the rule set forth by Andreas Capellanus that "He who does not suffer, cannot love". (B.M. Damiani, *Jorge de Montemayor*, Roma, Bulzoni, 1984, (p. 153).

Sin seguir de cerca los modelos establecidos por las *Dianas* que lo precedieron, hay que observar su división en siete partes, como la de Montemayor, y la inclusión del *Canto de Erión* que conmemora la belleza de diversas damas a imitación del *Canto de Orfeo*; la conclusión, con la fiesta de la sortija, se asemeja al final con los distintos festejos que celebran en la quinta parte de la *Diana enamorada;*[41] y con la *Segunda Diana* de Alonso Pérez[42] se produce una similitud en la carga mitológica,[43] aunque en Gálvez de Montalvo esté en función del propio contenido por el que delimita la totalidad de la vida incluida en la obra en su doble dirección vida/literatura, literatura/vida.

Probablemente, de la que más se separe sea de esta última,[44] aunque las semejanzas con las dos anteriores se deban más a su pertenencia al mismo género. Personajes, narrador, tiempo, espacio, combinación de prosa y verso, rasgos humanísticos, mitológicos, cortesanos, etc., se adaptan con suficiente naturalidad a las convenciones de los libros de pastores para considerarla dentro del grupo genérico.

Sin embargo, también son muchos más los puntos de divergencia con respecto a la *Diana* de Montemayor, pues aunque Gálvez de Montalvo comience su narración con una presentación espacial, no usa la técnica del inicio *in medias res*, como la inauguradora del género. Es más, el relato empieza desde el origen del enamoramiento de Mendino por Elisa que ocupará toda la primera parte. Dentro de ella, además, tiene cabida todo su desarrollo, desde el principio hasta el final con la muerte de la amada. También incluye un largo período de tiempo, a lo largo del cual hacen acto de presencia todos los personajes, presentados a través del narrador que informa sobre la situación personal de cada uno. No se produce, por tanto, un suspense gradual y creciente ante la aparición de la protagonista cuya presencia no es efectiva hasta la cuarta parte; sin embargo, su presentación previa por parte de los personajes, no

[41] López Estrada, ("Sobre *La Galatea* de Cervantes", en *Homenaje a Cervantes*, vol. 2, Mediterráneo, 1950, (p. 65-86) (p. 70) considera que Montalvo "realizó una curiosa mezcla". No aclara en qué consiste esta mezcla, pero destaca sus formas barroquizantes y el predominio de la clave personal.
[42] "Most pedantic of pedants" es la forma en que la caracteriza Atkinson, op.cit., (p. 180).
[43] López Estrada, op.cit., (p. 70) dice que Alonso Pérez se decantó dentro del género "por los elementos de la tradición clásica" y no obtuvo ningún éxito de público.
[44] De complejo y carente de una actitud o filosofía inequívoca, lo califica, en su aspecto amoroso, F. Smieja, ("La señora no es para la hoguera: el caso de la *Segunda parte de la Diana* de Alonso Pérez", *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, (Toronto, 1977), Department of Spanish and Portuguese University of Toronto, 1980, (p.715-718). Cree el autor que la obra del médico salmantino se contamina al ceder el idealismo propio del género por el "interés por aventuras peregrinas, cuadros realistas y técnicas de enredo e interrupción de la narrativa a lo bizantino" (p. 717). Ya Avalle-Arce (op.cit., p. 108-110) la desacredita por haber desaparecido en ella el neoplatonismo y haber rebajado el concepto del amor que se aproxima a la concepción escolástica.

produce ningún tipo de tensión o fascinación cuando aparece, tal y como ocurre en la obra del portugués, sino que, al contrario, viene a confirmar todo lo que el lector ha ido conociendo de su personalidad.

Esto menoscaba el carácter y valor narrativo del libro que se convierte en la égloga novelada a la que se refería López Estrada, y por la que rinde tributo, en línea con lo expresado por el título, a la protagonista. Es ella el núcleo que conforma todo el conjunto poético y narrativo que constituye una suerte de cancionero contextualizado.[45] En el contexto narrativo introduce un repertorio poético que es el que delimita el propio devenir de personajes y acontecimientos.

Gálvez de Montalvo se centra únicamente en el caso amoroso de los protagonistas y suprime los relatos intercalados que divertirían al lector en sus presentaciones. Los otros tres casos secundarios sufren, igualmente, penas de amor, pero encuentran su correspondiente solución dentro del relato, el cual se prolonga en la séptima parte con un cierre más apropiado a la naturaleza narrativa: la fiesta de la sortija. Es muy probable que se haya inspirado en el mismo final festivo con que termina Gil Polo su obra, pero a diferencia de su carácter adventicio y secundario, la fiesta de la sortija se adapta a la perfección al resto del libro. Se menciona, expresamente, que se celebra en memoria del buen suceso que tienen estos casos, además de hacerse en honor de uno de los personajes del que se declaró, desde el principio, su condición cortesana. Con esta justificación, se acomoda la fiesta, de carácter ajeno al pastoril, a un ámbito diverso del creado por sus antecesores. Pero, a la vez, Gálvez de Montalvo deja constancia de que se ha cerrado el ciclo que había inaugurado con su libro, ya que la fiesta constituye el colofón de esos casos amorosos secundarios. Deja aparte a la pareja protagonista, cuya estabilidad amorosa es anterior al inicio del libro y, por tanto, ajena al cierre festivo. Esto supone, evidentemente, la perdurabilidad de su amor más allá de la propia conclusión del relato.

De esta forma se puede observar que la configuración del género se personaliza en manos de Gálvez de Montalvo, y le aporta un nuevo talante. Se convierte en una pieza individual, en un marco que aísla y solemniza una memoria hecha literatura, que se inspira en la propia literatura para su constitución. Su obra modifica el género y lo aboca a un camino sin retorno al depender de la biografía personal. Pero, a

[45] A. Rallo, (ed. de *La Diana*, Cátedra, Madrid, 1991) dice esto sobre la obra de Montemayor, que frente a la fórmula de Cancionero, la *Arcadia* y la *Diana* ofrecen el conjunto de poesías contextualizadas, creando unas connotaciones referenciales que unen al personaje con las circunstancias en que es emitido en la novela (p.32).

su vez, su autobiografía está en deuda con toda una cosmovisión, que es la que aporta los cimientos ideológicos y las conceptualizaciones culturales en los que cristaliza su libro.

NOTICIA BIOGRÁFICA

Desde las primeras averiguaciones que sobre Luis Gálvez de Montalvo hizo Juan Antonio Mayáns y Siscar,[1] hasta la última biografía del mismo por José María Alonso Gamo,[2] es poco lo que se sabe sobre la vida del autor. Lo básico lo conocemos gracias a las investigaciones que Rodríguez Marín[3] realizó a principios del presente siglo, empeñado en descubrir la identidad del personaje de Fílida, como demuestra su discurso de ingreso para la Real Academia de la Historia.

De manera que las primeras pesquisas de Mayáns para su introducción se ocupan del género, del lugar que ocupa la obra dentro del mismo, de descubrir la identidad que oculta cada personaje de ficción y en esclarecer, vagamente, lo que se sabía del propio autor. Para ello hará uso del propio texto, algo que han seguido haciendo todos cuantos han hablado de él, para extraer, por conjeturas, lo que el autor ofrece dentro de su propia narración. Y de su conversación con uno de los cortesanos-pastores, recién llegado a la ribera, deduce Mayáns su ascendencia y lugar de nacimiento. Más adelante, siguiendo a Nicolás Antonio, deduce su muerte, antes de 1614, en Sicilia y en el mar, tal y como dicen unos versos del *Laurel de Apolo* de Lope de Vega.[4]

Desde Mayáns a Alonso Gamo han visto la luz algunos documentos que han ido dilucidando todas estas noticias. Con ellas se ha elaborado una biografía incompleta, llena de suposiciones que han cubierto lagunas documentales sobre su vida y su obra. El celo investigador de Rodríguez Marín, añadido a una sutil interpretación, ha dado lugar a la imagen legendaria del poeta enamorado de la dama de alta alcurnia y cuyos amores se ven contrariados por intervención de la familia, e incluso, en la versión del propio crítico, por el propio rey, Felipe II.

De lo poco que se sabe, lo primero es que probablemente nació en Guadalajara, aunque a Juan Catalina García López[5] le resultó imposible dar con la partida de nacimiento de Gálvez de Montalvo. Únicamente encontró en la parroquia de Santa María una partida de un tal "Luis, hijo de Marcos de Montalvo y de su mujer

---

[1] *El Pastor de Fílida*, sexta edición, Valencia, 1792.
[2] *Luis Gálvez de Montalvo: vida y obra de ese gran ignorado*, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura *Marqués de Santillana* y la Excelentísima Diputación Provincial, 1987.
[3] *La Fílida de Gálvez de Montalvo*, discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública del Excmo. señor don Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1927.
[4] Párrafos 2 y 24 p. II y XXIX-XXX, respectivamente.
[5] *Biblioteca de escritores de la provincia de Guadalajara*, est. tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra", Madrid, 1899, (p.144-148).

Francisca, al cual se cristianó en 18 de Febrero de 1549".[6] Salvo el asunto del apellido que alega el autor para descartar la conjetura, su más reciente biógrafo, Alonso Gamo duda de la fecha, y cree una obligación retrasarla hasta 1540 ó 1542 para que, de este modo, cuadre con la hipótesis que elabora a continuación.

Para esto Alonso Gamo se sirve de las pesquisas de Rodríguez Marín, el cual descubrió unas letras "que ilustraron las pinturas con que fue solemnizada en Alcalá de Henares la llegada de las reliquias de los santos Justo y Pastor"[7] que datan de marzo de 1568. Aunque se las caracteriza de letras "de ningún empeño ni importancia", Alonso Gamo duda que se las pudieran encargar "a un muchacho de 19 años".[8]

Como segundo argumento utiliza la formación universitaria que debió de recibir, "a juzgar por la refinada cultura y cortesanía que sus escritos revelan",[9] en expresión de Menéndez Pelayo. Pero ya que esto, de nuevo, vuelve a ser una conjetura, echa mano de Rodríguez Marín y deduce que, por ser don Francisco Campuzano autor de uno de los sonetos laudatorios con que se abre el libro, y estar incluido en la obra bajo el nombre pastoril de Campiano, debió de haber una "entrañable y profunda" amistad entre Gálvez de Montalvo y el futuro médico de la Casa Real. Este se doctoró, según informa Rodríguez Marín, en Alcalá el 27 de enero de 1566, "cuando su edad frisaba con los veinticinco años".[10] Apoyándose en la amistad y en la formación cultural de Gálvez de Montalvo, el crítico afirma que este debió de estudiar en Alcalá, ser compañero de Campuzano y haber nacido por las mismas fechas, como si la amistad dependiera de una cuestión de edad. Mientras que Rodríguez Marín utiliza estos datos y fechas y otras anécdotas (como la caída del príncipe don Carlos el 19 de abril de 1562 al perseguir a doña Mariana de Garcetas), para conjeturar una posible fecha de redacción de la obra, Alonso Gamo las reutiliza para proponer una fecha de nacimiento que se ajuste a su hipótesis. En ella Gálvez de Montalvo coincide cronológicamente con doña Magdalena Girón y ajusta sus amores dentro de la década de los años sesenta.[11]

Para el resto de su posible ascendencia se tiene que atender al propio libro donde el personaje de Siralvo, considerado el *alter ego* del propio autor, informa

[6] Op.cit., p. 144.
[7] Rodríguez Marín, op.cit., p. 42.
[8] Alonso Gamo, op.cit., p. 37.
[9] Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela* II, p. 319.
[10] Op.cit., p. 43.
[11] "Esta fecha, tan verosímilmente plausible, hacía muy apropiadas y normales las circunstancias para que un encuentro entre un joven de dieciocho a veinte años y una joven de quince pudiese dar como resultado unas relaciones de las que se originaría uno de los más bellos y delicados libros de nuestra literatura". (Alonso Gamo, op.cit., p. 38).

sobre su escudo de armas[12] y la procedencia de su familia, probablemente de Arévalo, en la provincia de Ávila. Nada más se sabe de su vida hasta que hace acto de presencia su posible amor por doña Magdalena Girón.

En el exhaustivo recorrido biográfico que lleva a cabo Rodríguez Marín demuestra que el nacimiento de doña Magdalena Girón fue "en la noche del 16 o en la mañana del 17 de octubre de 1545".[13] En el mismo discurso aporta noticias y anécdotas que corresponden con lo que sobre la hermosura y el carácter de esta dama se dice en la obra de Gálvez de Montalvo.[14] Igualmente, informa de forma prolija sobre todo el embrollo que produjeron sus esponsales con el hijo del duque de Aveiro, don Jorge de Alencastro.[15] Entre documentos, cartas y billetes, Rodríguez Marín reconstruye el escándalo que debió producirse acerca del matrimonio de doña Magdalena y su supuesta negativa a casarse con el Marqués de Torresnovas. Para su deducción el eminente crítico se apoya en ciertos billetes de Ruy Gómez, Príncipe de Éboli y notable casamentero de la época. En ellos se comentan ciertas determinaciones de la Reina con respecto a doña Magdalena y la forma de tratar este negocio con la misma. En uno de los billetes se dice que su majestad el rey, Felipe II, "está determinado de mandar, que las damas se vayan a casa de sus padres u deudos y que vuestra señoría no está en aguardar a que su Majestad le mande esto, y que así, será necesario que ella se disponga a salir de Palacio, porque vuestra señoría está determinado de llevalla".[16] Sobre esta información Rodríguez Marín cree que se trata de la posible expulsión de doña Magdalena de palacio por su negativa a contraer matrimonio con el Marqués de Torresnovas.

Todo este proceso deductivo está montado, lamentablemente para quien quiera creerlo, sobre dos acontecimientos análogos que no tienen por qué afectar directamente a la protagonista. El primero corresponde a la negativa de doña Magdalena a casarse con su cuñado viudo desde 1566, tras la muerte de doña Leonor Girón, hermana de Magdalena, y del que se conocen los trámites realizados para conseguir la dispensa papal, de modo que se pudiera realizar el matrimonio. Rodríguez Marín aporta

[12] Rodríguez Marín reproduce la descripción del escudo y acto seguido apunta: "Y, en efecto, éstas son las armas de los Montalvos, como se echa de ver en las pruebas que en 1549 se hicieron a Juan de Montalvo, natural de Arévalo, para el hábito de San Juan", (p. 41). Y en nota a pie de página trae la noticia del memorial presentado por Juan de Montalvo ante la asamblea provincial que se celebró en Zamora en junio de 1549 para las Pruebas de la Orden de San Juan.
[13] Op.cit., p. 13.
[14] Op.cit., p. 27-29.
[15] Op.cit., p. 31-39.
[16] Op.cit., p. 34-35.

noticias de los fallidos intentos por conseguirla hasta que don Pedro Fajardo contrajo matrimonio con doña Mencía de Mendoza en 1571 al serle denegada tal dispensa. A este pretendiente lo siguió el Marqués de Torresnovas con el que doña Magdalena Girón contrajo, finalmente, matrimonio, y de cuyas capitulaciones de 25 de octubre de 1568 reproduce algunos extractos Rodríguez Marín en su discurso. Concluye este episodio diciendo: "al cabo celebróse la boda en Peñafiel, y ya entrado el mes de marzo de 1569 partieron los cónyuges, ella en litera y él a caballo, con copioso acompañamiento, para la metrópoli protuguesa".[17]

Al supuesto escándalo, Rodríguez Marín añade la suposición de un posible casamiento secreto de esta con algún gentilhombre y del que llegarían a exhibir cédula matrimonial que impidiera su matrimonio con don Jorge de Alencastro. Por desgracia, no queda constancia documental de lo imaginado por el crítico, pero se apoya en un suceso similar que ocurrió por las mismas fechas, entre 1566 y 1567, cuyos protagonistas fueron don Fadrique de Toledo, marqués de Coria y primogénito del duque de Alba, y doña Magdalena de Guzmán, dama de la reina doña Isabel.[18] Análogamente a lo sucedido a su homónima, recrea una situación en que los protagonistas son Luis Gálvez de Montalvo y doña Magdalena Girón.

Sobre otros indicios sigue reconstruyendo los caracteres de ambos personajes y los avatares de sus relaciones. En este sentido, se sirve de las epístolas que el *Cancionero* de López Maldonado[19] incluye y en las que se intercambian noticias el autor y Gálvez de Montalvo, en opinión de Rodríguez Marín.[20] En ellas cree observar cierta actitud pasiva del segundo ante los amores y sus dificultades, y lo corrobora con la cita del *Coloquio de los perros* de Cervantes, donde comenta que el autor de *El Pastor de Fílida* "había sido más confiado que dichoso".[21]

Aparte de estas noticias e indicios conjeturables por vía indirecta, el único documento que se tiene de puño y letra de Luis Gálvez de Montalvo es un

[17] Op.cit., p. 49.
[18] Op.cit., p. 36.
[19] Amplios extractos de las epístolas aparecen en la obra de Alonso Gamo (op.cit., p. 82-88), como testimonio de López Maldonado que aporta pasajes de las cuatro epístolas que conserva en su *Cancionero*. Para asegurar que van dirigidas a Gálvez de Montalvo se basa en la aparición del nombre de Fílida en ellas sin más noticia. En la primera dice responder a otra dirigida por Gálvez de Montalvo; en la segunda dice corresponder el amor que se cuenta a un tiempo en que "Fílida se mostraba dura y esquiva a Siralvo" (p. 82). En la tercera ante un posible final feliz le advierte contra los cambios de fortuna, y en la cuarta lo felicita ante lo que puede interpretarse como la consumación de su amor: "Ya te dio del descanso alegre llave / Fílida, que entregada está y piadosa, / que es cuanto bien amor dar puede o sabe" (p.86).
[20] Op.cit., p. 47-48.
[21] Op.cit., p. 48.

memorial dirigido a Felipe II, en que solicita, por segunda vez, que se le diera privilegio para publicar *Las doce elegías de Cristo*. Por este memorial se sabe que estuvo en la "guerra de Granada", es decir, en la rebelión de los moriscos en las Alpujarras, en la que recibió dos graves heridas de las que sanó. Este suceso le llevó a componer el libro del que pedía licencia de publicación, por ser promesa dada a la Virgen de la Varga. Tal documento inspira a Rodríguez Marín el episodio romántico del despechado de amor que va a buscar la muerte en la batalla. Frustrado en su intento, y al servicio de don Enrique de Mendoza y Aragón es cuando publicó la novela en 1582. Además en el memorial da la noticia de estar al servicio de Ascanio Colonna con el que pasaba a Italia y al que dedicaba su nuevo libro. Y con este documento se introduce el último episodio en la vida de Gálvez de Montalvo.

Nada se sabe de él hasta que en carta de 13 de julio de 1587 envía un soneto desde Roma al duque de Francavila, y por el cual Rodríguez Marín sigue conjeturando el amor platónico del poeta por su amada. Desde esta última noticia ya no se tiene ninguna más del autor, a no ser los nuevos indicios indirectos por los que se supone que debió morir en el año 1591 en Sicilia. El primero que proporcionó la noticia fue Mayáns y Siscar en el prólogo a su edición de *El Pastor de Fílida*. En él sigue a don Nicolás Antonio, caracteriza de súbita o impensada[22] la muerte del escritor, y la supone anterior a 1614 al no ser mencionado por Miguel de Cervantes en su *Viaje del Parnaso*.[23] Más tarde Clemencín en nota a su edición del *Quijote*,[24] pudo precisar con rigor la fecha al comentar el mismo pasaje del *Laurel de Apolo*, aducido por el mismo Mayáns sobre la muerte de Gálvez de Montalvo, "en la puente de Sicilia". Clemencín encontró la alusión a un suceso que ocurrió en 1591 en Sicilia y que recogió fray Diego de Haedo en la dedicatoria de su *Topografía de Argel* (Valladolid, 1612). En ella dice que por aquellas fechas, para recibir a don Diego Enríquez de Guzmán, conde de Alba de Liste y virrey de Sicilia, se había construido un muelle de madera que se adentraba

[22] Mayáns y Siscar, op.cit., párrafo 24, p. XXIX.
[23] También lo menciona Menéndez Pelayo (*Orígenes* II, p. 330-331) cuando reproduce la misma noticia recogida en el prólogo del *Isidro* de Lope de Vega que se publicó en 1599. Y lo mismo sobre la dedicatoria a la *Topografía de Argel* de fray Diego de Haedo (op.cit., p. 331-332). Mucho antes lo comentó León Mainez ("Una nota bibliográfica al *Canto de Caliope*. Luis Gálvez de Montalvo" en *Crónica de los cervantistas*, año 1, nº 6 octubre 1872 (p.196-203) y donde duda sobre la patria del escritor que sitúa bien en Antequera o en Guadalajara según informaciones de Nicolás Antonio o Juan Antonio Mayáns. Sin variaciones ni añadidos se encuentra, también, en H. Rennert, *The Spanish Pastoral Romances*, Publication of the University of Pennsylvania, 1968 (p. 104-106). Hace una magnífica síntesis de todo lo expuesto por Rodríguez Marín en su discurso, L. Astrana Marín, tomo III de la *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Instituto Editorial Reus, 1951 (p. 211-232).
[24] Recogido de Alonso Gamo, op.cit., p. 43.

en el mar más de cien pies con el objeto de que atracase la galera en que venía el susodicho personaje. Desgraciadamente, la mucha gente que acudió a recibirlo provocó que el muelle diera a la banda con lo que gran parte de los asistentes cayeron al mar, muriendo ahogadas más de treinta personas. Rodríguez Marín[25] vuelve a asegurar que entre los ahogados estaba el poeta, y ya no sólo se apoya en el verso de la obra de Lope de Vega, sino que aporta otra alusión a la muerte en el mar del autor en el acto I de la comedia *La viuda valenciana* del mismo dramaturgo.

Desde tales indicios, noticias indirectas y escasísimos documentos directos sobre Luis Gálvez de Montalvo, toda la crítica ha aceptado no ya sólo lo biografiado por Rodríguez Marín, sino también las suposiciones en las que entrarían de lleno los románticos lances amorosos entre el poeta y la dama. No me opongo, de ninguna manera, a aceptar toda la máquina de conjeturas y presuposiciones del crítico, y menos cuando contribuye a desvelar parte del misterio que encierra la narración de Gálvez de Montalvo. Pero tampoco quiero dejarme seducir por un discurso pseudo-objetivo y paralelo al relato que condiciona las conclusiones. Me rindo ante lo sugestivo de su interpretación, pero me reservo el derecho a dudar que el relato encierre en forma de clave todo lo "novelado" por el crítico. La clave se reparte entre otros elementos de la narración; el retrato de los protagonistas debe tanto a un empuje vital como a un ambiente cultural que conforma comportamientos reales en sociedad y conductas literarias en la convención de un género abierto a múltiples influencias. Resulta obvia la literaturización de una vida, pero Rodríguez Marín y Alonso Gamo (por ser el último que se ocupó de su biografía) extraen consecuencias que se adaptan al texto de Gálvez de Montalvo, sin poder demostrar que sus elucubraciones sean las únicas ciertas.

El primero en elevar su voz en contra de esta interpretación fue Marañón[26] quien comenta los argumentos aportados por Rodríguez Marín sin aportar ninguna novedad al asunto. Pone el dedo en la llaga cuando considera una "deformación interpretativa" ciertas alusiones veladas del autor en su libro y que el crítico cree un ataque el mismísimo Felipe II y a su "lasciva inclinación" hacia doña Magdalena.[27] Además califica los billetes del príncipe de Éboli de "muy confusos", y estima una fabulación del propio crítico la palabra de casamiento dada a un "apuesto galán".

[25] Op.cit., p. 53.
[26] *Los tres Vélez: una historia de todos los tiempos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1962.
[27] Op.cit., p. 132.

Es evidente que esta explicación surge en la mente de Rodríguez Marín como mera analogía con lo sucedido entre doña Magdalena de Guzmán y don Fadrique de Toledo. Él mismo lo incluye en su discurso como caso similar al que pudo suceder a la protagonista del libro. Pero ahora bien, en los billetes de Ruy Gómez sólo se menciona el nombre de Magdalena, ¿es inevitable que la mencionada sea la protagonista de todo su discurso y no corresponda con la que utiliza como ejemplo análogo? ¿Qué crédito merecen unos billetes de alguien que como el príncipe de Éboli es caracterizado de casamentero? ¿No podría ser una estratagema urdida para desconcertar y amilanar a la tan poseída y soberbia dama, como era fama ser su natural? Aparte que muchos de los rasgos atribuidos a ella no son más que cualidades estipuladas para las damas en una larga tradición tratadística.

En todo este galimatías interpretativo, Alonso Gamo no cree que Marañón haya desmontado la clave averiguada por Rodríguez Marín, y así retrocede en los posibles amores de doña Magdalena y don Luis hasta 1560 y 1566, fechas en que entra al servicio de la reina Isabel de Valois, y momento en que se inicia, aproximadamente, la petición de la dispensa papal para poder contraer matrimonio con su cuñado don Pedro Fajardo.[28] En este período,[29] conjetura su último biógrafo, sucedieron los acontecimientos que Rodríguez Marín había supuesto y que luego literaturizó Gálvez de Montalvo en su libro.[30] Demasiada conjetura para ninguna prueba. Todas las posibilidades barajadas pueden ser verídicas, pero, desgraciadamente, no se sabe nada con certeza. Lo peor es que las conclusiones están construidas sobre indicios indirectos y analogías que no aseguran, en absoluto, lo que se quiere ver y no lo poco que consta de Luis Gálvez de Montalvo y su obra.

---

[28] "Marañón tomó a doña Magdalena Girón en el momento en que su cuñado pretende casarse con ella, pero ¿qué ocurre entre el año 1560, en que doña Magdalena llega como camarera [en realidad fue su madre, doña Leonor Girón] de la reina, precisamente al palacio de los Duques del Infantado, hasta 1567, en que, tras un prudencial luto, el Marqués de los Vélez pretende no enamorarse de su cuñada, sino tener un sustitutivo familiar de su mujer? Hay seis años, por lo menos, en la vida de doña Magdalena Girón en los que radica toda la base, más o menos profunda, de las relaciones, más bien platónicas, entre ella y Luis Gálvez de Montalvo. Son los años que van desde la llegada del séquito de la reina a Guadalajara hasta la muerte de su madre, la Condesa de Ureña. Y esos años, que yo creo ha trascurado [sic] un poco apresuradamente el doctor Marañón, y a los que ha echado muy a la ligera por la borda, ante su dictamen, el señor Avalle-Arce" (Alonso Gamo, op.cit., p. 64).

[29] De aquí deriva su necesidad de retrasar la fecha de nacimiento de 1549 a 1540, y acomodar las circunstancias vitales de ambos en el intrincado barullo que se ha expuesto.

[30] Avalle-Arce en *La novela pastoril española*, (Istmo, 1975, segunda edición), primero acepta la exégesis histórica sobre la identidad de Fílida (p.145), para, más adelante, en apéndice, abandonarla ante la argumentación de Gregorio Marañón en *Los tres Vélez*, Espasa-Calpe, 1962, y se resigna a aceptar que "hemos perdido la llave". Luego vuelve a retomar la idea original de Rodríguez Marín en el estudio preliminar que introduce la edición de *La Diana* por Juan Montero, Crítica, 1996 (p.XVI).

EL PASTOR DE FÍLIDA Y LOS TRATADOS AMOROSOS

Preámbulo

El Pastor de Fílida dentro de la trayectoria narrativa de la pastoril española confirma las características generales que desde *La Diana* de Montemayor mantiene la convención del grupo genérico. No obstante, el análisis del comportamiento de los hombres y mujeres que, disfrazados de pastores, pueblan montes y collados, valles y riberas, verifica la peculiaridad característica que conforma a cada una de las propuestas narrativas que se contienen en el género de los libros de pastores.

No cabe duda que el estudio de las relaciones humanas que se establecen entre los pastores, libres de toda preocupación económica o social, como quiere Solé-Leris,[1] es un factor que salta a la vista desde el primer momento. El propósito de estudiar el comportamiento del ser humano desde la perspectiva pura del amor se mantiene, por tanto, en el libro de Gálvez de Montalvo, salvo que desde el establecimiento del modelo por Jorge de Montemayor hasta llegar a *El Pastor de Fílida*, las propuestas se han ido modelando de acuerdo a cierta reacción rectificatoria en la *Diana enamorada* de Gil Polo, o en vagas continuaciones o en extravagancias curiosas e irrisibles. Sin embargo, en manos de Gálvez de Montalvo se obtiene, por primera vez, una propuesta original dependiente, en parte, de la trayectoria narrativa iniciada por el portugués y, por otra, en deuda con la rica veta de tratados filográficos que abundan por toda Europa y que, partiendo de Italia, inundan las cortes de Inglaterra, Francia y España.

Es obvio que el mismo Montemayor se ha servido de tales tratados que elucubran sobre el amor en forma de cortés y civilizado diálogo. Repetidas veces se ha insistido en la presencia de la obra de León Hebreo tanto en *La Diana* como en *La Galatea*. Sin embargo, para *El Pastor de Fílida* se ha buscado una explicación inmediata en la traducción en hecho literario de un suceso supuestamente autobiográfico, por lo que, literaturizada su vida y transformada su propia identidad en realidad pastoril, solamente quedaba para él una lectura de sencilla novela de clave. Y aún así se ajustaba, correctamente, a las normas que el género iba configurando en su lento proceso creativo en el que se iba constituyendo una poética sobre la propia práctica de la redacción y la lectura de estas obras.[2]

---

[1] A. Solé-Leris, *The Spanish pastoral novel,* Twayne, Boston, 1980, (p.36).
[2] F. López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española,* Gredos, Madrid, 1974, (p. 546-547).

De estas dos trayectorias, la narrativa y la tratadística, intento delimitar por medio de la segunda, la noción de amor desde sus orígenes en diversos filósofos y tratados que se ocuparon de él, sin olvidar otras muestras en poesía. La relación de esta narrativa con la corriente neoplatónica me obliga a remontarme al concepto platónico del amor para seguir su dirección en diversos tratados a través de los cuales investigar la perduración o evolución del mismo hasta llegar a la narración de Gálvez de Montalvo.

Una incursión en el amor cortés

Sócrates en el diálogo de *El Banquete*[3] expone que el amor es un deseo de poseer siempre el bien. Esta máxima deviene, en la tradición neoplatónica, una constante que llegará hasta el siglo XV. Por ella lo bello sólo puede ser conocido por la inteligencia; no obstante son los objetos inteligibles los que forman parte de este conocimiento, en oposición a los objetos opinables y erróneos que son materia de conocimiento de los sentidos.[4] A lo largo del curso de la tradición neoplatonizante se van añadiendo nuevos componentes a la valoración sobre el amor y sus funciones. Entre otros están Ficino con su obra *De amore*[5], donde se puede encontrar una lectura significativamente nueva con respecto al tratado de Andrés el Capellán. Aparte se pueden detectar influencias del código del amor cortés y, a la vez, se muestra deudor de la corriente neoplatónica que retoma nociones del filósofo griego, pero acomodadas al pensamiento cristiano.[6]

Lewis[7] sitúa el origen del amor cortés en Languedoc hacia finales del siglo XI. Estableció sus rasgos en torno a cuatro características: la humildad, la cortesía,

---

[3] Platón, *Diálogos III, Fedón. Banquete. Fedro.* Traducciones, introducciones y notas por C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo, Gredos, Madrid, 1988.

[4] Las cosas bellas se sitúan entre los objetos "opinables", siendo su realidad un ámbito intermedio entre el ser y el no ser, el devenir de lo cambiante, frente a los objetos "inteligibles" cuya realidad es alcanzable a través del razonamiento de la inteligencia. (Platón, op.cit., p. 39-40).

[5] M. Ficino, *De Amore: Comentario a El Banquete de Platón*, traducción y estudio preliminar Rocío de la Villa Ardura, Tecnos, Madrid, 1989. Singer anota la expurgación de los "elementos libidinales" del amor cortés; su oposición a la religión; y la crisis en "sus bases intelectuales" (*La naturaleza del amor*, Siglo XXI, Madrid, 1992, p. 154). Considera que reformula "las concepciones medievales del amor religioso bajo la influencia de esas mismas ideas cortesanas".

[6] En este sentido Aparici Llanas en "Teorías amorosas en la lírica castellana del siglo XVI" (en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 44 (1968) p. 121-167) explica cómo el platonismo "no se olvida completamente durante la Edad Media; no se conserva originariamente, sino indirectamente a través de San Agustín, del pseudo Dionisio el Areopagita y de Boecio. Además de la tradición platónica en la filosofía cristiana, hay que tener en cuenta el elemento griego de la filosofía árabe y de la hebrea." (p. 123); y más adelante "el platonismo de Ficino es un platonismo cristianizado" (p. 124). La misma combinación entre filosofía platónica y dogma ortodoxo de la fe cristiana observa Singer (op.cit. p. 191).

[7] *La alegoría del amor: Estudio sobre la tradición medieval*, Eudeba, Buenos Aires, 1969 (p.2-3)

el adulterio y la religión de amor. El modelo de servidumbre que se establece entre dama y caballero es idéntico al que debe el vasallo a su señor feudal. Cortesía y amor son aspectos que confluyen en el mismo signo que conforma la conducta total del hombre individual y del hombre social. "Únicamente el cortesano es capaz de amar, pero es el amor el que lo hace cortesano".[8]

Si bien este ensayo de explicación salió a la luz en 1936, la creación del concepto *amour courtois* se remonta a 1883, cuando Gaston Paris descubrió esta relación de amor y cortesanía en *El caballero de la Carreta*. En ella vio todo un ideal social, un código reglamentado e incluso toda una forma de vida.[9]

Singer sugiere cinco criterios para definir el amor cortesano, aunque está convencido de que no existe un único estilo de este tipo de amor. Pretende seleccionar un conjunto de ideas que por su frecuencia hagan reconocible el característico amor cortés que trata de esclarecer.

El primero de los rasgos consiste en que "el amor sexual entre hombres y mujeres es, en sí mismo, algo espléndido, un ideal por el que vale la pena esforzarse".[10] Frente al dogma moral *omnis ardentior amator propriae uxoris adulter est*[11] procura encontrar una sexualidad no-culpable. Wilcox expone en su artículo "Defining Courtly Love"[12]: "love is free in the sense that it is the spontaneous expression of mutual desire, unaffected by social, religious, or economic pressure".[13] El amor refinado por estar fuera del matrimonio obtiene el don de la libertad. Fuera de la consumación sexual este amor "civiliza, constituye uno de los engranajes esenciales en el sistema pedagógico cuya sede es la corte principesca".[14] Es decir, este amor cortesano disciplina y canaliza la agresividad e impulsividad sexual de los jóvenes a través de un juego, de una competición en la que éstos se deben mostrar como el mejor caballero o el que más sufre.

"El amor ennoblece tanto al amante como al amado".[15] Este criterio también lo señaló Denomy,[16] junto a la superioridad de la dama, la insaciabilidad del deseo, la inseguridad, los celos y la desigualdad. Este sentimiento "mejora a los amantes

---

[8] Lewis, op.cit., p. 3.
[9] I. Singer, op.cit., p.35.
[10] Singer, op.cit., p. 39.
[11] También en Andrés el Capellán, *Tratado sobre el amor*, El Festín de Esopo, Barcelona, 1984 (p. 197).
[12] Recogido en Boase, *The Meaning and Origin of Courtly Love*, Manchester University Press, 1977 (p. 34).
[13] En Boase, op.cit., p. 322.
[14] G. Duby, *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1990 (p. 43).
[15] Singer, op.cit., p. 41.

como seres humanos"[17] y permite entablar entre ellos una relación de unicidad que desemboca en una fidelidad absoluta. En contrapartida a esta singularidad los celos aparecen como vínculo que defienden este amor único. Para Rougemont[18] el amor cortés nació en oposición a la política de matrimonios entre señores como mera especulación con los bienes hereditarios. La respuesta del amor cortés es la de la castidad y la fidelidad fuera del matrimonio legal y "fundamentada sólo en el amor". La incompatibilidad entre amor y matrimonio produce, por lo demás, una perpetua frustración.

Para el tercer criterio se basa en la superación del instinto sexual.[19] En este aspecto se aproxima al sentir ideal platónico que subordina el amor sexual a la afinidad ideal entre las almas; sin embargo, el amor cortés altera y confunde el sentido de la subordinación. No niega la sexualidad explícita que se contiene en el concepto de amor, pero no la reduce a una mera vinculación sexual. "Tratar a otra persona como un simple objeto sexual era soslayar la nobleza de un amor que implica más que la búsqueda de una gratificación directa".[20] Asimismo, René Nelli[21] opone el amor cortés al caballeresco, pues si éste desarrolla las cualidades heroicas del caballero, aquél significa una prueba sentimental purificadora.

"El amor se vincula con la cortesía y el cortejo, pero no necesariamente con la institución del matrimonio".[22] La alternativa al matrimonio que significa el amor cortés intenta mostrar la posibilidad de un trato erótico exento de cualquier otro componente económico, político o social. Establece una vía de comunicación que permite gozar "la compañía ajena en un contexto más o menos sexual".[23] Esta vinculación con la cortesía y el cortejo[24] está jalonada, al parecer de Moshé Lazar,[25] por

---

[16] En Boase, op.cit., p. 39-40.
[17] Singer, op.cit., p. 42.
[18] *El amor y occidente*, Kairós, Barcelona, 1993 (p.34)
[19] Singer, op.cit., p. 44.
[20] Singer, op.cit., p. 45.
[21] En Boase, op.cit., p. 49.
[22] Singer, op.cit., p. 45.
[23] Singer, op.cit., p. 46.
[24] "El fin amours es un juego, un juego educativo" en palabras de Duby (op.cit., p.67). Además este mismo autor se ocupa en señalar la importancia que las reglas del *fin' amours* desempeñan para los problemas de orden público. Por un lado, el crecimiento económico exigía modelar unas nuevas relaciones sociales. La caballería debía ser resaltada desde sus propios valores de manera que se excluyera el creciente poder de las burguesías en ascenso; "el fin' amours se convirtió en un criterio primordial de distinción" (p. 71). También contribuía esta exaltación del ideal caballeresco a controlar y someter a la *juventud*. "El juego amoroso era, en primer lugar, educación de la mesura" (op.cit. p. 71). Se trata de reprimir los impulsos para suprimir toda rivalidad que queda sometida, de este modo, al juicio de la dama, dueña última de la voluntad del caballero. "El amor cortés enseñaba a servir y servir era el deber del buen vasallo". (p. 72).

las virtudes de *cortezia, mezura* y *jovens.* "*Cortezia* [...] it denoted the sum total of the virtues expected of the *fin amant* or an attitude of politeness and moderation [...] *Mezura* denoted the inner disciplina of the lover, based on the harmonious co-operation of heart and head. *Jovens* [...] denoted youth, generosity and moral integrity."[26]

Con el quinto criterio la relación única entre hombre y mujer se convierte en un trato intenso y apasionado.[27] Aquí está implícito el riesgo de una pasión en forma de emoción intensa sin llegar al placer sensual. No era éste el que determinaba su naturaleza, como señala el mismo Singer, pero la renuncia final hacía del amante un ser superior que fundamenta tal dignidad, frente al ideal caballeresco, en los ideales de honor, destreza y mérito personal[28] para desarrollarse, posteriormente, en los valores de la aristocracia del corazón y la perfectibilidad del individuo por sus propios esfuerzos, tal y como lo quiere Valency.

En todos estos criterios se va desgranando el concepto de amor cortés que intenta combinar en armonía discontinua el impulso sexual y la razón idealizadora. Como dice Singer[29] "el amor cortesano es la naturalización, o la humanización, del platonismo y de la religión". Pero su respuesta está inclinada hacia una comprensión estética que salva los valores éticos de ambas ideologías. Es por lo que los trovadores admiran en su dama el alma noble, pero sin dejar por ello de alabar la belleza física.[30] En recíproca relación, la lírica italiana stilnovista[31] destaca la castidad[32] como constituyente esencial del amor verdadero, lo cual deriva, en lógico desarrollo, en la

---

Todo este proceso educativo se da en la corte del señor, donde a la instrucción militar se añade esta forma de educación o domesticación. El amor, como medio de mejoramiento, les inculca los principios de mesura y dominio de sí mismo; y a la larga, con sus leyes, sus etapas transitorias para alcanzar el bien deseado, "sus satisfacciones quiméricas y graduales", crearon el "remedio ideológico" perfecto para combatir las propias contradicciones internas de la sociedad aristocrática. (p. 83).

[25] En Boase, op.cit., p. 49.

[26] De su artículo "Amour courtois et *fin' amours* dans la littérature du XIIe siécle, Klincksieck, Paris, 1964.

[27] Singer, op.cit., p. 48.

[28] "honor, prowess and personal merit" en Boase, op.cit., p. 43.

[29] Op.cit., p. 53.

[30] Alvar en el artículo "Amor de vista, que no de oídas" en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, III, 1, Castalia, Madrid, 1991, (p. 13-24), se dedica a señalar los rasgos peculiares que la lírica provenzal adopta en la escuela siciliana e indica que "[...] en la poesía de Cavalcanti los "spiriti" no son otra cosa que la "representación de las principales facultades físicas y espirituales del hombre", como señala M. Marti, mientras que hacía de Amor un poderoso señor y la que lo hacía invisible: se convertía de este modo en un ser incorpóreo y, por tanto, podía sentarse en cualquier parte del cuerpo." (p. 23).

[31] Serés, *La transformación de los amantes*, Crítica, Barcelona, 1996, (p. 103) relaciona la teoría estilnovista del amor con la explicación *pneumofantasmológica* de Aristóteles y la tradición médico-estoica y que traduce el fantasma espiritual, generado por la fantasía, en una *immoderata cogitatio* que produce un exceso de calor unido a una creciente melancolía. En este proceso la circulación de los espíritus sutiles, a impulsos del corazón, circulan por todo el cuerpo hasta que "revientan por salir do no hay salida" en verso de Garcilaso de su soneto VIII.

exaltación del aspecto espiritual de la relación amorosa, por el que la dama se transforma en la *donna angelicata*. La dama se concibe como obra maestra de Dios, según la *religio amoris* que da lugar a una expresión y una producción divinizante.[33]

> "Para los trovadores esto [la inmortalidad en y por las obras de belleza] se logra por la poesía y la música inspiradas divinamente por la amada; para la tradición septentrional proviene de actos de servicio por una causa noble sancionada por la dama; para los italianos la progenie son los sentimientos religiosos, así como las concepciones refinadas de gentileza y gracia"[34]

Parece que en esta línea es donde se encuentra la religión de amor que estipuló Lewis. Y en esta línea se emprende el camino de adoración por la mujer junto con el uso de expresiones religiosas para celebrar su belleza. Esta no es transcendente para los trovadores, sino que se reduce al ámbito de su señora; ella puede ser "el ejemplo supremo de belleza, y por eso la aman",[35] y esa belleza y ese amor que nace de ella, no vale en cuanto entidad absoluta o abstracta, sino como encarnación en forma de mujer de esa belleza y de esa bondad inherente, las cuales incitan al hombre a emprender el esfuerzo por mejorar y alcanzar la satisfacción del bien logrado.

La pervivencia del ideal platónico se mantiene en el ejercicio voluntario de abstraer e idealizar el deseo sexual. La glorificación del amor produce una elevación del amor humano,[36] que favorece la autosuficiencia del hombre.[37] La estimación de la inherencia personal de la dama es el factor que expande todo este sistema. La dama despierta el amor del hombre y los valores connaturales a su personalidad deben servir para que la dama se convierta en "ejemplificación de todas las virtudes importantes".

> "Él puede amarla porque ella es objetivamente excepcional en cuerpo y mente, en modales y moralidad, en nacimiento y prestancia social" [38]

Sin embargo, en esta clave pseudoplatónica del amor cortés Green[39]subraya la divergencia con las "enseñanzas de Platón". Los trovadores no reconocen en el amor a la dama el valor de escala ascendente que remonte sobre todo lo humano hasta conducir al enamorado a una perfección que supere la sensualidad. Y es en ésta donde Andrés el Capellán se detiene desde su dicotomía de la que no excluye el

---

[32] Boase, op.cit., p. 33.
[33] Serés, op.cit., p. 112.
[34] Singer, op.cit., p. 57.
[35] Singer, op.cit., p. 65.
[36] El aristocratismo del sentimiento de Valency. (En Boase, op.cit., p. 42-43).
[37] De nuevo Valency y la capacidad de perfección del hombre por sus esfuerzos. (En Boase, op.cit., p. 42-43).
[38] Singer, op.cit., p. 67.
[39] *España y la tradición occidental I*, Gredos, Madrid, 1969 (p. 103-104).

mismo contacto sexual. El arte del *fin' amours*, para Gunn, convierte el impulso erótico, desde la frustración a que es sometido al reprimirse, en una "fuerza motriz que estimula una vida digna y ordenada". El "instinto generativo" se subordina a "una devoción apasionada". El deseo de unión sexual se sublima mediante el arte caballeresco del amor en forma de disciplina y de ideal de cultura que implica una elaborada técnica "destinada a embellecer y ennoblecer la vida".[40]

El *De Amore* de Marsilio Ficino

Sin embargo, este mismo pensamiento es transcendido desde su valoración filosófica cuando se alcanza el siglo XV con la teoría sobre el amor de Marsilio Ficino. Con él se produce una reevaluación del concepto amor y, por tanto, la construcción de un nuevo sistema ontológico cuya jerarquización conceptual condicionará la comprensión futura sobre las ideas de intangibilidad e inmutablidad en el orden material existente. "[...] Marsilio Ficino forma una nueva psicología, un nuevo ideal de vida, una nueva opción religiosa, una cosmología...., y todo ello traspasado por la dimensión estética".[41] En esta nueva concepción establece una jerarquía que supera la idea de subordinación entre Bien y Belleza. Hace de ésta un medio para alcanzar el fin último: el Bien que en última instancia es Dios.[42]

Para Ficino "Dios ilumina la mente, el alma, la naturaleza y la materia",[43] en esta disposición descendente. La belleza las penetra como un rayo y en su actualización recrean el bien que consiste en "la existencia de Dios".[44]

---

[40] Citado por Green, op.cit., p. 117. Gunn, *The mirror of love: a reinterpretation of the Romance of the Rose*, Texas, Lubbock, 1952. (p. 429).

[41] Ficino, op.cit., p. XV.

[42] En la consecución de Dios, hacia el que se aspira gracias al movimiento del amor, Robb en *Neoplatonism of the Italian Renaissance*, Octagon Books, New York, 1968 (p. 78-79) intenta aclarar cómo la transformación de los amantes (del amante en el amado) no es más que el deseo primordial del hombre por convertirse en dios y es este deseo el que produce el desasosiego del enamorado, ya que éste incapaz de dominar la pasión o el deseo incitados por la belleza corporal, no es consciente de que lo que anhela es "the divine splendour infused in the beloved object. From this proceeds the fact that lovers do not know what they seek because they do not know God". Entre llegar a ser dios o dejar de ser mero objeto terrenal los distintos filósofos y pensadores establecen diversas soluciones que tienen como eje la voluntad.

[43] "[...] la inteligencia y las cosas derivadas de la inteligencia son la belleza propia, que no ajena, del alma, ya que entonces es realmente sólo alma. Y por eso se dice con razón que, para el alma, el hacerse buena y bella consiste en asemejarse a Dios, porque de él nacen la Belleza y la otra porción de los seres" (Plotino, *Enéadas* (trat I 6), introducción, traducciones y notas de Jesús Igal, Gredos, Madrid, 1992, p. 287). Según Menéndez Pelayo citanto al mismo Plotino "Lo bello es lo divino en la naturaleza" (*Historia de las ideas estéticas en España*, CSIC, Madrid, 1974, p. 97). Con Plotino, por tanto, se obtiene una estética basada en los valores de la virtud que depende de la esencia divina.

[44] Ficino, op. cit., p. 35.

Los conceptos platónicos del Bien y de la Belleza se adaptan a la ideología cristiana. Dios será el centro del que dimanan el resto de categorías desde las que clasificar los seres y los objetos.[45] Todo el universo está traspasado por un sentimiento de transcendencia y superación que no depende de normas de convivencia extraídas de un código de conducta. Entre el hombre y el universo se establece una correspondencia, un acuerdo entre microcosmos y macrocosmos que se descubre por medio del camino de la Belleza hacia el Bien.

Mente, alma, naturaleza y materia son los cuatro círculos que rodean el centro, que es Dios. Entre ellos se produce la misma correspondencia que entre todos los seres. "El universo es un enorme organismo. El mundo entero es un dar, un recibir, un devolver". Esta mutua dependencia convierte al mundo en una "gigantesca armonía" que se mueve a impulsos del amor. El hombre en su ascenso hacia Dios es "arrastrado por el amor, *copula mundi*, desde el mundo de las formas en el que está inserto", hasta el mundo de las ideas o de la mente, hasta alcanzar la visión divina. [46] El Bien y la Belleza devienen dos aspectos de lo mismo, uno es reflejo de la perfección interior y otra de la exterior.

Esta misma dicotomía se refleja en la gradación que establece entre el centro de todo, ocupado por Dios, y los cuatro círculos, formados por la mente, el alma, la naturaleza y la materia. Estos círculos comparten la bondad y la belleza de Dios en forma de especies particulares para cada círculo, "ideas en la mente, razones en el alma, semillas en la naturaleza y formas en la materia".[47]

El hombre en cuanto ser inmerso en este mundo aspira a la felicidad "[...] la cual consiste en la posesión de Dios."[48] Para conseguirlo el camino que debe emprender el hombre es el de la belleza que lo mueve en esa búsqueda orientada a atravesar los cuatro círculos exteriores que envuelven el bien como meta final. El inicio del movimiento de esa búsqueda a través de la belleza es lo que Ficino denomina

[45] En su identificación entre Bien y Belleza el mundo, los objetos no son otra cosa, para Ficino, sino manifestación de ambos en el camino que el hombre debe emprender hacia su comprensión total. El amor es el medio para lograrlo y este amor "a las cosas y personas del mundo es, en sí mismo amor por Dios" (Singer, op.cit., p. 193).
[46] Ficino, op.cit., p. XXVII-XXVIII.
[47] Ficino, op.cit., p. 29-30.
[48] Ficino, op.cit., p. 75.

amor.[49] "Cuando decimos amor, entended deseo de belleza [...]. El amor considera el disfrute de la belleza como su fin."[50]

El deseo, en primer lugar, es una aspiración por gozar la belleza, pero ésta es un aspecto del Bien por lo que el deseo se transforma en el ansia por alcanzar la felicidad del Bien.[51] Ambas nociones superan el marco del código de comportamiento y transcienden sus objetivos hacia la felicidad de gozar el Bien, donde se identifican bondad y felicidad.[52] Por tanto, la virtud y el placer implicados en el amor aprehenden más rasgos al abarcar todo lo que encierran el bien y la belleza[53]. El amor en Ficino confirma la intuición obtenida sobre la belleza que ve[54] y el bien a que aspira. De este modo, el amor es un movimiento hacia el otro, cautivado por su belleza, que sirve para ascender a la belleza total, identificada con Dios.[55] "[...] el verdadero amor no es otra cosa que un esfuerzo por volar a la belleza divina, provocado en nosotros por la visión de la belleza corporal".[56] No obstante, esta belleza corporal[57] está destinada a

---

[49] El amor, que nace de la percepción de la belleza, es amor por el ideal que está encarnado en la cosa bella, no solamente lo sugiere. (Singer, op.cit., p. 196).
[50] Ficino, op.cit., p. 14-15.
[51] Alcanzar esta felicidad significa lograr el Bien inmutable que es Dios y prescindir de las bellezas terrenales y pasajeras. El primero como objeto inteligible sólo es aprehensible por la mente y un esfuerzo intelectivo y dejan para las otras los objetos opinables, accesibles a los sentidos engañosos. Asimismo, esta distinción platónica es la que se observa en Plotino que procura esclarecer lo bueno y bello por un lado y lo malo y feo por el otro. En esta trayectoria, recuperada por Ficino al hacer paréntesis de lo teorizado y poetizado desde los trovadores, incide el filósofo florentino como nos muestra Wind en *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barral, Barcelona, 1972 (p. 63-64) cuando asevera que "[...] el problema con los placeres de los sentidos no es que sean placeres, sino que no perduran. Es su transitoriedad y no su deleitable naturaleza lo que debe ser corregido; y para ello, el intelecto nos eleva por encima de los decepcionantes placeres, todavía nos mantiene por debajo del disfrute de lo verdadero. Al reducir la confusión de los sentidos a la razón, el intelecto clasifica, pero también reduce: porque clasifica poniendo límites; y para transcender esos límites necesitamos una nueva y más duradera confusión, que nos es proporcionada por la ceguera del amor. El intelecto excluye las contradicciones; el amor las acepta."
[52] Wind, op.cit., p. 78.
[53] Esto mismo es lo que hace explicar a Green (op.cit., p. 155) que "el *amor platónico* a lo Ficino pretendía remontarse de la contemplación sensual de un cuerpo humano bello a la contemplación de la Belleza divina".
[54] "La belleza es frontera entre ese conocimiento sensible y la forma superior e intuitiva del saber, cuyo supremo esplendor, como "mente", no podemos "ver". Pero la belleza sí "se deja ver". Su ser es, pues fronterizo, su realidad inmanente y, en cierto sentido, transcendente" (*Fedro*, op.cit., p. 354 nota 72).
[55] Aquí se logra alcanzar la convivencia "in regione regnoque virtutum" en expresión de L.B. Alberti tomada de Robb, (op.cit., p. 38-39), donde es posible el control de las pasiones a través de la voluntad "and that, in its most perfect form, becomes love or charity". El amor de caridad vincula al hombre en sociedad, lo redime del barbarismo, fundamenta la moralidad y la amistad, "which is the highest human relation because it is based on free choice." Curiosamente, todavía no ha aparecido el ámbito pastoril en que, se supone, todo este bagaje ideológico y conceptual va a tener su más espléndido desarrollo.
[56] Ficino, op.cit., p. 225.
[57] El reconocimiento de lo semejante no puede completarse sino es mediante la contemplación de la belleza y este goce, que confluye con el propio amor, se actualiza en el mismo proceso de enamoramiento. La percepción de la belleza, en cuanto es el reflejo de la idea en lo sensible (Serés, op.cit., p. 23) permite enamorarse y reconocerse como una naturaleza común. "El amado actúa como un espejo para el amante y viceversa [...] por lo que la transformación del amante en el amado está

desaparecer por cuanto "[...] el cuerpo por su naturaleza está sometido a la pasión y la corrupción."[58] Por el contrario "[...] el alma es aquella que estando presente e inserta en los cuerpos, subsiste por ella misma y ha dado a los cuerpos la cualidad y la fuerza de su temperamento, y a través de éstas, como instrumentos, ejercer varias operaciones en el cuerpo y a través del cuerpo. [...] el alma será el hombre."[59] Esta afirmación que cierra la cita constituye la idea fundamental de todo el sistema filosófico de Ficino. Con el alma como constituyente básico del ser humano toda su cosmovisión se convierte en una ontología de los valores eternos, cuya disposición está jerárquicamente ordenada por la belleza y el bien.

> "[...] todo aquello que se dice que hace el hombre es el alma misma quien lo hace, y el cuerpo padece. Porque el hombre sólo es espíritu".[60]

En Ficino se puede observar la disyuntiva platónica y plotiniana entre cuerpo y alma. Instituye a ésta como esencia inteligible del hombre, su verdadera naturaleza, por medio de la que "entiende las cosas inmateriales" dejando el cuerpo para la percepción sensual. Y afirma, en línea directa con Platón, que mientras el cuerpo cambia hasta su disolución, el alma "permanece la misma" invariable en "la búsqueda de la verdad y la voluntad del bien",[61] lo cual nos recuerda la dicotomía entre los opinables y los inteligibles platónicos de la *República*.

Pero aquí la disyuntiva corpóreo/incorpóreo, a diferencia de Platón, abarca otras realidades que quedan desmaterializadas por ser proyecciones graduales que terminan en la materia, única corruptible. La misma interrelación entre realidades mantiene ese rasgo de inmaterialidad a través de la visión y la luz como mediadora.

En progresiva desmaterialización, Ficino clasifica tres tipos de belleza:[62] la belleza del espíritu, la belleza del ángel, la belleza de Dios. El hombre mediante la vista observa la apariencia de una persona y concibe por su espíritu una imagen que recompone la belleza percibida. "[...] De aquí se concluye que el amor se refiere a algo

---

estrechamente unida con la participación de ambos en las ideas universales de amor, bien o belleza" (Serés, 1996: p. 17).

[58] Ficino, op.cit., p. 69.

[59] Ficino, op.cit., p. 70.

[60] Ficino, op.cit., p. 70. Platón parte de la dicotomía entre cuerpo y alma, fijada por Pausanias en *El Banquete*, y a ella corresponde la división entre un Eros popular que "[...] prefiere más el cuerpo, mientras que el celeste ama más el alma" (op.cit., p. 168). El hombre ha de entregarse a un ejercicio ascético para lograr el amor más puro, el del eros celeste, lo cual obliga al hombre a transcender la belleza sensible para poseer noéticamente lo universal. Mientras que el que se queda en lo sensible adolece de la enfermedad de amor. (Serés, op.cit., p. 23).

[61] Ficino, op.cit., p. 70-71.

[62] Op. Cit., p. 178.

incorporal, y la belleza misma es más bien un simulacro espiritual de la cosa que una belleza corporal".[63]

Para Ficino la belleza corporal se reduce a una apariencia, un fenómeno o fantasma que es captado por los sentidos, pero que sin la potencia vivificadora de Dios no tiene vigor ni fuerza para atraer al espíritu hacia las promesas del deleite amoroso.

> "[...] la belleza es una cierta gracia, vivaz y espiritual, infundida por el rayo de Dios que ilumina, primero en el ángel, después en las almas de los hombres, en las figuras, en los sonidos y en los cuerpos que mueve y deleita nuestros espíritus por medio de la razón y de la vista y del oído, y al deleitarlos los rapta, y al raptarlos los inflama de un amor ardiente". [64]

La belleza corpórea depende, en consecuencia, de cierta *gracia espiritual* que infunde la realidad tangible. El espíritu capta, mediante el uso de la razón, la vista y el oído aquello que colma o satisface su sentido de belleza, y esta sensación se transforma en amor.

Este amor, según Ficino, es un afecto. Este lo predispone, incitado por *la apariencia hermosa de alguna cosa bella* [65] a la posesión de esta belleza. Y saca como conclusión "[...] Así, entonces, como el espíritu del amante posee la propia cosa bella y en parte no la posee, sin duda en parte es bello y en parte no bello. Y de este modo consideramos que el amor, por esta mezcla, es un afecto intermedio entre lo bello y lo no bello, partícipe de uno y de otro."[66]

Este afecto intermedio en que consiste el amor incita al hombre a desear aquello de lo que carece para poseerlo *en su propio ser.*[67] Esta toma de conciencia se realiza mediante tres estados sucesivos: el conocimiento, el juicio y la esperanza; "[...] lo conoce en sí [tal carencia de lo que no posee y apetece] con el conocimiento del espíritu, lo juzga agradable y tiene la esperanza de poder conseguirlo. Este conocimiento, juicio y esperanza es como una anticipación presente del bien ausente."[68]

Amor, belleza y bien forman una tríada indisoluble en todo este sistema,[69] pues el amor incita a buscar lo que falta y el modo de reconocerlo reside en la belleza que no es otra cosa que el método, el camino que nos lleva hacia el Bien último.

---

[63] Ficino, op.cit., p. 92.
[64] Ficino, op.cit., p. 104.
[65] Ficino, op.cit., p. 124.
[66] Esta *mezcla* que compone al amor, recuerda el origen del mito contado por Sócrates en *El Banquete.*
[67] Ficino, op.cit., p. 137-138.
[68] Ficino, op.cit., p. 137-138.

En todo este proceso la vista y la luz, ambos factores incorpóreos, juegan un papel importante. Ellos dos hacen perceptible la belleza. Mediante esta percepción inmaterial, el espíritu conoce, juzga y espera encontrar cierta concordancia entre la apariencia que ve y la noción que el alma tiene de eso que ve; si se produce tal encuentro el amor actúa como afecto que mueve al hombre hacia la posesión de lo que ve y conoce y juzga como bueno. En este momento la desmaterialización de todo el proceso llega a extremos insuperables para todo lo que sea corporal. Todo el sistema filográfico de Ficino tiende a esta incorporeidad solamente asimilable por la mente que es así el factor más noble del hombre. Así lo expresa Ficino en su tratado:

> "[...] en este acuerdo consiste la belleza, y en esta aprobación consiste el afecto del amor. Y puesto que la idea y la razón son ajenas a la materia del cuerpo, se juzga que la constitución del hombre es semejante a ellas, no por la materia o por la cantidad, sino por algo incorpóreo más digno."[70]

Se mueve en un ámbito *incorpóreo*, inmaterial que en el hombre denomina espíritu, en el mundo ángel y en el principio y origen de todo cuanto existe, Dios[71]. En este momento, se puede examinar el proceso amoroso que se produce en el amante cuando es cautivado, espiritualmente, por la apariencia bella de las cosas en la búsqueda de la bondad que ellas encierran en sí y que son medios de proseguir en la ascensión hacia la belleza y el bien totales, que residen en Dios. Pero antes de pasar a analizar el procedimiento por el que el amor comunica al amante con el objeto amado, creo que hay que comprender el concepto que sobre el hombre tiene Ficino. En él combina la primigenia dicotomía entre cuerpo y alma de Platón con la teoría aristotélica del pneuma.[72] No obstante, Ficino introduce una novedad y considera la naturaleza del hombre formada por tres partes: alma, espíritu y cuerpo. El *spíritus* (o pneuma aristotélico) comunica partes tan dispares como alma y cuerpo y lo hace por su

---

[69] Equivale a la tríada Amor, Sabiduría y Belleza que Platón convierte en tres facetas sintetizadas bajo la noción del Bien. Con ello llega a una expresión moral que va a afectar a toda manifestación artística, como señala Menéndez Pelayo (op.cit., p. 12).

[70] Op.cit., p. 99.

[71] "[...]el amor es, en resumen, el deseo de poseer siempre el bien" (*Banquete*, p. 254). Pero este Bien supera el rango de idea al estar más allá de la esencia de las mismas. Es decir, el Bien deviene, dentro de una jerarquización ontológica, una fuente de perfección de las demás ideas (*República*, traducción, introducción y notas por Conrado Eggers Lan, Gredos, Madrid, 1985, p. 43) "[...] Gracias a ella, las ideas son Ideas, existen como tales y son lo perfecto en cada caso, aquello a lo cual aspiran las cosas particulares". Es decir, el Bien de Platón deviene Dios en el sistema ficiniano.

[72] Serés, op.cit., p. 54.

composición más sutil al nacer del calor del corazón. "De aquí, difundido por todos los miembros, toma las fuerzas del alma y las comunica al cuerpo".[73]

La calidad vaporosa del espíritu va a condicionar el proceso amoroso. La cita, que recuerda lo tratado por Aristóteles y la tradición médico-estoica sobre el pneuma,[74] sigue explicando cómo el cuerpo por medio de los sentidos, recrea en imágenes los reflejos corpóreos que se dan en el espíritu. Estas imágenes son el procedimiento por el que el alma juzga a los cuerpos. Tal conocimiento o sensación genera nuevas imágenes, más puras que la primigenia, por originarse en el alma sin contacto con la realidad. El alma concibe tales figuras por medio de la imaginación y la fantasía y éstas recrean la nueva imagen surgida por comparación con lo que los sentidos corporales han captado. Finalmente, esta imagen es guardada en la memoria y revivida constantemente por el recuerdo.

El amor ocupa un punto intermedio "[...] entre la ausencia de forma y la forma."[75] Entre lo percibido por los sentidos y lo rememorado, como imagen recreada por la fantasía del alma, el amor actúa como un deseo de renovar continuamente la sensación que se genera en el alma gracias a los sentidos que captan las imágenes de los cuerpos como una necesidad de reafirmación ya que "[...] con el paso del tiempo no ven al amado en su imagen real percibida por los sentidos, sino en la imagen ya reformada por su alma a semejanza de su idea. Además, desean ver continuamente aquel cuerpo, del que procedió en un principio la imagen. Pues, aunque el alma, incluso con el cuerpo

[73] Ficino, op.cit., p. 134-135.

[74] De la *visio* arranca el movimiento amoroso hacia la belleza y de ella parte Aristóteles para asegurar que son las impresiones sensoriales las que originan el amor. Este mismo se transmite a la fantasía, la cual genera el fantasma o imagen (Serés, 1996: p.55). La fantasía, por esto, actúa como "facultad intermedia entre el sentido común (o percepción) y el intelecto (o pensamiento)" (G. Serés, "El concepto de fantasía desde la estética clásica a la dieciochesca", *Anales de Literatura Española*, 10 (1994), p. 207-236; p. 210). De algún modo, Aristóteles cree que el pensamiento opera sobre las percepciones sensoriales y una vez conceptualizadas pasan a la fantasía que es la parte donde se compone la imagen. Y ésta viene a ser el instrumento mediante el cual el alma contempla de manera intelectual. Posteriormente, la imagen es depositada en la memoria que funciona "a modo de almacén de imágenes" (Serés, 1994: p. 211). Gracias a este proceso "el amor (*sensitivo*) se renueva simplemente imaginando" (Serés, 1996: p. 56). En todo este procedimiento ayuda la teoría del pneuma estoico, (Serés, 1996: p. 56) según la cual el pneuma o *spiritus* transporta la imagen, a través de la sangre, hasta la memoria o bien la reactualiza y la vivifica en el recuerdo. Y lo mismo que el spiritus actúa de intermediario entre el cuerpo y el alma, la imaginación materializa los conceptos y transciende los datos sensibles. (Serés, 1996: p. 61). Ahora bien, en el proceso de enamoramiento la imaginación debe depurar las sensaciones de todo resto material para alcanzar la forma abstracta con ayuda del intelecto agente y con un procedimiento de *iluminación*, al decir de Serés (1996: p. 63). En caso contrario, la razón se ofusca y el apetito sensitivo, al que se liga al pneuma, mediante la sangre, hace derivar al hombre hacia el bien particular siempre que recrea la imagen de la amada aprehendida por la visión de su belleza.

[75] Ficino, op.cit., p. 124.

ausente, conserva en ella la imagen de aquél y ésta le es suficiente, sin embargo, el espíritu (*spiritus*) e incluso los ojos, instrumentos del alma, no la conservan." [76]

La renovación periódica de la visión del amado parece importante en tanto que el espíritu y los ojos necesitan la presencia permanente de la belleza corporal. La imagen conservada en la memoria solamente es útil para el alma, a diferencia de los sentidos y del mismo espíritu que pierden la imagen que habían creado a partir de la percepción del cuerpo. Esto es importante tenerlo en cuenta pues el proceso de enamoramiento en el sistema ficiniano supone una serie de trasvases anímicos por los que se produce un intercambio de almas en el que el enamorado deja de vivir en sí mismo para trasladarse a morar en el cuerpo del enamorado.[77]

> "[...] El alma deja atrás el gobierno de su cuerpo y de su espíritu (*spiritus*) y se esfuerza por pasar al cuerpo del amado. El espíritu (*spiritus*) que es el vehículo del alma, mientras el alma se dirige apresuradamente a otra parte, vuela también a otra parte, evaporándose. [...] el amor está privado de Lares propios, de sede natural, del reposo deseado". [78]

El amor es desasosiego por su falta de reposo, es más, su naturaleza consiste en estar permanentemente necesitado. El amor, consciente de la carencia del bien, produce un desasosiego que no tiene fin. El deseo por culminar lleva al amor a su extinción. Pero existe una posibilidad de detención momentánea, su primer eslabón está en la visión periódica del ser amado que lo reconcilia con su amante y restablece la imagen que alberga la memoria, pero esta vez a un nivel meramente corporal; la inquietud y la locura reposan, la debilidad y el miedo se olvidan y se fortalece el ánimo y cesan la agitación, la ansiedad y los suspiros. Y esta renovación tiene su base en el paso del alma del amante al amado y viceversa. [79]

Esta compleja e íntima conexión de dependencia entre amante y amado va más allá de la teoría platónica sobre el amor y la búsqueda del complementario. Por un lado existe una pérdida, la de uno mismo que debe recuperarse en el otro. Por otro

---

[76] Ficino, op.cit., p. 134.

[77] Así lo sintetiza Aparici Llanas, (op.cit., p. 124): "Tres ideas fundamentales desarrolla Ficino: el amante no vive en sí, sino en el amado; el amor es muerte voluntaria, como voluntaria dulce, como muerte amarga; el amante no correspondido está muerto".

[78] Ficino, op.cit. p. 148.

[79] "[...] Sin duda, cuando te amo, al amarte me reencuentro en ti que piensas en mi, y me recupero en ti que conservas lo que había perdido por mi propia negligencia. Y lo mismo haces tú en mi. [...] Si yo, después de que me perdí a mi mismo, por ti me rescato, gracias a ti me poseo; y si por ti me poseo, te tengo antes y más a ti que a mi mismo, y estoy más cerca de ti que de mi, puesto que yo no me adhiero a mi mismo, sino por ti como intermediario [...] el amante se apodera de sí mismo por otro, y cada uno de los amantes se aleja de sí mismo y se acerca al otro, y muertos en sí, resucitan en el otro. En el amor

esto sucede en un entrecruzamiento por el cual uno posee y se recupera a sí mismo en el otro; lo que produce un primer momento en que el cuerpo se deshabita y, un segundo, donde se genera una sobreabundancia anímica producto del amor recíproco. Ficino establece, mediante el amor, una sutil y quebradiza estabilidad que depende enteramente de la parte inmaterial que compone nuestra naturaleza. La migración del alma del amante hacia el amado y del amado al amante configura una búsqueda donde el vacío aspira a la recuperación mutua.[80] Esta paradoja comporta la necesidad de compartir con el otro lo mejor de cada uno.[81] El alma, sede de virtudes y facultades es, a su vez, objeto esencial del proceso amoroso. Movida por éste hacia la belleza, anhela el bien que se alberga en el interior de ésta. Pero, evidentemente, se encuentra el obstáculo corporal. Esto lleva a Ficino a establecer una clasificación tripartita del amor.[82] Aparte de la división, ya tradicional, entre una Venus celeste y otra vulgar establece una división entre un amor contemplativo, uno voluptuoso y otro activo.[83]

Con esta división entre diversos tipos de amor Ficino salva una posible aporía de su sistema. De alguna manera el medio para enamorarse, que ha establecido con sus trasvases de alma, obliga a la presencia continua de uno y otro para mantenerlos

---

recíproco hay una sola muerte y dos resurrecciones [...]. Amándose uno al otro le da la suya [su alma] y correspondiendo al amor devuelve la ajena por medio de la suya." (Ficino, op.cit., p. 43-44).

[80] La aproximación entre semejantes obedece a cierto aprendizaje que en los distintos diálogos platónicos se puede sentir como una pedagogía entre amante y amado y comprenderse como un ejercicio meditativo por medio del alma para descubrir lo que de verdadero haya en cada una de las cosas bellas que incitan a nuestros sentidos a su conocimiento. En cualquier caso, la belleza actúa como una sugestión sobre nuestros sentidos que quedan bajo su influencia cuando surge el amor. Y como resume Scaglione "what we call unreason or madness in the lover is really his mystic power to attain the vision of, and union with, the higher values which common men ignore". (*Nature and Love in the late Middle Ages*, Greenwood Press, Connecticut, 1976, p. 7).

[81] Aquí se recrea, de algún modo, la idea de Aristófanes (*Banquete*, p. 228) sobre el amor como el deseo y la persecución de una integridad perdida. Esta integridad como un ejercicio ascético permite el reconocimiento del origen del alma y su participación con la divinidad por medio del alma intelectiva, depositaria de las nociones universales, ideales y abstractas (Serés, 1996: p. 24). La fusión de nuestra naturaleza divina con el otro se alcanza con la transformación de los amantes.

[82] Aunque esta clasificación en tres tipos de amor no es nueva como demuestran Creel en "Bernardim Ribeiro and the tradition of Renaissance Pastoral" (*Renaissance and Golden Age Essays in Honor of D.W. McPheeters*, edited by B. M. Damiani, Scripta Humanistica, 1986, (p.27-48), p. 38-39), que señala las tres clases de amor que Boccaccio establece en su Fiammetta: "the first is virtuous love, good, upright and loyal, the love which links man to God. [...] The second is love for delight [...] The third type of love is love for utility". O la de Ausiàs March que recoge Aparici Llanas (op.cit., p. 130), "el amor se divide en corporal o "bestial", espiritual o "angelio" y el propiamente humano o "mixto" en el que participan el cuerpo y el alma. De estos tres, el carnal no es verdadero amor, el mixto acaba con la muerte y el espiritual sobrevive eternamente". Y para terminar, el mismo Santo Tomás, según expone Serés (op.cit., 1996: p. 87) "divide el amor de acuerdo con los tres apetitos: natural, sensitivo y racional", además de que el racional equivale a la voluntad.

[83] "[...] todo amor comienza por la vista. Pero el amor del hombre contemplativo asciende desde la vista a la mente. El del voluptuoso desciende de la vista al tacto. El del activo se queda en la mirada. El amor de aquél se dirige más al demonio superior que al inferior. El de ése se desvía más al inferior que al superior.

vivos en su perpetua muerte voluntaria; "[...] el amor es una muerte voluntaria [...] aquel que ama a otro y no es amado por él no vive en ninguna parte [...] el amante que no es amado está muerto completamente [...] cuando el amado corresponde en el amor, el amante vive al menos en él."[84]

Mediante la correspondencia sería posible mantener vivo, no sólo el amor, sino al amante mismo. Sin embargo, este impedimento físico se soluciona con los tres tipos de amor. El contemplativo supera el primer estado dominado por la visión de la belleza corporal dirigiéndose hacia donde deviene idea, que es la auténtica realidad por su condición inmutable. El amor divino, propio del contemplativo, actúa por escalas, pues la belleza de la persona amada "emana de una fuente espiritual y, en última instancia se deriva de Dios mismo."[85] Desde esa fuente espiritual y divina las diferentes emanaciones se reparten en los diferentes objetos y seres, y en este punto, Ficino se inspira en el discurso que le diera Diótima a Sócrates adaptándolo a su mentalidad y a su sistema.[86] En él la belleza absoluta del género humano está dispersa y solamente podrá conformar una figura perfecta a través de su juicio con el que elaborará una imagen que guardará en su espíritu.

Este amor divino reside, por completo, en la belleza del espíritu captada por ese ejercicio de meditación que ya se había encontrado en Platón. Pero aún así Ficino la cristianiza por cuanto esta belleza del espíritu guía hacia la verdad y la sabiduría, bienes concedidos por Dios. De su divina voluntad depende conseguir esa sabiduría que en Platón era una concertación de métodos persuasivos para comprender el modo de acceder hacia el Bien. En Ficino, sin embargo, la sabiduría deja de ser una forma de acceso que comparte con el amor el ansia incitante de descubrir lo que nos falta para adquirirlo, ya que en este estadio el amante puede emanciparse de los sentidos y gozar de la contemplación "de la belleza ideal a través de la mente, del intelecto y de sus poderes de contemplación".[87] Por lo tanto, en Ficino la sabiduría y la verdad son dones cedidos por Dios a todos aquellos que elijan el camino del amor divino, tipo contemplativo y de no alcanzar tal grado se establece una escala de valores en cuanto la aplicación de esa sabiduría sea destinada a realidades divinas (sabiduría), o naturales (ciencia) o humanas (prudencia), etcétera.

El de éste dista lo mismo de uno y otro. Estos tres amores toman tres nombres. El amor del contemplativo se llama divino, el del activo humano, el del voluptuoso, bestial". (Ficino, op.cit., p. 141-142).

[84] Ficino, op.cit. p. 42.

[85] Singer, op.cit., p. 198.

[86] Op.cit., p. 181-182.

El opuesto al amor divino es el amor voluptuoso que denomina bestial. De la vista se dirige al tacto. Con este tipo de amor se veda cualquier tipo de ascensión hacia la mente. Se mantiene en un nivel corporal con todos los inconvenientes que implica este amor, tanto que es excluido de su consideración. Esto es así en cuanto "[...] el desenfrenado ardor que nos arrastra a la lascivia y nos empuja a la fealdad es contrario al amor."[88] El amor es generador de empresas honestas y el *amor bestial* queda fuera de lo que significa el amor por sus características. Este tipo supone su degradación y destrucción pues se limita al aspecto corporal del amor,[89] y como ya había dicho Ficino, el hombre es alma, por lo que el amor bestial no puede tener cabida en tal ámbito.

Entre uno y otro sitúa Ficino el amor activo al que llama "humano". Singer[90] lo considera como el único que "puede alcanzar la gente común y corriente. Permanece en la mirada "y no desciende a intereses táctiles o no visuales por la persona amada, pero tampoco se eleva más allá de un conocimiento empírico de su objeto".[91] La mirada es el acicate por el que el amor perdura. Ya se ha visto la necesidad de renovación del amor en los sentidos y en el espíritu, que a diferencia del alma no conserva la imagen del amado como ésta en la memoria. El amor contemplativo es capaz de ascender, desasirse de los sentidos y recrear en el alma la imagen perfecta de la belleza que lo conducirá hacia Dios. Pero en el amor humano es necesaria la reiteración de la visión para que el espíritu recobre la imagen, cada vez más difusa por el paso del tiempo y así renacer el amor, recobrándolo del amado, donde reside su alma. Su tendencia lo mantiene en un punto intermedio sin ascensiones hacia la mente, ni descensos hacia el tacto. Su único bienestar reside en la mirada, en la visión renovada del objeto amado donde reconocerse y saberse habitado con la paciente sensación de estarse viviendo en otro.

De cualquier manera el amor es un impulso hacia fuera,[92] una búsqueda y un encuentro, un vivirse en otro y para el otro con diferentes grados de manifestación. Quizá lo peculiar del sistema de Ficino es la desmaterialización de todo el proceso,

---

[87] Singer, op.cit., p. 198.
[88] Ficino, op.cit. p. 17.
[89] "Es una "enfermedad", una forma de "locura". (Singer, op.cit., p. 198).
[90] Op.cit., p. 198.
[91] Singer, op.cit. p. 198.
[92] Plotino hace explícito en sus *Enéadas* cómo el movimiento erótico, arrancando de la percepción de la belleza, se transforma en una ética, en un valor de conducta que intenta dilucidar lo bueno por medio de lo bello.

incluso avanzando más allá de la concepción platónica.[93] El amor en él es un amor de alma a alma; ésta ama la imagen que el espíritu recrea. El amor carnal, o todo aquello que tenga un componente corpóreo y sensual, es abolido dentro de su sistema. La integridad de este amor no aparece de manera explícita ni como imposición normativa para aspirar a una conducta recta. Este amor, tal como está expresado, lleva implícitas la honestidad y la castidad como pilares que aseguran el estado perdurable de la relación amorosa. Por tratarse de un impulso no cuenta en su origen con límites ni sujeciones salvo el camino reconocible de la belleza y puede adoptar la diversidad de formas en que lo clasifica pues " [...] quien ama, principalmente ama el amor, y sobre todo desea que el amado ame a aquél que a su vez le ama."[94] Amar el amor parece responder a la posibilidad de la existencia de esos tres tipos de amor tan dispares, pero que en última instancia son partícipes de una misma esencia. En definitiva, el amor en Ficino alcanza tal inmaterialidad que lo aleja, en sustancia del tratado de Andrés el Capellán y lo coloca por encima del sistema platónico, dado su grado superior de abstracción.

Los Asolanos de Pietro Bembo

Los Asolanos de Bembo está dentro del radio de acción establecido por el sistema ficiniano. De manera que el amor sigue siendo un deseo de posesión de la belleza que conduce hacia el bien. Bembo no menciona los cuatro círculos que, en forma de belleza, envuelven el núcleo que es el Bien, pero algo queda en el recuerdo del diálogo de Bembo cuando trasciende a un nivel puramente intelectual la felicidad de obtener el bien y el gozo de experimentarlo. Y la sitúa fuera del mundo sensible y material. Con esto Bembo sigue la dicotomía establecida desde Platón entre cuerpo y alma, pero como parte de Ficino sugiere su propuesta, directamente desde su modelo, sin guardar ninguna reminiscencia platónica. Por eso, habla de "mirar con los ojos del

[93] En contraste y en tierras hispánicas está el *Diálogo de dignidad del hombre* de Hernán Pérez de Oliva que expone al respecto: "Porque, como el hombre tiene en sí natural de todas las cosas, así tiene libertad de ser lo que quisiere. Es como planta o piedra, puesto en ocio; y si se da al deleite corporal, es animal bruto; y si quisiere, es ángel, hecho para contemplar la cara del Padre; y en su mano tiene hacerse tan excelente, que sea contado entre aquellos a quien dijo Dios: "Dioses sois vosotros"; de manera que puso Dios al hombre acá en la tierra para que primero muestre lo que quiere ser; y si le placen las cosas viles y terrenas, con ellas se queda perdido para siempre y desamparado; mas si la razón lo ensalza a las cosas divinas, o el deseo de ellas y cuidado de gozarlas, para él están guardados aquellos lugares del cielo." Tomado de Green, *España y la tradición occidental, II*, 1969, p. 196. Ya lo precedía en el tiempo la idea de San Agustín de que "cada uno es según lo que ama; si amas los bienes de la tierra, tierra serás; si amas a Dios, dios serás" (tomado de Serés, op.cit. p. 49), aunque en el texto de Pérez de Oliva está ausente el amor como *itinerarium* hacia Dios, lo que permite aducirlo dentro del apartado del Libre albedrío en el libro de Green; en cualquier caso, sirve para corroborar cómo el amor racional, virtuoso o espiritual se identifica con la voluntad del hombre para transcenderse o asimilarse al resto de bienes terrenales.

entendimiento" más allá del mundo "sensible y material" otro mundo, "apartado y puro, que en derredor le sobrecerca" y donde todo es mejor y mayor "cuanto más se acerca a su última causa".[95]

El amor vuelve a convertirse en método de acceso para alcanzar el gozo intelectual de las cosas celestiales. Por lo pronto, el amor es caracterizado como una perturbación del ánimo que desequilibra la paz y el orden del hombre.

> "[...] muy cierta cosa es que entre todas las perturbaciones del ánimo ninguna hay tan enojosa, tan pesada ni tan fuerte y violenta, ninguna que así nos conmueva y trastorne como esta que nosotros llamamos Amor."[96]

La *perturbación enojosa* constituye una concepción degradadora del amor que únicamente tiene el aliciente de superarla encaminando el amor hacia Dios. Esta es, posiblemente, la mayor explicitación sobre el auténtico carácter del amor en el sentido que Bembo quiere darle, ya que dedica el final del diálogo a descubrir la experiencia de aquel que accede al amor de Dios.

Según Reyes Cano, en su edición de *Los Asolanos,* lo que realiza Bembo en el diálogo es *un modelo de comportamiento cortesano,*[97] donde el amor actúa como salvación espiritual del hombre. El único valor positivo del amor es aquel que lo aproxima a la perfección del espíritu, con lo que el amor corporal pierde el sentido que Ficino le había otorgado en su modelo tripartito. Aquí el amor verdadero es el dirigido a Dios sin otra consideración que la renuncia del amor humano, sustituido por el divino, como culminación del ansia de sabiduría y de plenitud espiritual,[98] por lo que

---

[94] Ficino, op.cit., p. 109.

[95] P. Bembo, *Los Asolanos*, edición, introducción y notas de José Mª Reyes Cano, Bosch, Barcelona, 1990. (p. 439-441).

[96] Bembo, op.cit., p. 91.

[97] Dentro de este ámbito de comportamiento social ya estaba Andrés el Capellán con su tratado y por el que considera que el amor del caballero a una única dama somete el instinto sexual y coadyuva a los fines de aspiración moral, tal y como lo señala Singer (op.cit., p. 82).

[98] La belleza para Ficino es "algo incorpóreo más digno" (op.cit., p. 99), sólo perceptible "por medio de la razón y de la vista y del oído" (op.cit., p. 104). La visión como medio fundamental en todo este proceso se reconoce desde el mismo Platón. Luego, más tarde Plotino incorporó "el ámbito del oído" (Enéadas, 1992: p. 275) en la percepción de la belleza y ahora Bembo se sigue haciendo eco de la misma idea que ya tuvo amplio desarrollo entre los siglos XII y XIII como demuestra Friedman en "Gradus amoris", *Romance Philology*, 19 (1965), p. 167-177. Configuran, por tanto, un método que también sirvió de modelo al amor cortés y que establece cuatro pasos, etapas o grados antes de culminar en el *factum*. Si menciono estos grados del amor es fundamentalmente, porque fueron relacionados con cada uno de los cinco sentidos. En palabras de Friedman: "Eyes, ears, mouth, hands and *euvre vilaine* agree with visus, alloquium, osculum, tactus and factum, a concordance between each gradus and a specific organ of sense perception." El autor apunta cómo este concepto, jalonado por estos cinco factores, constituye un topos obligado para el desarrollo de la comedia elegíaca. De tan larga tradición los tratadistas, y más tarde la narrativa idealista, entre la que se cuenta a los libros de pastores, van a extraer la divisoria de los sentidos y su correspondencia con los diferentes tipos de amor dejando el amor puro, celeste, divino, contemplativo o como se quiera, a la vista, al oído y al pensamiento; mientras que queda para el amor

argumenta "[...] Si [...] el buen amor es deseoso de hermosura y si ninguna otra parte de nosotros y de nuestros sentidos nos guía a la hermosura más del ojo y el oído y el pensamiento, todo lo demás que por los enamorados es basado y fuera de lo que por sustentación de la vida se procura no es buen amor, sino malvado" [99]

Es decir, de algún modo la percepción de la belleza depende del ojo y del oído[100] y del pensamiento. Partiendo de estos presupuestos la estimación acerca de la calidad del amor depende de la perspectiva de su enfoque, de la consideración espiritual o corporal con que se afronte, sobre todo con el deseo de conseguir la sabiduría que otorga la divinidad. Así comenta Bembo que "el buen amor [...] es deseo de verdadera hermosura", por ser "verdadera es divina e inmortal" y las terrenales cumplen una mera función ancilar de ayuda para el camino de *ascensus*, "si ellas fuesen por la manera que deben ser de nosotros miradas".[101]

Se debe, por tanto, aspirar a la hermosura divina que es la verdadera hermosura que puede satisfacer todas nuestras necesidades espirituales. El modelo de comportamiento que comenta Reyes Cano, tiene aquí su última manifestación por cuanto el verdadero amor torna a los hombres más honestos y templados. Este verdadero amor, debido a nuestras limitaciones corporales, pasa por la contemplación de la hermosura física; no obstante, la apreciación honesta y casta convierte al amor en un bien que mejora al hombre, de modo que "[...] cada vez que los enamorados tornan a ver a sus amadas, o sus voces oyen, o piensan en ellas, siempre aquel rato o aquel día les es dulcísimo sobre todos los otros, y no por esto después de las despedidas o el dejar los dulces pensamientos les causa dolor. Como quiera que por la vista y palabras y pensamiento de sus amadas tornándose ellos más encendidos de verdadero amor, por consiguiente se tornan más honestos a cada vez, más templados".[102]

---

mixto, terrenal, bestial, etc., el resto de los sentidos que se encaminan a la "sustentación de la vida". (Ficino, op.cit., p. 89).

[99] Bembo, op.cit. p. 385.

[100] "La belleza se da principalmente en el ámbito de la vista. Pero también se da en el ámbito del oído y conforme a combinaciones de palabras; mas también se da en la música y aun en toda clase de música, pues también hay melodías y ritmos bellos." (Enéada, I (trat. I 6), p. 275).

[101] Bembo, op.cit., p. 427.

[102] Bembo, op.cit., p. 337. Bembo desarrolla una idea que había aparecido por primera vez en Ficino, cuando establece una distinción entre la sensación percibida por los ojos y el espíritu, frente a la modelada por el alma con ayuda del intelecto (o la virtud *aestimativa*) hasta quedarse con el concepto abstracto que almacena en la memoria. Por el contrario, ojos y espíritu necesitan renovar la imagen del cuerpo "del que procedió en principio la imagen" pues no consiguen conservarla. (Ficino, op.cit., p.139) Esta idea, tal y como la expresa Bembo, será muy útil para comprender el futuro estado de enamoramiento de los pastores y sus constantes y necesarios reencuentros.

El verdadero amor mitiga los deseos y perturbaciones a que se ven sometidos los enamorados.[103] Advierte en otro lugar, de esos amantes que tenidos por enamorados adolecen de *fuego, furor, consumamiento, derretimiento, locura, miseria, infelicidad*[104] factores con que suele caracterizarse todo sentimiento amoroso, y que Bembo califica como amor donde cabe todo mal y por lo tanto no ser amor "[...] porque en el Amor [verdadero] [...] se encierra todo bien."[105] Señala el engaño en que cae este tipo de enamorados que se dejan llevar por los primeros estímulos del deseo.[106]

La templanza es la diferencia fundamental entre un amor verdadero y otro que no lo sea. Bembo, considera como único amor el que Ficino denominó divino, propio del hombre contemplativo. No parece acoger la posibilidad de un amor activo, humano, que actúe de intermediario con el otro tipo de amor, el bestial o voluptuoso, que sería el tipo de amor al que se dedica cualquiera de esos tipos de amantes o de enamorados que se dejan arrastrar por los *primeros deseos*.

De esta manera el amor para Bembo no es un aprendizaje de comportamiento cortesano, pues no lleva al enamorado hacia la práctica expresa de ninguna cortesía, ni enseña una conducta aplicable para vivir en sociedad, ni siquiera procura dar una clasificación de los distintos grados de amor que se pueden encontrar en sociedad. Bembo parece mucho más exigente y se sitúa, directamente, en el amor divino ficiniano, o verdadero, como él lo denomina. Se trata de una escuela de autoexigencia que llevará al que la practique hasta la recompensa de la sabiduría y la espiritualidad, liberándose, en contrapartida de las perturbaciones anímicas y sufrimientos que la vida depara.

> "[...] el Amor es natural afecto de nuestros ánimos [...]. Y por esto, de necesidad es bueno y conforme a razón y templado, por donde cuando quiera que acontece que el

---

[103] En este ámbito cuadra lo que dice Scaglione en *Nature and Love in the late Middle Ages*, 1976 (p. 128): "The conception of love which prevailed in the Renaissance was a notably intellectualistic one in a Platonic vein. No matter how irrational love might be conceived to be in its genesis and in its development as a passion, its aims were constantly to be controlled by the rational intellect, if it was to be an acceptable an 'good' state of the soul. "

[104] Bembo, op.cit., p. 261.

[105] Bembo, op.cit., p. 261.

[106] Sin embargo, en este punto Bembo recuerda a Andrés el Capellán, cuando aconseja a las damas no dejarse engañar por "las simples palabras" que ocultan un amor que se limita a los "primeros deseos" (Bembo, p. 261) y que una vez extinguidos, amor desaparece. Pues esta misma recomendación es la que da Andrés el Capellán, y aún más prolijamente en su tratado (p. 225-227) donde las previene contra "las infinitas promesas" de los falsos amantes y les recomienda actuar con cauta moderación y "para comprobar la pureza de su fidelidad tiene que decirle de vez en cuando que ha cambiado de opinión sobre lo que antes se había prometido y que ya no quiere cumplirlo, pues no existe un enamorado tan prudente e ingenioso que, cuando se le van difiriendo durante mucho tiempo los frutos del amor y finalmente se le decepciona en muchas promesas, no demuestre que es una persona honrada o no descubra su engaño."

afecto de nuestro ánimo no es templado, entonces no solamente no es ya conforme a razón, ni bueno, pero de necesidad tampoco es Amor."[107]

Es decir, sólo admite como amor aquel afecto del ánimo que es templado y conforme a razón.[108] Por ser templado modera el uso de los sentidos propiciando un desarrollo del alma en detrimento de la parte corporal. La misma templanza hace que el comportamiento moderado sujete toda actividad pasional a uso de la razón. El papel predominante que ésta adopta hace del amor un ejercicio racional que oriente el desequilibrio y el desorden inherentes a toda experiencia amorosa. El modelo de conducta, por tanto, transciende su primitiva utilidad social de dominio para adquirir un valor espiritual. En éste adquiere una comprensión íntima que ahonda en el carácter de aprendizaje y control personales, en cuanto mejoramiento en el trato social, en última instancia, y en un segundo plano, en el beneficio personal obtenido a nivel particular.[109]

Los *Diálogos de amor* de León Hebreo

El ímpetu divinizador y espiritualista que ha adquirido el amor en *Los Asolanos* de Pietro Bembo, adopta, sin perder esta misma naturaleza, una forma más humana de comprenderlo en los diálogos de León Hebreo.[110] Debido a su carácter sincrético aborda el tema del amor desde la perspectiva de la belleza corporal como método de conseguir el Amor y la Belleza supremos, que no son otra cosa que Dios. En esto no difiere sustancialmente del resto de los tratadistas. Sin embargo, la novedad de su diálogo estriba en su sistema, que funciona a través de la dualidad de amor y deseo; conocimiento universal y conocimiento particular; amor sensual y amor espiritual. Es esto lo que da a su exposición una articulación más dinámica, en cuanto no se detiene en sus elucubraciones erótico-filosóficas a lo señalado por anteriores filósofos, sino que se

---

[107] Bembo, op.cit., p. 259.

[108] "[...] el amor realza [...] al hombre con la virtud de la castidad, ya que aquel que brilla con los rayos de un solo amor es incapaz de pensar en los brazos de otra, por hermosa que sea" (citando al Capellán en Singer, op.cit., p. 80). Comenta luego que en su tratado intenta armonizar el amor religioso y el cortesano.

[109] Serés, op.cit., (p. 207) informa de la doble trayectoria que se inicia en la tratadística amorosa "la ficiniana o florentina y la bembiana o veneciana". Deja aparte el intento de crear una ciencia filográfica por parte de León Hebreo y caracteriza la segunda como una "escuela" que se preocupa por exaltar "la belleza femenina como objeto privilegiado del amor platónico."

[110] Perry en su artículo "Dialogue and Doctrine in Leone Ebreo's *Dialoghi d'amore*" en *Publications of the Modern Language Asociation of America*, 88 (1973), p. 1173-1179, caracteriza a sus interlocutores como dos "representations of well-known literary types. As a "belle dame sans merci" of almost divine perfection" y su enamorado Filón "the humble and devoted courtier of not always chaste intention". En el plan alegórico hace de Sofía la representante del temperamento intelectual y filosófico que procura alcanzar el gozo de la contemplación retirada del mundo, y en Filón retrata el ejemplo del neoplatónico que teoriza, paradójicamente, con sus inclinaciones sensuales, a caballo entre la búsqueda de la belleza ideal sin renunciar a los bienes terrenales.

mueve dentro de la tradición filográfica con buena dosis de originalidad.[111] Esta consiste en su peculiar fuerza ecléctica fundada en su argumentación pormenorizada y su capacidad por relacionar distintos factores y elementos que, combinados, crean estructuras sistemáticas de gran complejidad, donde funcionan a manera de concatenaciones de gran sutileza. De todos modos entre ellas guardan una conexión íntima dependiente de una concepción dualista de la realidad.

Hebreo parte de una íntima relación entre amor y deseo. Y desde la dualidad de su teoría filográfica trata sobre las condiciones necesarias para poder realizar el amor, al que define como "[...] deseo de gozar con unión, o deseo de convertirse con unión en la cosa amada."[112]

Quizá se detecta ya aquí un eco del trasvase del alma desde la unión predicada por Ficino entre los amantes, pero en lugar de la tripartición del amor, Hebreo se mantiene en su sistema binario. En él distingue dos clases de amor: uno, el originado por el apetito sensual, al que califica de imperfecto y "cuando desaparece el deseo o apetito carnal [...] cesa por completo el amor"; y otro, en el que no niega el deseo por alcanzar la unión corporal y espiritual con la persona amada, pero a diferencia del primero, en este, obtenida la unión, no cesa el deseo de seguir gozándola; sí "cesa inmediatamente el deseo especial y el apetito de los actos amorosos del cuerpo a causa del límite que la naturaleza ha establecido en esos actos", aunque "son vínculo de dicho amor".[113]

El amor busca la transcendencia espiritual, pero no excluye *el apetito de los actos amorosos del cuerpo* al que reconoce un límite; no obstante, son un *vínculo*, algo así como una necesidad de perpetuar el sentimiento amoroso desde la reiteración a nivel material. Por lo demás, el propio Hebreo no considera que el *tacto carnal* vaya en detrimento del amor perfecto, sino que *los actos corporales amorosos* no son más que expresión del deseo de gozar la unión completa hasta alcanzar la perfecta fusión de uno en el otro; "[...] la definición exacta del perfecto amor del hombre y de la mujer es la

[111] Serés, op.cit., p. 208, comenta cómo "Hebreo aspiraba a fundar una nueva ciencia: la filografía o ciencia del amor". Igualmente, Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España*, (p. 509) señala la novedad de considerar "el amor como una inherencia intelectual a la suma hermosura".
[112] L. Hebreo, *Diálogos de amor*, traducción por Carlos Mazo del Castillo, edición por José Mª Reyes Cano, PPU, Barcelona, 1993. (p. 142). En Andrés el Capellán la mujer es el elemento axial de todo su sistema. Es ella origen y causa del bien. El amor es considerado como una pasión innata "[...] que tiene su origen en la percepción de la belleza del otro sexo y en la obsesión por esta belleza" (op.cit., p. 55).
[113] Hebreo, op.cit., p. 151.

transformación del amante en el amado,[114] con el deseo de que también se convierta el amado en el amante."[115]Ya no se trata, tan solo, de la pérdida del alma y su transmigración al cuerpo del amado, sino de una unión completa intentada por el acto carnal sin grandes éxitos, aunque sí lograda por parte de las almas que se unen por amor espiritual.

Hebreo no niega el amor de tipo físico, pero le reconoce un puesto inferior.[116] Sin embargo, no adquiere un aspecto vituperable como en los anteriores tratados; únicamente admite que el amor carnal tiene un límite incapaz de ser superado por la naturaleza física del cuerpo y, no obstante, todavía lo considera como enlace, contacto que relaciona ambos tipos de amor. Este *vínculo* se determina a través del ejercicio racional, pues el amor, según Hebreo, se origina de la razón, aunque luego la supere. "[...] si bien [...] [el] amor nacía de la razón, no te dije que estuviese limitado o dirigido por ella. Al contrario, te diré que 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."[117]

Aunque el amor no se deja gobernar por la razón parece que existe un delicado control que se basa en la bipartición de la razón en ordinaria y extraordinaria. "[...] La intención de la primera es regir y mantener al hombre dentro de una vida honesta, en la que todas las cosas van dirigidas a este fin, y la razón desvía y reprueba todo cuanto impide que la vida del hombre sea buena [...] la intención de la razón extraordinaria es conseguir la cosa amada, y no atiende a la conservación de las cosas propias, sino que las pospone al logro de lo que se ama, del mismo modo que se debe postergar lo menos noble a lo más excelente."[118] Con la razón extraordinaria Hebreo tiene margen de acción para justificar la forma de actuar del enamorado que se mueve por el amor racional, verdadero amor que procura la unión espiritual, única posible.

---

[114] Es la misma transformación platónica que busca la integridad de la naturaleza humana tal y como la quería Aristófanes (*Banquete*, 1988: p. 228).

[115] Hebreo, op.cit., p. 149. Por lo pronto, para Ficino el hombre es sólo alma, por cuanto cree en la dicotomía platónica de cuerpo y alma, como elementos divergentes. Además, bien pudiera recordar esta idea del *vínculo* de Hebreo cierto parentesco con la necesidad periódica por renovar la visión del amado que, ojos y espíritu no conservan, a diferencia del alma que tiene esculpida la imagen del amado en ella misma. Por último, comprobar que la transformación de los amantes en Ficino es asunto exclusivo de las almas que sufren el trasvase de cuerpos por medio de la teoría *penumofantasmológica* por la que ambos recuperan sus respectivas almas en el otro.

[116] Parece un vago y remoto recuerdo de los dos tipos de amor del Capellán, puro y mixto.

[117] Hebreo, op.cit., p. 152.

[118] Hebreo, op.cit., p. 158-159.

Esta unión espiritual es realizable solamente por el alma. Ya se ha visto la imposibilidad de la unión perfecta al nivel del cuerpo. Pero el alma es, nuevamente, subdividida en dos partes. "[...] Nuestra alma tiene, pues, dos caras [...] una mira hacia el entendimiento, superior suyo, y otra hacia el cuerpo, inferior a ella."[119] En el discurrir de su pensamiento asigna al entendimiento la razón intelectiva con la que adquiere el conocimiento universal. A través del mismo extrae del mundo corpóreo las formas y esencias que lo conforman y las transforma en entelequias asimilables por el conocimiento intelectual; "[...] la segunda cara, que está orientada hacia el cuerpo, es el sentido, que es conocimiento particular de las cosas corpóreas, conectado y mezclado con la materialidad de las cosas físicas conocidas."[120]

El ser humano como entidad total accede al conocimiento por medio de los sentidos que captan la belleza física; ésta es estimada desde la modalidad sensitiva, propia del cuerpo, o desde la racional, adecuada al entendimiento. Pero la belleza produce en el alma un movimiento amoroso discernible por el tipo de conocimiento del que proceda: amor sensual si proviene del conocimiento sensible; amor espiritual si procede del conocimiento racional[121].

Ahora bien, los hombres que están dominados por el amor sensual representan el estado de inseguridad permanente que se advierte en todo sentimiento amoroso en sus inicios, o bien en aquellos dominados por sus instintos y adscribibles al amor bestial de Ficino.[122] Las pasiones que dominan a estos hombres producen la consecuente inquietud que los priva de la felicidad que promete el amor verdadero. El tipo de hombre que controla o dirige su conocimiento sensitivo hacia el racional le es permitido acceder al verdadero conocimiento de la belleza.[123]

---

[119] Hebreo, op.cit., p. 555.

[120] Hebreo, op.cit. p. 555.

[121] Hebreo parece que se aparta, en sustancia, del proceso de conocimiento que estaba establecido en los anteriores filósofos. Constituye una diversidad de conocimiento desde el propio momento original en que se produce; es decir, no se plantea una fase previa sensitiva de la que la razón intelectiva obtenga el concepto o la idea mediante ejercicio abstractivo o proceso meditativo. En un primer estadio el conocimiento es directamente sensual si reside en los sentidos o espiritual si el conocimiento procede del pensamiento. Y para uno existe el amor espiritual y para el otro el sensual. Aunque luego más adelante parece contradecirse soluciona el problema a través de la doble cara del alma.

[122] "[...] Esos hombres son muy infelices y se diferencian poco de los animales brutos; lo que más poseen es lascivia y lujuria, concupiscencia, codicia y avaricia, junto con otras pasiones y torpezas, que no sólo convierten a los hombres en viles e indignos, sino además en ansiosos e insaciables, continuamente turbados e inquietos, sin satisfacción ni contento alguno, porque la imperfección de tales deseos y deleites les priva de todo fin satisfactorio y de la plácida alegría, a causa de la naturaleza de la inquieta materia, madre de las bellezas sensibles." (Hebreo, op.cit., p. 556).

[123] "[...] Estos últimos encauzan el conocimiento sensible hacia el racional, como fin propio, y consideran las bellezas sensibles con la cara inferior en la medida en que de ellas extraen con la cara superior las bellezas racionales, que es la verdadera belleza [...] Aunque acercan el alma espiritual, a través de la cara

Se trata de un esfuerzo racional de abstracción que eleva la percepción sensorial a categoría de forma inteligible. Pero tal abstracción no prescinde en un primer momento del conocimiento sensitivo, que era el que producía el amor sensual. Por tanto, el amor en Hebreo, es un ejercicio intelectivo por obtener el gozo intelectual de la belleza. Si esta es la última meta, el camino directo sería la utilización de la razón intelectiva y extraordinaria, por parte del entendimiento del alma, lo que supone un conocimiento universal y espiritual. A este conocimiento corresponde, igualmente, un amor espiritual. Tal amor participa del amor sensual en *los actos amorosos del cuerpo* y proviene del conocimiento sensitivo de la belleza, a la que abstrae para conocer la verdadera belleza, y alcanzar el amor espiritual y verdadero.

Como se ve, entre todos configuran un sistema que gradúa los opuestos entre amor sensual y amor espiritual, ya que se puede acceder del uno hacia el otro mediante un ejercicio de abstracción que se deshaga de lo corpóreo, pero sin prescindir de él en última instancia, por ser vínculo de unión que nos transforma en una entidad que se conoce como ser humano. La última fase para alcanzar el único amor espiritual puede ser examinado desde el conocimiento sensual como un último grado de abstracción, o bien como una vía directa dependiente del conocimiento universal. En cualquier caso, el movimiento amoroso obliga a León Hebreo a aportar una solución a su sistema binario, y esta radica en el procedimiento meditativo por el que el hombre accede desde el mundo de la materia al mundo de las esencias.

Las definiciones que ofrece sobre el deseo y el amor tienen, evidentemente, un significado específico; define el deseo como "[...] el afecto voluntario de la existencia o la posesión de la cosa que consideramos buena y que falta,"[124] mientras que el amor consiste en "[...] el afecto voluntario de disfrutar con unión de la cosa que consideramos buena.[125] El amor, por tanto, es el goce en la unión que aspira a la felicidad, solo que "[...] la felicidad [...] radica en la vida intelectiva y contemplativa."[126]A través de este tipo de vida el amor deviene un goce conseguido por medio de la "unión cognoscitiva",[127] lo que elimina cualquier elemento corporal.

---

inferior, a los cuerpos, para obtener un conocimiento sensible de la belleza de éstas, acto seguido, con movimiento contrario, elevan las especies sensibles con la cara superior racional y abstraen de ellas las formas y las especies inteligibles; reconocen que ése es el verdadero conocimiento de la belleza y desechan lo corpóreo y lo sensible como algo feo y corteza de lo incorpóreo, o bien como sombra o imagen suya." (Hebreo, op. cit., p. 556).

[124] Hebreo, op. cit., p. 96.

[125] Hebreo, op. cit., p. 96.

[126] Hebreo, op. cit., p. 99.

[127] Hebreo, op. cit., p. 142.

Además, Hebreo establece una relación entre felicidad y sabiduría: "[...] la virtud es la vía de la sabiduría, y ésta el lugar de la felicidad."[128] Progresivamente, se comprueba que el camino de ascensión hacia el conocimiento divino parte del sentimiento amoroso hasta convertirse en un placer puro del intelecto, en una aventura de conocimiento que prescinde de los sentidos por confusos y perturbadores. "[...] la felicidad está en el conocimiento del entendimiento divino."[129]

Este tipo de conocimiento, casi más propio del místico que del hombre enamorado, desvía el amor espiritual hacia más altas esferas, el amor sensual es abandonado a su imposibilidad de trascendencia. Es evidente que el verdadero amor "sólo puede lograrse con la total penetración del uno en el otro", y este privilegio de transustanciación sólo puede hacerse entre las almas "que son espirituales". Esto mismo se identifica con los efectos mentales. Los cuerpos necesitan de espacio y, por tanto, no pueden conseguir, en un grado de perfección absoluta, dicha unión, pero "la mente, al tender siempre a la plena identificación con la persona humana, abandona la suya, y cada vez experimenta mayor aflicción y pena por la carencia de unión, congoja que ni la razón, ni la voluntad, ni la prudencia pueden limitar ni resistir."[130]

Al negarse la unión perfecta de los cuerpos solamente queda la unión espiritual de las almas de los amantes; sin embargo, aquel que aspire a la felicidad deberá escoger el camino de la virtud que lo conducirá hacia la sabiduría. Con ella superará las pasiones e inquietudes físicas para alcanzar, por contra, el entendimiento divino. A este se llega por la capacidad de abstracción ejercida sobre todos los elementos corpóreos conocidos por el conocimiento sensitivo a lo que hay que añadir la contemplación. Hebreo se aparta, de nuevo, del método ficiniano en el asunto de la transformación del amante en el amado. En la fusión estipulada por Ficino había un componente "pseudofísico", los espíritus sutiles, que propiciaban el trasvase anímico, y con él el traslado y asentamiento de la imagen del amado en el alma del amante. Hebreo, en la misma línea, introduce la idea del trance contemplativo,[131] por el cual el amante pierde la conciencia de cuanto lo rodea a excepción de la persona amada, único objeto de su meditación. "No está en sí, sino fuera de sí" y lo caracteriza por estar en

[128] Hebreo, op.cit., p. 129.
[129] Hebreo, op.cit., p. 138.
[130] Hebreo, op.cit. p. 157-158. Está en el itinerario platónico por el que Pausanias en su intervención en el diálogo platónico establece una correspondencia entre amor y sabiduría.
[131] Hebreo, op.cit., p. 332.

éxtasis "contemplando lo que ama". Por eso está "ajeno a sí mismo y pertenece a lo que ama y contempla".[132]

Este ejercicio transporta al que lo realiza hacia el bien que desea, dejando el cuerpo deshabitado a la vez que se produce una transustanciación de la esencia del alma hasta convertirse en especie actual de la persona amada, es decir, en imagen proyectada y percibida directamente por el alma. Este proceso, no obstante, es privativo de algunos, ya que no todos tienen la misma capacidad amatoria y abstractiva, por lo que generalmente lo que se ofrece es el tipo de amor humano que bien puede ascender hacia el espiritual, bien contener el amor sensual dentro de los límites de lo honesto.[133]

De alguna forma el amor espiritual ha de participar de la naturaleza del amante y éste ser propenso a él. Ha de ser parte integral del enamorado, para poder acceder al verdadero amor a través del camino de la virtud. Pero no todos reúnen tales condiciones, pues la percepción de la belleza, tanto física como espiritual, radica en la *sagacidad amatoria* por la que se capta la verdadera naturaleza que permanece oculta detrás de las apariencias de las cosas. Este es un privilegio concedido a muy pocos y, a los más, les es permitido percibir, solamente, la belleza física en la que permanecerá de por vida.

En esta fluctuación entre percepciones más o menos puras se mueve el sentimiento amoroso incitado por la belleza. Y de la capacidad meditativa de cada cual depende la permanencia en un amor sensual o su transcendencia hacia un amor espiritual en sus distintas escalas, por las que podrá alcanzar la felicidad verdadera, la sabiduría de la gozosa unión con el entendimiento divino.

Aún así, a los que no participan de esta bienaventuranza les queda la posibilidad de disfrutar de un amor que combina sensualidad y espiritualidad. Hebreo admite que el alma se mueve por la gracia y la belleza que se capta por la vista, el oído

---

[132] Del éxtasis del enamorado habla Serés en *La transformación de los amantes* (p. 190) como "un recogimiento del alma en sí misma para contemplar el objeto amado". El cuerpo queda a disposición del alma vegetativa mientras el alma intelectiva se retira abandonando el resto de funciones.

[133] "[...] los ojos de nuestra alma racional y de nuestra mente intelectiva conocen las bellezas espirituales, aunque la racional conoce la hermosura de las formas que existen en el alma del mundo mediante la deducción que establece a partir de las bellezas físicas del mundo, imágenes de éstas o causadas por ellas; en cambio, la mente pura conoce de modo directo, con una sola intuición, la belleza única de las cosas en las ideas del primer entendimiento [...]. Y así como pesar de que quienes tienen ojos ven las bellezas físicas, pero no todos las reconocen como hermosas ni se deleitan con ellas, sino tan solo los amadores y, entre éstos, unos más que otros según su *sagacidad amatoria*, así también, aunque las almas conocen las bellezas espirituales, no todas las consideran igual de hermosas ni el disfrute de las mismas deleita a todas por igual, sino solamente a las almas amadoras, a unas más que a otras sean más o menos connaturales con el amor espiritual". (Hebreo, op.cit. p. 552-553).

y el entendimiento. En esta percepción interviene cierta gracia "que deleita y mueve el alma a amar". Ello obliga a que bondad y belleza se relacionen por medio de "alguna clase de espiritualidad graciosa" que incita al alma hacia ella. "[...] Por lo tanto, el amor humano [...] es con propiedad deseo de una cosa hermosa, según dice Platón, y de forma más común es deseo de una cosa buena, como dice Aristóteles".[134]

En los mismos objetos corpóreos es necesario cierta clase de espiritualidad graciosa que, percibida por el alma, haga que se dirija hacia ella como algo bueno. Se trata de una articulación frágil que, en buena proporción, depende de esa sagacidad amatoria que mencioné, para captar la verdadera belleza o bondad, que resida en el cuerpo del amado.[135] Parece que tal belleza necesita, para ser percibida, una índole especialmente predispuesta para el amor. Se dispone, así, de una distribución de funciones entre amado y amante que condiciona su forma de actuar.

> "[...] la divinidad reside en el amado y no en el amante, porque el amado es hermoso en acto, como Dios, mientras que el amante que lo desea sólo es hermoso en potencia, y, aunque se hace divino mediante ese deseo, sin embargo, no es dios como el amado. Puedes observar, además, que en el pensamiento del amante, el amado es venerado, contemplado y adorado como un verdadero dios, y la belleza de éste es considerada divina por el amante, de suerte que ninguna otra se le puede comparar ."[136]

Por lo pronto se establece una jerarquía en la que el amado es superior por residir en él la divinidad y, por lo tanto, la belleza en acto; subordinado a él, el amante es hermoso en potencia y aspira a conseguir esa divinidad por medio de la unión. A tanto llega la superioridad del amado respecto al amante que Hebreo manifiesta la obligación de servir el segundo al primero *como a su dios, y se ve constreñido a morir por él.* Para justificar tal sometimiento y obediencia recurre a la transustanciación que se opera en el amante, el cual, abandonado su cuerpo, se transforma en el amado y en él vive, donde se halla toda su felicidad y su bien. Sin

[134] Hebreo, op.cit. , p. 404. Hay que recordar que Ficino ya había advertido que "la belleza es una cierta gracia, vivaz y espiritual, infundida por el rayo de Dios" (p. 104). En cualquier caso entre la belleza platónica y la bondad aristotélica Hebreo se decanta, en opinión de Menéndez Pelayo (op.cit., p. 503), por la caracterización aristotélica del amor, reconocible "universalmente por lo bueno, y no como [en] Platón, especialmente por lo hermoso". Aunque todo lo hermoso es bueno, no todo lo bueno es hermoso" (citado por Menéndez Pelayo).

[135] "La hermosura es la idea" tal y como recuerda Menéndez Pelayo, op.cit., p. 516, citando a Hebreo.

[136] Hebreo, op.cit., p. 411. Serés señala (op.cit., p.249 nota 35) que Hebreo "deriva el diálogo hacia terrenos más cercanos a la *religio amoris* y trae a colación otras citas donde se demuestra la equivalencia que hace entre el amado y dios.

embargo, "[...] el amado no tiene obligación alguna hacia el amante, ni se ve forzado por el amor a morir por él."[137]

Como imagen de Dios y residencia de la divinidad, el amado está exonerado de cualquier tipo de responsabilidad hacia el amante. Todo depende en las relaciones entre ambos de la gratuidad por parte del amado[138] para obtener algún don o simplemente esperar no ser rechazado.

Hebreo justifica esta dependencia del amante respecto del amado porque "[...] el amado es causa agente, generadora de amor en el alma del amante, mientras que éste es receptor del amor, al que genera en el amante, que es la madre que da a luz al amor, del que quedó encinta por el amado y al que parece semejante al padre, porque el amor se termina en el amado, el cual fue su principio generador. Así que el amado es primera causa agente formal y final del amor, como verdadero padre, mientras que el amante sólo es causa material, como madre embarazada que ha de parir."[139]

El amado es presencia viva de la divinidad y por ello mismo encarnación de su belleza y de su bondad. Es objetivo de todo amante, que posea suficiente *sagacidad amatoria* en su alma, percibir en la belleza física de la amada esa *clase de espiritualidad graciosa* que le indique que posee la bondad deseada para disfrutarla en gozosa unión. En el proceso de enamoramiento el trasvase de almas entre enamorados es combinado por un movimiento de ida y vuelta en el que el amante recibe el amor originado en la amada y vuelve a ella convertido en *causa material*, es decir, en motivo o razón para ser objeto del estímulo amoroso surgido de la amada como *causa formal*. Por eso asegura que "[...] el amado es más perfecto que el amante." [140]

En Hebreo el amor participa de la misma inmaterialidad que en los tratados ya analizados, sin embargo, en él el amor sensual guarda cierta relación con el espiritual, tanto en cuanto el primero actúa como vínculo renovable de la imagen que los sentidos no son capaces de retener, a diferencia del alma que lo mantiene en la memoria. Proclama la superioridad del amor espiritual que eleva al hombre por encima de cualquier materialidad corpórea que nos encadena a permanecer al nivel del mundo

[137] Hebreo, op.cit., p. 411. Si en la transformación se recupera la concepción amorosa de Ficino, en la obediencia del amante al amado se encierra la falta de obligación, por parte del amado, de corresponder al amante, como dijo Andrés el Capellán en su tratado (op.cit., p. 103).
[138] Igualmente en el Capellán se encuentra que la voluntad de la amada es la última en decidir cuál es su amante. Este debe mostrarse digno de ella y ascender, gradualmente, "hasta la culminación en el nivel de la mujer (Singer, op.cit., p. 92).
[139] Hebreo, op.cit., p. 406.
[140] Hebreo, op.cit., p. 159.

físico. Pero el amor humano no es solamente transcendencia, sino mejoramiento en las virtudes y en la conducta, de ahí que al finalizar el diálogo recupere la tripartición del amor platónico en bestial, humano y divino.

Es en el humano donde se recoge ese delicado equilibrio entre el amor sensual y el espiritual por cuanto es al amor humano "[...] al que atañe a las virtudes morales, que atemperan todos los actos sensuales y fantásticos del hombre y moderan su deleite."[141] A diferencia del divino que por ser destinado a la sabiduría es un amor intelectual, honesto y formal, privilegio de unos pocos.

Si bien "[...] el deseo y el amor no es otra cosa sino una vía del conocimiento imperfecto, que conduce al conocimiento perfecto unitivo,"[142] cada uno de los amores mencionados llevará a cabo su conocimiento unitivo con mayor o menor perfección. Solventará las perturbaciones que su tipo de amor le genere. Y se aproximará al amor verdadero de Dios según su propia capacidad amatoria. Tanto el humano como el divino disfrutan de la contemplación, pero si en aquél conoce la moderación del deleite, en éste el amor intelectual lo lleva a transcender y superar estos mismos límites al prescindir del cuerpo. No obstante, es el amor humano, mezcla de sensualidad y espiritualidad, el que aparece presente en todo nuestro vivir y de nosotros depende el descender al bestial o el iniciar el ascenso hacia el amor divino.

El *Libro di natura d'amore* de Mario Equícola

Al leer los diversos tratados sobre el amor de los siglos XV y XVI se observa la comunidad de teorías y de corrientes filosóficas compartidas, las cuales dan una tonalidad homogénea a todos ellos. Al analizar el *Libro de natura d'amore* de Mario Equícola, a la vez que se comprueba que sigue fiel a toda la cosmovisión sobre el amor, se encuentra un carácter ecléctico que le lleva a reunir en su libro distintas fuentes. Estas son sintetizadas en breves exposiciones que van desde filósofos, pasando por poetas provenzales y de cancionero, para terminar con Dante y Petrarca.[143]

---

[141] Hebreo, op.cit., p. 607.
[142] Hebreo, op.cit., p. 615.
[143] Soria Olmedo en su artículo "Saber de amores: erotismo y filosofía en el Renacimiento" en *Edad de Oro*, 9 (1990), (p. 297-309), comenta el lugar que corresponde a este tratado. Frente a la línea de exposición filográfica sistematizada por Ficino o Bembo o Hebreo, surge la tendencia "a la dispersión estructural". Con ella se inaugura una corriente de filosofía amorosa no platónica cuyo principal representante es el libro de Equícola (1525) "un tratado que además se extiende en ejemplos de poesía amorosa de toda la tradición románica, de los provenzales a los stilnovistas o los españoles como Juan de Mena y otros poetas del Cancionero. Por otro lado, la distribución de la materia amorosa en forma de tratado lleva a estos libros a la frontera con la labor de mediación cultural de las misceláneas." (p.299-300).

Paulatinamente va desgranando lo que sus precedentes han recogido sobre esta materia y, en su exposición elabora una teoría que incorpora todas las corrientes anteriores. De este modo concluye que el amor es un "[...] disiderio del bene il quale vorremo sempre havere, et che sempre fusse con noi."[144] Nada nuevo aporta a las hipótesis de Ficino, Bembo, Hebreo, Andrés el Capellán o el mismo Platón. Sin embargo, todos los autores anteriores ofrecen al libro un bagaje especial que lo define por su aspecto de manual al uso, útil para el comportamiento correcto del cortesano,[145] e incluye explicaciones médico-filosóficas y síntesis poéticas de la época. De todos modos sus argumentaciones siempre mantienen el firme propósito de guiar al lector hacia el camino de la virtud (a pesar de la propia naturaleza del amor). Así que distingue tres cosas en el alma: *potentia, affetto y habito.* A la potencia la identifica con cierta habilidad y actitud por la que el hombre se puede conmover. El afecto consiste en el movimiento producido por la conmoción. Y el hábito depende de la costumbre que si es bien ordenada "deventa virtu. Se male deventa vitio".[146]

La virtud del ánimo no es otra que la definida por Platón en la *República*, Aristóteles en su *Ética* y Tulio en las leyes como "[...] perfetta ragione in natura, costante habito d'animo, et affettione rettissima et conveniente."[147] Con esta virtuosa disposición entre los dos extremos se encuentra al amor que ha sido descrito en sus efectos como "[...] di volupta apportatore, scaccia li odii, malevolentia istirpa, sempre nuovo piacere alli humani ingegni aggiunge: Questo ogni ferita dal petto dell' huomo toglie, de mansuetudine et humanita de autore, di delitte, ioci, lepori, risi, facette et blanditie padre: Tutte attioni humane in premio cose diverse ricercano, solo amore, amore vuole per compensa, et amando esser amato premio istima eccellentissimo".[148]

El amor adquiere un valor de utilidad pública en cuanto atempera los impulsos y reconduce las inclinaciones instintivas. De modo que la transformación del amante en el amado se torna una acomodación al ser del otro, aunque sin renunciar al

---

[144] Equícola, *Libro de natura d'amore,* 1526, fo. 38r.
[145] Jackson en "The *De Amore* of Andreas Capellanus and the practice of love at court" *Romanic Review*, 49 (1958), p. 243-251, (p.250) dice: "Andreas' work represents, in my opinion, a collection of the things he had heard in sophisticated court circles, put in a handbook". Y eso parece ser, un manual práctico que orienta al destinatario en un arte social, mediante una serie de instrucciones ofrecidas a través del diálogo y las decisiones tomadas en las cuestiones de amor. Algo que retoma Equícola y que seguirá presente en el manual de Castiglione.
[146] Equícola, op.cit., fo. 41r.
[147] Equícola, op.cit., fo. 94v.
[148] Equícola, op.cit., fo 81v.

profundo conocimiento íntimo de la amada.[149] Parece que se trata de una acomodación del amante a las costumbres y al talante de la amada. Y aunque adopte la apariencia de la transmigración anímica de Ficino, o el éxtasis meditativo de Hebreo, aquí hay una respuesta social más que ontológica, y el amante "non disia mai di fare, se non quel che a lei piaccia".[150]

Trata de adaptar las teorías sobre el trasvase anímico entre los amantes y convierte a la belleza contemplada en la responsable de tal transformación y deseo de transustanciación; asimismo, sitúa el origen del amor en los ojos, los cuales al ver la belleza producen en el alma una disposición que invita a gozarla.

> "[...] Da gli occhi dunque ha principio amore et dall'anima, et in l'anima se stabilisce. Ilche si comprende che li amanti con varii discorsi, con sollecitudine in ossequire, con studio in honorare, col esser cortesi et liberali si sforzano farse amare: persuadendosi che essendo amati habbiano loro disii condotti in porto".[151]

Equícola más que dilucidar la naturaleza del amor parece que tiene en mente la elaboración de un manual donde mostrar todo lo que se ha reflexionado sobre el amor: su origen, sus efectos, sus modos de conservarlo; y también añade recomendaciones sobre el modo de alcanzar el amor perfecto, junto a consejos para el lector sobre la manera de conducirse en sociedad. Es la primera vez que de forma explícita se encuentran instrucciones relativas al comportamiento y a los modales del hombre y de la mujer en sociedad.

> "[...] Ivi disputamo quali habbiano ad essere le parti di colui, il qual di *bon cortigiano* puo meritare il nome: noi in quel nostro libretto concludemo la modestia, la mansuetudine, et urbanita essere le prime virtu chel cortigiano ornano"[152]

Modestia, mansedumbre y urbanidad son las muestras esenciales que deben adornar la personalidad del buen cortesano. Esta expresa manifestación de las cualidades idóneas para vivir en sociedad va a tener un desarrollo por separado, que incluyen recomendaciones para la amada e incluso advertencias sobre lo incorrecto del uso de las artes mágicas para conseguir el amor. De este modo las primeras instrucciones ofrecidas, para que el cortesano aparezca como un perfecto galán, consisten en consejos acerca de la convivencia social en materia de conversaciones y actitudes para los contertulios; o en el asunto a tratar; o en el comportamiento en

[149] Ya desde el Capellán el acceso a la sabiduría desde el amor que postuló Platón se ha ido reduciendo a un comportamiento cortés.
[150] Equícola, op.cit., fo. 177r-177v.
[151] Equícola, op.cit., fo. 197r-197v.
[152] Equícola, op.cit., fo. 148v-149r.

sociedad etcétera, etcétera, etcétera. Todo encuadrable en el principio de urbanidad que es una de las virtudes *chel cortigiano ornano.*[153]

Reflexiona más adelante sobre los modales más adecuados para el cortesano, pero ahora orientados al modo de comportarse con su dama. Intenta dar respuesta a la forma en que el amante puede amoldarse a la voluntad de la amada.[154] La relación amada-amante, si bien guarda ciertas reminiscencias con el sometimiento vasallático del *fins'amours,* tiene ahora una intención enaltecedora. El carácter ennoblecedor del amor se aprecia al ser *preceptor y maestro en todo esto de convertirnos en diligentes ciudadanos.*[155] De cualquier modo el sabor provenzal permanece en la forma de actuar con relación a la dama, pues ésta somete al amado a su capricho, que deberá ser acatado con *lieto volte*; será alabada continuamente por medio de canciones y actos que supongan su constante alabanza; impedirán su infamia; reprimirán a los maldicientes y envidiosos; pasarán todo su tiempo ocupados en prestar atención a cuanto desee, a su glorificación, y a su honra; amarán a quien ella ame y odiarán a quien ella odie; cuidarán de no ofenderla y de hacerlo de forma inadvertida la aplacarán inmediatamente; si está airada o irritada tratarán de disminuir su ira; y por último, le regalarán con todo aquello que su condición les permita y tendrán sus dones por especialísimos.

La relación, justo en el límite del modelo de vasallaje, se adapta a la relación amorosa propia de su época, por ello, el retrato que se elabora de la dama recuerda a un tipo de amada cortés, dotada de afable naturalidad.

> "[...] Pensate mie valorose donne in che modo ogni minima cosa sia meglio alla conservatione d'amore, a ti piu accetta, et a chi tu ami piu grata: Non essere retrosa, non

[153] Equícola, op.cit., fo 156r-156v. No resisto la tentación de recordar simplemente cómo en el tratado de Andrés el Capellán (op.cit., p. 117-121) se traza la figura del perfecto amante con sus virtudes y cualidades por las que ha de ser un caballero que resplandezca por su generosidad y ofrecerla a todos incluso antes de ser solicitado. Igualmente, debe prestar servicio y ayuda a cuantos lo necesiten; no criticar, no alabar falazmente a los malvados sino corregirlos, no burlarse de nadie y evitar pleitos y riñas y a ser posible solucionarlos. Otras cualidades que confieren perfección a este caballero son: mostrarse prudente, sociable y amable, no usar palabras vanas, no hacer promesas rápidas y repentinas, ser hospitalario, no proferir injurias, infamias o burlas contra clérigos, ser sincero y no envidiar la honra ajena. Sin olvidar que debe mostrarse versado en todas las cosas, las cuales serán desarrolladas en futuros tratadistas que se ocuparán también de la imagen ideal del caballero o cortesano perfecto. Además el amor parece adoptar una índole instructiva, de enseñanza en una disciplina que ayuda en un aquí y en un ahora a comportarse con los demás, a mejorar la condición del hombre en su estado de civilización, sin olvidar el papel mediador de la mujer y su belleza para lograr los frutos del amor. El amor es un proceso de mejoramiento. Los bienes sintetizados bajo el concepto de cortesía plasman los resultados obtenidos desde el beneplácito social del amor.

[154] Idéntica hechura se encuentra de nuevo en el tratado de Andrés el Capellán con respecto a la dama (op.cit., p. 289-291). Así está el socorrer las necesidades de la amada, compartir sus sufrimientos, cumplir sus deseos, frecuentar poco su compañía y abstenerse de hacerle señas delante de otros.

altiera, non di amara dicacita, non mordace, ma gratiosa in remirare, in respondere gioconda, in ascoltare cortese, in festiggiare festiva."[156]

La amada está dotada de las cualidades que la urbanidad exige a una dama para saber servirse de cortesía en una medida de moderación que la engalane en su comportamiento en las cortes civilizadas. Su mirada graciosa, su jocundidad en la respuesta, su cortés atención y su festiva aceptación de honores la convierten en una perfecta dama con la urbanidad suficiente para alejarse del hieratismo de su precedente medieval.[157]

Después de advertir a uno y a otra del modo en que deben comportarse, se dirige directamente al lector como aquel destinatario último al cual van dirigidos todos los avisos, sin olvidar este último sobre la magia.

"[...] voglio il mio lettore sia ammonito, non ricerche qui incantamenti, ne imagini, ne altra magica osservatione de celeste influssi, ne segni con parole determinate: percio che tutte son delusioni, tutte fraudi, tutte hami a creduli, tutte reti, dove si avoluppano li sempliceti."[158]

Amonesta directamente al lector para que olvide toda superstición que afecte a los asuntos amorosos. Descalificada, de esta manera, cualquier arte mágica o adivinatoria, así como hechicerías y encantamientos, deja al amor y su consecución en un plano de bien natural que lo alcanza aquel que vive según su propia naturaleza. Elimina de la convivencia en sociedad las malas artes y los vicios, únicos obstáculos para mantener una vida virtuosa y feliz. Citando a Plotino asegura que la felicidad consiste en "vivere secondo la natura" y lo matiza con otra cita de Aristóteles por la que confirma que la "felicita esser operatione et uso perfetto de virtu", uso del que no se excluye la voluptuosidad.[159]

Sin embargo vivir en el *placer*, aunque propio de cada uno, es peligroso, ya que la raíz de toda virtud, según las autoridades que trae Equícola, es la temperancia. La virtud modera el uso excesivo de los sentidos, una vez que son sometidos a la razón, lo que la transforma en "medicina dell'anima, et del corpo solida sanita.[160] No obstante, Equícola es consciente de la unidad de cuerpo y alma y de cómo *las operaciones del*

---

[155] Equícola, op.cit., fo. 156v.
[156] Equícola, op.cit., fo. 159v.
[157] En el Capellán ya hay ciertas recomendaciones dirigidas a las damas para cerciorarse y comprobar la fidelidad, lealtad y valor del amor del amante que las asegure de su calidad y de lo más importante, de la veracidad de su amor y así protegerse del engaño y de la maledicencia (op.cit., p. 225-227).
[158] Equícola, op.cit., fo. 157r.
[159] Equícola, op.cit., fo. 189v.
[160] Equícola, op.cit., fo. 194r.

alma dependen del cuerpo y las del cuerpo dependen del alma "[...] donde l'uno al'altro ministra volupta, et l'uno senza l'altro, non si puo dilettare."[161]

Equícola[162] parece participar de esta última disposición, aunque lo ofrece de un modo más sencillo.

> "[...] Concludamo qualunche se sia, che veramente ama, amar l'animo et corpo insieme, dico amar necessariamente et per vigor naturale l'uno et l'altro: et affermo che l'uno dall'altro in tal amore non pate separatione: li sensi dell'amante dall'amato corpo recercan volupta sensuale como suo fine: lo animo de vero amante dall'amato animo amor richiede, et esser reamato: Dall'animo dunque vuol amor lo amante: dal corpo vol dell'amor il frutto." [163]

Para esta inseparabilidad, peligrosa para el alma, solamente existe un remedio: obrar racionalmente. Como la naturaleza del hombre necesita amar siempre algo, la solución será que ese algo sea un bien eterno. "[...] Noi (merce di Dio) nati rationali, creati ad imagine di Dio, amemo Dio: con lui nostro esser, non hara morte: il nostro conoscer non sera errore, il nostro amare non hara offensione."[164] Una vez más el amor de Dios depende de un ejercicio racional, de una voluntad consciente de superación que libera al hombre de un futuro incierto.

> " [...] conoscere et sapere Dio, non é altro che fermamente crederlo onmipotente, fattor de l'universo, autor ottimo, et dator di ogni cosa buona, giusto et clemente." [165]

Con esto concluye el tratado de Equícola cuya novedad consiste en esos avisos de buena conducta que deben orientar el comportamiento de todo buen cortesano y, que a caballo entre una concepción medieval y humanista, se orienta hacia el tratado de mayor éxito en todo el siglo XVI. Aunque Castiglione, curiosamente, no se propuso, en principio, tratar sobre el amor como asunto concreto, recogió este factor como integrante de su personalidad, y lo combinó con los valores que identifican al perfecto cortesano y a su dama.

---

[161] Equícola, op.cit., fo. 197r.

[162] Tan inextricable unidad de cuerpo y alma la hemos visto explicada en los diferentes autores con soluciones que intentan transcender la sensualidad del cuerpo por una sublimación anímica que revalorice el sentimiento amoroso. Unos iniciando una ascensión ascético-mística hacia el último fin del viaje a través de la belleza hacia el sumo bien, como lo quiere Ficino; Bembo, en esta misma ascensión, pone la meta final en el amor divino; Hebreo, más complejo, no rehuye por completo el vínculo físico como renovación amorosa.

[163] Op.cit., fo. 197v.

[164] Op.cit., fo. 209r-209v.

El Cortesano de Baltasar Castiglione

En definitiva el *Libro di natura d'amore* de Mario Equícola ofrece una abigarrada síntesis de teorías e hipótesis relativas al amor que parten de la corriente neoplatónica de la época. El sentido de la vista capta la belleza que mueve al individuo hacia su disfrute. Lo más original consiste en la nota sobre las condiciones que deben adornar al cortesano para saberse desenvolver en la vida social de la corte, asunto del que será objeto todo el libro de *El Cortesano* de Castiglione.[166]

Éste comienza en forma de discusión acerca del asunto sobre el que puede versar el diálogo. En boca de Federico Fregoso, surge el motivo que los entretiene durante cuatro noches, consistente en "[...] escoger alguno de la compañía, el cual tome cargo de formar un perfecto cortesano, explicando en particular todas las condiciones y calidades que se requieren para merecer este título."[167]

Una vez establecido el asunto del que tratar discuten, largamente, sobre los factores que deben integrar la figura de todo cortesano,[168] como es la de pertenecer a buen linaje,[169] ser diestro en el uso y ejercicio de las armas,[170] huir de toda afectación,[171] estar dotado para las letras, entender del arte de la música, tañer instrumentos y tener nociones de las artes figurativas.[172] Estas cualidades forman parte de lo extrínseco de la personalidad y funcionan como particularidades asimilables al cortesano, aunque lo importante pertenece a la naturaleza intrínseca del caballero.

> "[...] el cortesano no ha menester más sino ser hombre de buen juicio."[173]

Todo lo que integre ese *buen juicio* será lo que conforme la figura del cortesano perfecto.[174] Hay que observar una notable diferencia entre lo expuesto por Equícola y las condiciones con que pinta a su cortesano Castiglione. Si el primero recomienda la charla con moderación y se detiene en avisos sobre el cuidado de no

---

[165] Op.cit., fo. 209v.
[166] B. Castiglione, *El Cortesano*, edición de Mario Pozzi, Cátedra, Madrid, 1994. Tampoco está exento este tratado de cierto resabio ecléctico. Para algunas de sus fuentes es útil acudir a Serés (op.cit., p. 173-176).
[167] Castiglione, op.cit., p. 120. Parece que se sitúa en la estela del Capellán en su idea por configurar el modelo de caballero. (op.cit., p. 117-121).
[168] Krebs, E., "El Cortesano de Castiglione en España" en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 9 (1941), p. 135-142. Hace un exhaustivo repaso sobre la presencia de los distintos temas y motivos tratados por Castiglione a lo largo de todo el siglo hasta adentrarse en el siglo XVII.
[169] Krebs, E., ibidem., 8 (1940) p. 423-435.
[170] Krebs, E., ibidem., 9 (1941), p. 517-543.
[171] Krebs, ibidem,., 8 (1940), p. 93-146 y en especial p. 125-127.
[172] Krebs, ibidem., 10 (1942), p. 53-118.
[173] Castiglione, op.cit., p. 215.

gesticular en exceso con cejas ni manos, no moverse inadecuadamente mientras se habla y advierte sobre el modo más conveniente a la hora de andar,[175] Castiglione incide en aquellas cualidades morales que deparen un vivir ordenado, el cual haga efectivo el ejercicio de la virtud. Para esto lo primero que recomienda es la cautela, que cuanto haga y diga sea realizado con prudencia y su vida responda a todas las buenas cualidades que componen la forma virtuosa de la vida del sabio.[176]

Continúa con el asunto de la conversación y el modo de utilizarla en beneficio propio mediante *el hablar poco y el hacer mucho*, evitando cualquier tipo de alabanza a sí mismo. Incluye la necesidad de servirse de un discreto disimulo para acrecentar la virtud de aquel que sabe comportarse con los demás. Aunque esto no impida que pueda demostrar sus dotes para la conversación manifestando su capacidad para ocuparse en cosas graves como hombre sabio y sea dulce y prudente para el resto de los asuntos. Recomienda, asimismo, no ser envidioso ni maldiciente y procurar amistades por medios honestos[177].

En cuanto a las cualidades de la dama elabora un arquetipo que se separa de la imagen encumbrada del amor cortés, y la engalana con virtudes morales que hacen de ella la imagen ideal de dama de corte.[178]

Y lo primero que señala es que "debe la mujer ser muy diferente del hombre", aunque comparta algunas virtudes del alma, como son "la nobleza del linaje, el huir de afectación, el tener gracia natural en todas sus cosas, el ser de buenas costumbres, ser avisada, prudente, no soberbia, no envidiosa, no maldiciente, no vana, no revoltosa ni porfiada, no desdonada"; sin olvidar "la prudencia, la grandeza de ánimo, la continencia". El resto de cualidades son propias de toda dama que se precie, a saber: "ser buena y discreta", tener cierta "afabilidad graciosa"[179] con la que tratar con los hombres mediante "una conversación dulce y honesta"; tener "costumbres sabrosas y moderadas" y disponer de un talante que muestre "viveza de espíritu", aunque siempre

---

[174] Con recompensa de besos y abrazos furtivos, atribuía el Capellán la mayor excelencia alcanzable por todo hombre íntegro y juicioso (op.cit., p. 73) y recomendaba a la dama se enamorase de un hombre prudente y discreto (op.cit., p. 223).
[175] Equícola, op.cit., fo. 156r-156v.
[176] Castiglione, op.cit., p. 217.
[177] Castiglione, op.cit., p. 218. En lógica evolución aquí están los modelos de Equícola y el Capellán.
[178] Ya apareció en Equícola (fo. 159v.). Aparte y como señala Singer en *La naturaleza del amor,* (p. 213) es digno de destacarse que el diálogo de Castiglione entremedias de la configuración de "los modelos de perfección que corresponden a cada sexo" introduce el papel activo de la mujer en sociedad: "En esta comunidad esclarecida las damas que despiertan y recompensan el amor tienen un papel activo más amplio que el que les permitiría, de ordinario, la filosofía platónica".
[179] "[...] la belleza es una cierta gracia, vivaz y espiritual" (Ficino, op.cit., p. 104); y "[...] lo bueno es bello si posee alguna clase de espiritualidad graciosa" (Hebreo, op.cit., p. 404).

supeditado a la bondad por la que ha de ser juzgada tanto por "buena, prudente y bien criada, cuanto [por] graciosa, avisada y discreta".

En lo que se diferencia por completo del cortesano es en la necesidad de disfrutar de hermosura y "ser más recelosa que no el hombre en lo que toca a su honra". A todo este conjunto de cualidades se añade la "necesidad de guardar una cierta medianía difícil", compuesta de contrarios. Estos la obligan a no "ser tan recogida y mostrarse tan enemiga de las compañías y pláticas algo sueltas" que parezca que finja las bondades propias de una dama, pero "tampoco, debe, por mostrarse muy desenvuelta y graciosa, decir palabras deshonestas, ni usar una familiaridad demasiadamente suelta, de tal manera que se haga tener por mala siendo buena, sino que, cuando se hallare en semejantes pláticas, las escuche, pero con algún empacho y con una vergüenza noble, sin grosería."[180]

La tarea de comportarse como una dama no está exenta de cierta complejidad que se atiene al equilibrio de contrarios en que consiste la *medianía* a la hora de actuar. Previamente, había resaltado la necesidad de mezclar *en sus costumbres sabrosas y moderadas* una *presta viveza de espíritu*, todo ello bajo la cautela de la honestidad, firme virtud que será asiento de todo su quehacer en el ámbito cortesano. En tan compleja mezcla de costumbres y de cuestiones de talante espiritual juegan un papel muy importante todas las condiciones que son obligatorias en la dama y que comparte, por descontado con el cortesano.[181]

Con todas estas cualidades, el requerimiento de *guardar una cierta medianía difícil* no parece que sea gran obstáculo para el modelo de dama que se va elaborando. Por ello, el compuesto de contrarios que condiciona la conducta de la dama ha de contar con todo el bagaje previo en que consiste el adorno de su personalidad. De tal modo estas últimas advertencias se dirigen, más bien, a mantener el control sobre las anteriores cualidades y, así, evitar la *afectación* de la que huyen como el peor de los defectos. Es decir, ni en la gazmoñería, ni en la demasiada desenvoltura, ni tan siquiera en la reclusión, se encuentra el mejor modo y el más correcto para vivir como una dama perfecta. El despliegue activo de todas las cualidades tiene, en esta *medianía difícil,* su auténtico término de referencia. No es condición única la de contar con todas las calidades que conforman a una dama o un cortesano. Lo imprescindible en ellos consiste en su capacidad para llevar a la práctica tales calidades y hacerlas manifiestas

[180] Castiglione, op.cit., p. 349-451.
[181] Castiglione, op.cit., p. 349.

en la convivencia con los otros. Lo difícil de este compuesto de contrarios no reside, por tanto, en las bondades que los adornan, sino en la manera de concretarlo mediante acciones. La bondad, la prudencia, la buena crianza, la graciosidad, el aviso y la discreción no tienen una concreción actual si no se formalizan en actos verificables que el autor expresa como *conversación dulce y honesta* o *costumbres sabrosas y moderadas*. Estas dependen de la circunstancia y del interlocutor con que se lleve a cabo tal *conversación.*[182] El grado de adaptación a los casos determinados da la medida de la calidad de la dama o del cortesano. La capacidad a la hora de aplicar todas sus cualidades es la que les atribuye una mayor o menor nobleza espiritual, aunque en Castiglione todavía tenga un papel muy importante la hermosura, lo que lo sitúa de lleno en la corriente neoplatónica y bembiana.[183] Sin embargo, la distingue de Andrés el Capellán con el que bien podría haber confluido en la consideración de la integridad moral, como primer factor con que superar las diferencias sociales y por tanto los esquemas de belleza-bondad, fealdad-maldad. [184]

Escuetamente, apunta de forma elíptica la necesidad de la presencia de la hermosura[185] en la dama, pues si no le faltará *muy gran cosa.* Prescinde de explicaciones que aparecen en los otros tratados sobre la visión de la belleza y el deseo de gozosa unión para disfrutarla. Aquí se limita a señalar la importancia de la belleza en la dama como acicate que moviliza el sentimiento del amor hasta producirse la transformación del amante en el amado y viceversa. Pero eso lo deja para el final del libro.

Junto con la hermosura otro elemento por el cual debe distinguirse del cortesano es la cuestión de la honra, previniéndola que debe ser más cautelosa para evitar habladurías.

Resulta evidente que tanto el cortesano como la dama han de contar con toda esta serie de condiciones que los convierte en seres excepcionales. Sólo pueden gozar de la inestimable valoración de cortesano o dama aquellos que, reuniendo todas las cualidades, sepan someterlas al control que los aleje de la afectación en su

---

[182] Castiglione, op.cit., p. 350. "[...] conforme al tiempo y al lugar y a la calidad de aquella persona con quien hablare."

[183] Serés, op.cit., p. 207.

[184] "[...] *los feos comúnmente son malos y los hermosos buenos; y puédese muy bien decir que la* hermosura es la cara del bien: graciosa, alegre, agradable y aparejada a que todos la deseen; y la fealdad, la cara del mal: escura, pesada, desabrida y triste." (Castiglione, op.cit., p.: 516).

[185] *En el Capellán la belleza femenina* percibida es causa de su obsesión y del enamoramiento posterior (op.cit., p. 55).

comportamiento. Además de las reglas de conducta que aparecen en el Capellán[186] para lograr la integridad moral idónea y así, disfrutar del amor, ahora se añade el complemento de la *afectación* que amplía sustancialmente el trato en sociedad. Este contrapunto delimita la diferencia entre el cortesano y la dama perfectos y el resto de los cortesanos y damas. Otro ingrediente que ha de adornar su personalidad es el relativo a la religión y a las supersticiones. De éstas ya había comentado algo Equícola[187] en su texto, advirtiendo al lector que no buscase en su libro encantamientos, imágenes ni observaciones de tipo mágico para captar el amor de la dama bajo influjos celestes. Castiglione amonesta al lector para que se atenga a lo estipulado por la Iglesia, y no preste atención a ningún tipo de sortilegio adivinatorio.[188]

Todas estas excelencias, marcadas por estos requisitos, dejan en posición señera a estos individuos que serán ejemplares en todo cuanto los configure. La mejor referencia para observar su calidad excepcional es el sentimiento amoroso y su actitud ante él. Pero, curiosamente, en los flirteos eróticos vienen a la memoria Bembo y Andrés el Capellán.[189]

Las recomendaciones dadas a las damas para sus tanteos amorosos recuerdan el prototipo de la amada que recibe el vasallaje del trovador, en las primeras etapas. Pero lo que me interesa destacar es la necesidad de que la dama no trate de aparentar que acepta o que rechaza la insistencia halagadora del enamorado caballero, sino que debe buscar un término medio por el que unas veces parezca incómoda y otras que lo aprueba *llanamente*.

Este es, en concreto, el retrato de la dama perfecta que debe mantener esa difícil *medianía* formada por contrarios de complicada acomodación. Por lo tanto, ya no es la figura hierática de la *belle dame sans merci* [190]del amor cortés, sino una dama heredera de ese mismo código, que la obliga a rechazar al amante como

---

[186] Op.cit., p. 157.
[187] Op.cit., fo. 157r.
[188] "[...] Acordaríale más, a vueltas de todo esto, que fuese verdaderamente buen cristiano, de conciencia sana y firme, no *supersticioso* ni dado a las vanidades de los conjuros o ensalmos o de los adevinos; porque desta manera, juntando con la humana prudencia el temor de Dios y la verdad de nuestra religión cristiana, terná de su mano la buena fortuna, y a Dios por protetor, el cual siempre le hará andar próspero en la paz y en la guerra". (Castiglione, op.cit., p. 484).
[189] Bembo, (op.cit., p. 261) y Capellán (op.cit., p. 225-227). Desde el momento en que Castiglione hace recomendaciones parecidas a la dama vienen a la memoria los anteriores tratados. Aconseja que no se dé por enterada de "quien le dixere amores" sino que, muy al contrario, "muestre entonces no entendelle [...] procurando siempre con el juicio y la templanza y arte que hemos dicho de sacalle de aquello". Pero si se viera muy apremiada sin poder pasarlo con disimulación "tomallo ha como burlando o con una buena llaneza dezille ha cuerdamente algunas palabras de las cuales él ni pueda quedar desabrido, ni tampoco con asidero para quedar muy confiado". (Castiglione, op.cit., p. 418).

prueba de su resistencia y de mejoramiento del enamorado para merecer la recompensa final. En ella se deposita la última voluntad y a la vez ella queda protegida, con esta actitud, de la maledicencia y del posible engaño.[191]

Se trata de una conducta explícita y útil como modelo a seguir con la intención de generar actitudes que favorezcan el trato y conversación entre hombres y mujeres. La finalidad última parece que quiere evitar el engaño de la dama, la cual debe cerciorarse de la veracidad de las intenciones del amante. Por un lado, la protege del *peligro de ser engañada* y, por otro, sirve de ejemplo de cordura y discreción para el resto de damas que puedan imitarla en ocasiones similares. Cumple así una doble misión: social y particular, beneficiosas ambas para la convivencia y la articulación social que sostiene todo el entramado de relaciones.

Castiglione, hasta el momento, ha diseñado la pintura de su cortesano perfecto partiendo de las habilidades prácticas que necesita para manifestar sus cualidades morales, compartidas por la dama perfecta; pero en ésta confluyen diversas reflexiones en torno a la belleza, a la virtud y al amor y a su sublimación. Por el momento la dama materializa, de forma implícita, la concepción de la belleza[192] y representa el destinatario de los requiebros amorosos a los que ella incita. Más adelante, logra alcanzar la verdadera belleza y el amor divinos, metas finales de los verdaderos amantes, mediante la sublimación de tales elementos.

Por tanto, el amor es connatural a la personalidad del perfecto cortesano.[193] Y es ahora cuando se observa en Castiglione su plena integración en las corrientes filográficas de su época.[194]

> "Quien comienza a amar, respondió Emilia, debe también comenzar a obedecer y a conformarse totalmente con la voluntad de la persona a quien ama, y con ella gobernar la suya, y hacer que sus deseos sean como esclavos, y que su misma alma sea como sierva, y que no piense jamás sino en transformarse, si posible fuese, en la cosa amada,

---

[190] Ya lo había insinuado también Equícola, op.cit., fo. 159v.

[191] Hebreo, op.cit., p. 411. Y también en Capellán, op.cit., p. 61 y 103.

[192] Lo recordamos aquí de nuevo:"De la hermosura se ha de hacer otra cuenta, porque es mucho más necesaria en la dama que en el cortesano; que ciertamente a la mujer que no es hermosa no podemos decir que no le falte una muy gran cosa." (Castiglione, op.cit. p. 350).

[193] Krebs, E., "El Cortesano de Castiglione en España" en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 10 (1942), p. 689-748.

[194] "*El Cortesano* [es un] diálogo principalmente insertado en la tradición platónicopetrarquista de raíz bembiana, donde el autor no duda en remitir a *Los Asolanos* para todo lo relativo al origen y dignidad del amor, otorgándole a la mujer el papel de guía del hombre a la divinidad y, en general, el de puente entre lo particular y lo universal, entre el simulacro y la idea". (Serés, op.cit., p. 208). Para Solé-Leris (op.cit., p. 28) Castiglione pretende crear un cortesano perfecto que sea capaz de evitar "the suffering usually associated with passion". Para lo que lo destina a la eterna belleza divina.

y esto ha de tener por su mayor y más perfecta bienaventuranza; porque así hacen los que verdaderamente aman." [195]

En este fragmento vibran ecos de otros tratadistas. El amor aparece aquí como obediencia y adaptación a la voluntad del amado. Por un lado, el amante, en el trasvase de almas, pierde la suya que sólo recupera con la aquiescencia del amado, el cual deviene intermediario del bienestar que experimenta al recobrarse en la actitud condescendiente del otro. De modo que tras perder su alma y encontrarla y recobrarla en el otro, se transforma en el amado, del que depende tanto en voluntad como en deseos que lo mueven. Por otro lado, este sometimiento en forma de transformación, *si posible fuese,* apostilla Castiglione, se sustenta en la relación jerárquica por la que el amado es causa generadora del amor en el amante,[196] el cual retorna por este amor al amado y lo goza mediante la íntima unión; o también se funda en la teoría de los espíritus sutiles que llegan a la amada a través de la mirada, y se aposentan en el corazón, según lo expone el magnífico Julián.[197]

Como se ve se trata de una atmósfera cultural asimilada hasta diluir teorías completas en discursos sobreentendidos acerca de asuntos manidos en la época.

La teoría de los espíritus sutiles,[198] que salen de los ojos en forma de tenue vapor para residir e inflamar el corazón del amante, se inserta hábilmente en el juego de miradas y en la importancia de la visión, como principio del movimiento amoroso. Castiglione recrea mediante esta corriente teórica,[199] mezclada con la corriente neoplatónica de la importancia de la visión para comprender cuanto se observa, una estética del galanteo que cuida las normas del secreto cortés. La demostración amorosa a la dama sustituye las palabras por un gesto, un ademán, un suspiro o un *buen acatamiento.* Pero, por encima de todo esto, nada mejor que la función que desempeñan los ojos como fieles mensajeros de la pasión amorosa. Además, los reconoce como descubridores del pensamiento y óptimos medios para *encender amor en el corazón.*

---

[195] Castiglione, op.cit., p. 428-429. Esto mismo ya se encuentra en Equícola, fo. 156v; en el Capellán, p. 289-291; y en Hebreo, p. 411 con derivación hacia la *religio amoris* como señala Serés (op.cit., p. 249 nota 35)

[196] Recordar Hebreo, op.cit., p. 406.

[197] "[...] aquellos vivos espíritus que salen por los ojos, por ser enderezados como saeta en blanco, naturalmente se van derechos al corazón y hasta allí no paran, y allí se asientan como en su casa, y allí se mezclan con los otros que ya estaban dentro; y con aquella delgadísima natura donde han llegado, calentándola y haciéndola semejante a sí y de su misma calidad propia y dispuesta a recebir la impresión de aquella imagen que consigo truxeron." (Castiglione, op.cit., p. 430-431).

[198] Recoge el teorizar aristotélico junto a la teoría del pneuma estoico (Serés, op.cit., p. 54-86).

[199] Serés, op.cit., p. 54-86.

La mirada es, de esta manera, confluencia de teorías diversas que tienen desarrolladas explicaciones en torno a la misma como núcleo que comprende razones donde declaran la inteligencia de sus cuestiones, bien de índole médica (como los espíritus sutiles), bien de índole filosófica (como comprender mediante la visión) y, por último, el juego erótico de la mirada en las relaciones cortesanas.

De este se destaca la importancia del secreto.[200] Recomienda, más adelante, tener *gran tiento* y cuidar mucho del tiempo y del lugar donde se lleven a cabo tales miradas. Y avisa, para no ser notados, de la cautela necesaria en el enamorado para evitar hacer públicos sus amores.[201]

Una vez que hemos entrado de pleno en el tema del amor se puede observar cómo alterna reflexiones que ya son asunto manido en todos los ambientes cortesanos y que han familiarizado los tratados filográficos con advertencias dirigidas a ella o a él, para poder mantener el orden social, sin menoscabo del disfrute de su amor. Castiglione no sólo retrata el prototipo del cortesano y de la dama, sino que además trae a colación medios que favorezcan el comportamiento de los mismos en el seno de una sociedad con férreas normativas jerárquicas. Su texto, en forma de diálogo, se convierte en un útil manual de síntesis manejable para conocer la manera de desenvolverse con naturalidad (sin afectación) en un medio tan rígidamente atenazado por códigos sociales; y a la vez ofrece un *vademecum* de las actuales teorías amorosas que ayudan a ilustrar tanto la naturaleza de las relaciones eróticas como una guía de conducta para con uno mismo y con los demás.

La naturalidad a la que aspiran en su conducta aún encuentra el lastre medievalizante de ciertas reminiscencias del amor cortés, las cuales obligan a rechazar al pretendiente y a mantener en secreto la relación una vez iniciada. En el ámbito del secreto se llega a recomendar el disimulo como conveniente para evitar murmuraciones y para conseguir el éxito en los amores.

> "[...] el que hubiere de andar enamorado secretamente, es necesario que señale tener menos fuego en su corazón del que tiene, y muestre contentarse de lo que le pareciere poco, y disimule sus deseos, sus celos, sus trabajos y también sus placeres, y ría muchas veces con los ojos y con la boca, cuando llora con el corazón y con las entrañas, y finja ser pródigo de lo que es muy escaso."[202]

---

[200] También presente en el Capellán (op.cit., p. 223) en su valor de salvaguardia de la reputación femenina.
[201] Castiglione, op.cit., p. 431-432. Igualmente se encuentra en Capellán, op.cit., p. 289.
[202] Castiglione, op.cit., p. 433.

El disimulo[203] constituye una ocultación de sus auténticos sentimientos. Esto comporta un obligado autocontrol que embride las pasiones: amor, odio, ira, tristeza. A la larga parece responder a un dominio que mantenga al hombre libre de las inclinaciones que produzcan cualquier desasosiego. Con el disimulo margina el mundo interior de las pasiones (deseos, celos, trabajos, placeres), en aras de la creación de un ámbito donde mantenerse en la medianía difícil del compuesto de contrarios que configuran el verdadero y perfecto cortesano, pues reirá cuando sufra y fingirá prodigalidad en la escasez. Esto recuerda la naturaleza contradictoria del amor, cuyo movimiento surge cuando se conoce su carencia, así como la búsqueda que la colme, como muestra Sócrates en el *Banquete*. Pero aquí el amor está sujeto a un código colectivo que somete la pasión a un orden de dependencia impuesto desde el exterior. De ahí que su corazón muestre menos ardor del que siente y sus ojos y su boca oculten a los demás, con su risa, el llanto interior.

El amor es considerado como una alienación que separa al enamorado del resto de la sociedad con el menoscabo correspondiente para la relación de cortesanía y urbanidad a la que está destinado todo buen cortesano. La alienación, sufrida por efectos del amor, perturba el ánimo de manera que deja de ser dueño de sus acciones, perdiendo, incluso, el uso ordinario de su razón y, a la larga, de su voluntad. Es lo que Ficino y Hebreo elucubraban con el trasvase de almas y la transformación de los enamorados en la fusión del gozo. Pero Castiglione no parece olvidar nunca la dimensión social del cortesano. Consciente del apartamiento que produce esta enajenación del ánimo, contraproducente para el bien del trato social, procura, en línea con la tradición cortesana, advertir sobre la conveniencia de guardar secreto y disimular las perturbaciones que implica el amor. Por un lado, recupera el valor de urbanidad que incluye toda cortesanía y, por otro, deja intacta la honra de la dama y la del caballero si saben ocultar su pasión amorosa, pues la estimación y buena fama de ambos depende de la sociedad en la que conviven.[204] De ahí que si en alguna ocasión el amante descubre sus sentimientos a la amada sin dejarle lugar a dudas, para los demás debe adoptar la

[203] Aquí está la obligación de la dama de enamorarse de un hombre prudente y discreto recomendado por el Capellán (op.cit., p. 223).

[204] " Miser Bernardo Bibiena [...] dixo: "Cierto está que quien de verdad ama luego pone todos sus pensamientos en servir y contentar a su dama; mas porque los buenos servicios no son siempre conocidos, pienso que demás del servir y querer bien sea necesario hacer todavía alguna otra demostración de amar tan clara que nuestra amiga no pueda disimular el conocimiento que tuviese de ser amada; pero hase de hacer esto tan templadamente que nunca el acatamiento que se debe a ella se pierda." (Castiglione, op.cit., p.: 429).

apariencia del acatamiento que ella merece. Es imprescindible actuar con templanza y someter todo a razón para evitar que se hagan públicos sus relaciones amorosas. Por eso es conveniente mantener una ambigüedad que los proteja de maledicencias.

> " *Dixo el Manífico:* " *Si él quisiere escribir o decir amores debe entrar en ello con tan* buen tiento y tan cautelosamente que sus palabras sean muy disimuladas y solamente sirvan a tentar el vado y díganse con un velo (o por decillo así) con una *neutralidad* que dexen a la dama a quien se dixeren camino para poder disimulallas o salida para echallas a otro sentimiento que no sea de amores".[205]

Con la *neutralidad* debida, dama y cortesano son protegidos, respectivamente, de malinterpretaciones y equívocos. Incluso su futura relación amistosa se salva en caso de que no haya correspondencia mutua en el amor. Además parece destacar por encima del amor la importancia de la amistad, caracterizada como *buen tratamiento y familiaridad estrecha*, con lo cual vuelve a destacarse el valor que tiene la relación social en todo el entramado erótico.

En esta conservación a ultranza del orden social se atiende, igualmente, al desequilibrio personal que el sentimiento amoroso produce en el individuo. Para ello y como apoyo y desahogo que proporcione una lozana salud mental está la figura del confidente. Advierte del peligro del exceso en el secreto de los amores. Procura, por tanto, avisar sobre la conveniencia de contar con alguien que "entienda en el negocio y ayude lo que pudiere". Con él evita tener que recurrir a la exageración de "hacer muchas más demostraciones" que puedan declararlo públicamente. Aparte de que "un amigo [...] demás de ayudar y consejar en las necesidades, suele muchas veces remediar los yerros del enamorado ciego y siempre procura que todo ande muy secreto y provee en muchas cosas [...] y demás destos provechos, es muy gran alivio decir vuestras congoxas a quien las tome como por propias, y asimismo los placeres se hacen mayores comunicándose".[206]

No deja de sorprender que al peligro de hacerse públicos los amores anteponga, como mucho más peligroso, el exceso de secreto. Las sospechas pueden provocar las insidias levantadas por tan extraño modo de comportarse en su celo por mantener en secreto su amor. La confianza en alguien a quien expresar los deseos o comunicar los incidentes aparece como una solución tradicional desde el amor cortés, además de contar con la ayuda de su comprensión e inteligencia, en todo cuanto pueda suponer una descarga de tensión para el enamorado. Aquí surge la figura del amigo

[205] Castiglione, op.cit., p. 429-430.

confidente.[207] Y con él vuelve a aparecer el tema de la amistad, antes como valor útil susceptible de ser protegido para salvar la relación entre la dama y el cortesano y, ahora, como estimación de ayuda y consejo proporcionados, desinteresadamente, por el amigo, en caso de necesidad, de equivocación y de voluntariosa participación en las desgracias y en los placeres.

La figura del amigo, por ello, actúa como eslabón que reorganiza la relación de los enamorados con la sociedad. Los mantiene en contacto con la misma, no se desvinculan del trato social, forman parte del conjunto y, por añadidura, el amigo interviene como trabazón entre ellos y entre los demás. A la vez, protege la relación de sospechas agresoras de su intimidad que perjudiquen su integración social. Por todo ello se transforma en una especie de protector que actúa de nexo entre su relación y los otros. La amistad conforma un sustento imprescindible para todo cuanto tiene lugar en el seno de la sociedad a modo de efluvio que envuelve y mantiene en contacto todos los componentes que forman parte de las distintas relaciones.

Hasta aquí Castiglione ha ido aleccionando al lector sobre el modo en que ha de conducirse todo cortesano y toda dama en sociedad. Pero todavía se desconoce su concepción acerca del amor. En los anteriores tratadistas el amor ha sido considerado un deseo de gozar la belleza. El amor actúa como movimiento de búsqueda incitado por la belleza que se capta por la vista. En tal búsqueda, la carencia intentaba ser cubierta, una vez que se alberga la esperanza de haberlo encontrado y, de ahí, nacía el ansia de disfrutarlo en gozosa unión. Pero ésta solamente era posible entre las almas, lo que dejaba al cuerpo en un segundo plano; a la par, abría una puerta a la transcendencia hacia la verdad y el bien a los que sólo puede aspirar el alma. Esta sublimación del amor tiene mayor o menor presencia en cada autor. En todos es el último fin y el amor verdadero es el único al que se debe aspirar.

Castiglione, en su retrato del cortesano perfecto, no ha abordado de lleno el asunto del amor hasta el momento, y ahora que lo va a hacer lo pone en boca de Pietro Bembo, dato sintomático que no se puede pasar por alto. Por lo demás, la realidad amorosa descrita no es más que una reconsideración sobre el modo de actuar en

---

[206] Castiglione, op.cit., p. 439.

[207] Andrés el Capellán, (op.cit., p. 157), ya había aconsejado esta necesidad mediante lítote. "No quieras tener muchos confidentes de tu amor". O también cuando especifica que el número máximo de confidentes no debe superar a tres "sin contar los dos enamorados", uno para el amante, otro para la amada y un tercero que actúe de mensajero entre los dos. (p. 319).

cuestiones de amor. Pautas de conducta que ayuden a la actuación de los enamorados para proteger la honra personal y también la social.

Cuando se lee el discurso que Bembo expone en torno al tema del amor se puede observar el valor de síntesis que encierra su discurso. Todo cuanto expresa no se sale del límite de lo que los autores anteriores han explicado. Siguiendo en líneas generales el libro tercero de *Los Asolanos*, Castiglione reelabora toda la materia amorosa y la hace accesible para todo el lector que se acerque a su libro buscando una respuesta factible. Lo más evidente de su lectura resulta el esfuerzo por divulgar todo un conjunto de teorías filosóficas reducidas, en apretado resumen, a un conjunto de datos, dotados de suficiente plasticidad, como para que sean útiles a todo aquel que pretenda seguir su ejemplo.

Por lo pronto, la definición del amor no difiere de las restantes dadas por otros autores:

> " [...] Digo, pues, que según la definición de los antiguos sabios, amor no es otra cosa sino un deseo de gozar lo que es hermoso."[208]

En todos los tratadistas vistos el deseo por gozar lo bello hace del amor una atractiva instigación que mueve al amante hacia el exterior. Tal incitación necesita del conocimiento que guíe el deseo y Castiglione habla de tres formas de conocer "[...] a saber, por el sentido, por la razón y por el entendimiento."[209] El conocimiento por el sentido produce el apetito y conoce, mediante los sentidos corporales, las cosas sensibles; por el contrario, del entendimiento *nace la voluntad* y, a través de sus facultades, aplicadas a la contemplación, conoce las cosas inteligibles.

Las dicotomías de los anteriores autores parecen vigentes en lo expuesto por Castiglione: "del sentido nace el apetito, el cual es común a nosotros con las bestias; [...] como el sentido no conoce sino cosas sensibles, así también el apetito no apetece sino las mismas."[210] Aquí se adscriben los objetos opinables, percibidos por los sentidos, de Platón; el conocimiento corporal de Ficino y el particular, dirigido hacia el cuerpo por el alma, de Hebreo. La otra forma de conocer era por el entendimiento del que *nace*

---

[208] Castiglione, op.cit., p. 508. Este deseo de gozar lo que es hermoso en Hebreo dependía de la unión gozosa o de la transformación mediante unión en la cosa amada. Bembo es de la misma opinión, salvo que califica la hermosura de verdadera (el amor es deseo de verdadera hermosura, p. 427), lo cual nos orienta hacia un amor trascendente que prescinde del aspecto corpóreo desde sus inicios. Para Ficino el amor es deseo de belleza y de engendrar en lo bello. Andrés el Capellán define el amor como pasión innata originada en la percepción de la belleza femenina y en la obsesión por ella, lo que le da una peculiaridad distinta. Equícola, muy próximo a Platón, lo considera un deseo del bien, que según el filósofo griego es ese algo que no se tiene y al que se desea poseer.

[209] *Castiglione, op.cit., p. 509.*

la voluntad [...] y así como el entendimiento no tiene ojo sino a la contemplación de las cosas inteligibles, así la voluntad no alcanza otro mantenimiento sino los bienes del espíritu."[211] El hombre, en Ficino, era un compuesto de alma, espíritu y cuerpo. Al alma correspondería el entendimiento, al cuerpo el sentido; pero el hombre es por naturaleza racional y aquí está la tercera forma de conocer del hombre, por la razón de la que *nace la elección.*[212]

La elección se sitúa por tanto en el medio fijado por los extremos del sentido y del entendimiento. El hombre a través de la razón ejercita la acción de elegir entre ambos términos, bien quedándose en los límites impuestos por los sentidos a semejanza de las bestias, bien encaminándose por el entendimiento hacia los verdaderos espacios que rige la sabiduría divina. Por su situación intermedia y por su dependencia de la razón se mueve en un margen de libertad para poder obrar, además de contar con la comprensión de dirigirse hacia uno u otro de los extremos a tenor del individuo y de sus intenciones. Ahora bien, toda esta clasificación es aplicada al sistema amoroso donde la belleza aparece como punto de referencia de las tres formas de conocer.

> "[...] Mas hablando de la hermosura de que nosotros agora tratamos, la cual es solamente aquella que parece en los cuerpos, y en especial en los rostros humanos, y mueve aquel ardiente deseo que llamamos amor, diremos que es un lustre o un bien que emana de la bondad divina."[213]

Pues tratándose de la hermosura corporal, el único modo de conocerla es por medio de los sentidos, especialmente, el representado por la vista. Cuando se percibe la belleza corporal "[...] penetrando por ellos [por los ojos] se imprime en el alma de quien le mira, y con una nueva y estraña dulzura toda la trastorna y la hinche de deleite, y encendiéndola, la mueve a un deseo grande del."[214] Así describe el movimiento amoroso por el que el alma procura la unión gozosa en lo bello que percibe. Sin embargo, no se puede olvidar que todavía está en el nivel corporal, donde los sentidos nos engañan sobre el verdadero ser de las cosas. Ficino ya había señalado el carácter seductor de la belleza.[215]

---

[210] Castiglione, op.cit., p. 504.
[211] Castiglione, op.cit., p. 509.
[212] Castiglione, op.cit., p.509.
[213] Castiglione, op.cit., p. 509.
[214] Castiglione, op.cit., p. 509.
[215] "[...] como el conocimiento de nuestra mente tiene su origen en los sentidos, no entenderíamos, ni apeteceríamos jamás la propia bondad inserta en el fondo de las cosas, sino fuéramos conducidos a aquéllo por las señales manifiestas de esta hermosura exterior. Y en esto aparece admirable la utilidad de la belleza, y del amor, que es su compañero". (Ficino, op.cit., p. 86).

Pero una vez que la belleza ha realizado su cometido de captar nuestra atención sería absurdo dejarnos guiar por el sentido. "[...] si se dexa guiar por el sentido, da de ojos en grandes errores y juzga que aquel cuerpo, en el cual se ve la hermosura, es la causa principal della, y así, gozalla enteramente, piensa que es necesario juntarse del todo, lo más que sea posible, con él; y éste es gran error, y por eso el que cree gozar la hermosura poseyendo el cuerpo donde ella mora, recibe engaño, y es movido no de verdadero conocimiento por eleción de razón, sino de opinión falsa por el apetito del sentido; y así también el placer que se sigue desto ha de ser de necesidad falso."[216]

Con suma claridad expositiva en esta parte, Castiglione señala el sentido negativo de todo aquel que, amando se limita al goce físico, sin ejercitar la razón para elegir otra forma de amor más afín al ser humano y alejado del simple aplacamiento de las pasiones. Según la nomenclatura de Ficino se trataría de un amor bestial, y que recogido por Hebreo del mismo Platón, se caracteriza por el continuo desasosiego y malestar por la insatisfacción del deseo, siempre renovable al quedar aborrecido y enfadado al consumarlo, o quedar insaciados por completo al permanecer en el mismo deseo que no lleva al *fin verdadero que buscaban.* Con más sencillez y plasticidad, Castiglione, argumenta que en el caso de que este goce fuese el verdadero, al poseerlo quedarían *sosegados y contentos*, mas "[...] a la hora vuelven a sus desenfrenados deseos."[217] Esta situación les lleva a sentir todo tipo de *afanes, tormentos, dolores, adversidades, sobresaltos y fatigas* de los que continuamente se lamentan los enamorados.

> "[...] de manera que el andar ordinariamente amarillo y afligido en continuas lágrimas y sospiros, el estar triste, el callar siempre o quexarse, el desear la muerte y, en fin, el vivir en extrema miseria y desventura, son las puras calidades que se dicen ser propias de los enamorados."[218]

Sin embargo, hay otro tipo de hombre que sirviéndose de la facultad de la elección eleva sus sentidos hacia la contemplación y a través del entendimiento obtiene el conocimiento universal superior, que lo aproxima al amor divino, único verdadero. Hebreo y Ficino reconocen que el conocimiento original del hombre procede de los sentidos, ahora bien, el primero señala cómo desde este conocimiento sensible a través de la abstracción racional extrae *las bellezas racionales, que es la verdadera belleza.* [219]

---

[216] Castiglione, op.cit., p. 510.
[217] Op.cit., p. 510.
[218] Op.cit., p. 511.
[219] Hebreo, op.cit. p. 556.

De tal ejercicio de abstracción obtienen las especies inteligibles que los encaminan hacia la verdad, accesible solamente, para los que tengan los agudos ojos de la mente listos para escrutar más allá de las apariencias.

La belleza, que era percibida por los sentidos, no es más que una participación de la belleza de los seres incorpóreos. Deviene una gracia espiritual captada por el alma o el espíritu. Ficino, igualmente, considera la belleza como una imagen espiritual de la que participa la belleza del cuerpo.[220]

Más categórico Ficino, implícitamente, descalificaba el amor sensual que surgía de los sentidos y que, siguiendo a Platón, calificaba de bestial. Sin embargo, el amor consiste en la confirmación de la imagen concebida por el espíritu y percibida por la vista a través de la belleza corporal. Esta no es más, entonces, que un reflejo de la belleza espiritual, una imagen participada del mundo superior de las ideas. Belleza y amor no residen en ningún cuerpo, son *algo* incorpóreo que depende de un mundo espiritual al que se puede acceder por medio del entendimiento.[221]

La escala que guía al hombre hacia el entendimiento para, a través de la contemplación, alcanzar el amor divino y verdadero, proviene del *Banquete* de Platón. Allí, en labios de Diotima expone el método para conseguir el conocimiento de la belleza absoluta. Platón se sirve de las cosas bellas como peldaños por los que ascender hacia la belleza en sí. Paulatinamente, desde la belleza de un solo cuerpo se extiende a la comprensión de la afinidad de tal belleza a muchos otros cuerpos. Algo semejante ocurre con la belleza del alma, si bien esta es mucho más valiosa por ser asiento de la inteligencia y del conocimiento de los objetos inteligibles. Por medio del amor que mueve al individuo a considerar estas bellezas afines entre sí por su origen se llega a la consideración de la belleza en las normas de conducta, en las leyes y en las ciencias. Envuelto en ese mar de lo bello, por comprensión de la común participación de las diversas bellezas de una única belleza de la que dependen, el hombre llega a conocer la belleza en sí, guiado por el amor a la sabiduría. Esta trae el conocimiento intelectual de la belleza absoluta que engloba al resto de bellezas.[222]

Heredera de esta escala, pero con diferencias, la gradación que establece Castiglione consiste en el ascenso que el cortesano podrá realizar siguiendo este

[220] "[...] al espíritu le gusta la apariencia de una persona, no en cuanto yace en la materia exterior, sino en cuanto la imagen de aquella es concebida por el espíritu a través del sentido de la vista." (Ficino, op.cit., p. 92).

[221] Apunta Serés (op.cit., p. 199-200) cómo la belleza y el amor de su dama no es más que un eslabón en la cadena de ascenso hacia Dios, para lo que tiene que buscar la verdadera belleza a través del intelecto.

procedimiento, pero de modo escalonado. Es decir, en Platón el logro de la sabiduría es presentado como una progresión continua, una sucesión lineal sin torceduras ni quiebros que detengan la lógica conclusión a la que se llega iniciando este itinerario de mejoramiento. Por lo pronto, ya se ha analizado la figura del individuo, sometido a la esclavitud del amor sensual, incapaz de ejercitar su facultad racional de elegir entre un disfrute pasajero o un amor verdadero, como es el prometido por el entendimiento. Pero hasta llegar a él la razón (*el hombre es de natura racional*) marca la gradación escalonada por la que atravesará el cortesano para acceder a lo que denomina *el entendimiento universal*. Tres son las escalas que señalan el proceso de ascensión indicado mediante tres tipos de hermosura: la hermosura sola sin detalles corporales, la hermosura universal y la hermosura angélica.

Estos tres tipos de hermosura tienen correspondencia con el sistema platónico; pero además se relacionan también con la tripartición que hace Ficino de la belleza, en belleza del espíritu, belleza del ángel y belleza de Dios. La primera equivale a la hermosura señera, pues Ficino la despoja de todo apoyo en la materia dejando la consideración de la belleza por sí misma; en cuanto a la segunda, la belleza del ángel, es equivalente a la hermosura universal, ya que atiende a una belleza libre del cambio del tiempo, belleza "[...] *sin lugar y sin movimiento, pero esculpida en todas las razones* de todas las cosas."[223] Y por último, a la hermosura llamada angélica por Castiglione le corresponde la belleza de Dios, perceptible, sólo, por medio de la contemplación que lleva al entendimiento universal, algo así como la comprensión intuitiva de todas las cosas inteligibles.

En este último grado del proceso amoroso Castiglione describe un modo de proceder por el cual "[...] en lugar de salirse de sí mismo con el pensamiento, como es necesario que lo haga el que quiere imaginar la hermosura corporal, vuélvase a sí mismo por contemplar aquella otra hermosura que se vee con los ojos del alma."[224] De manera que la tercera forma de conocer, que era el entendimiento, cuenta con la contemplación como medio para conseguir el amor verdadero o espiritual. Para esto el alma, cumpliendo con la contemplación de su propia sustancia, "[...] casi como recordada de un pesado sueño, abre aquellos ojos que todos tenemos y pocos los usamos, y vee en sí misma un rayo de aquella luz que es la verdadera imagen de la

---

[222] Platón, *Banquete*, 1988: p. 261-263.
[223] Ficino, op.cit., p. 178.
[224] Castiglione, op.cit., p. 529.

hermosura angélica comunicada a ella, de la cual también ella después comunica al cuerpo una delgada y flaca sombra."[225]

Con la contemplación del alma se componen los primeros retazos por los que se sigue la contemplación divina, pero sin gozarla en cuanto necesita de un grado mayor de abstracción logrado con el entendimiento universal.

Pero son pocos los que consiguen esta bienaventuranza, pues, los más, llevados y guiados por los sentidos, no logran superar el amor vicioso. Entre los dos extremos se puede encontrar un tercer tipo de amor, correspondiente a una de las formas de conocer. Se trata de la elección de razón por la que someten sus instintos y son capaces de ascender, gradualmente, al último peldaño.

Castiglione sigue a Ficino en la tripartición del amor, y lo expone en su diálogo. Él parte de tres formas de conocer: por el sentido, por la razón y por el entendimiento. El primer tipo produce el apetito adscribible al amor sensual y que Ficino denomina bestial al satisfacer sólo la voluptuosidad del hombre. Del tercer tipo de conocimiento surge la voluntad y le corresponde el amor espiritual (el amor puro de Andrés el Capellán, el amor por la verdadera hermosura de Bembo o la unión espiritual de Hebreo) y que Ficino llama divino por ser propio del hombre contemplativo. Y por último, la forma de conocer a través de la razón es la que produce la elección, por la que el hombre es capaz de escoger y hacer uso de unas cosas y no de otras. En la razón se sitúa un ámbito de amplitud extensa por la que se puede graduar el nivel de ascenso hacia el amor espiritual dependiente del entendimiento. Ficino llama a este amor activo, por residir en la mirada y permanecer en ella, tanto en cuanto los sentidos necesitan renovar la visión que tiene de la amada. Esta visión se refugia en el alma, y queda grabada como imagen almacenada en su memoria.[226]

El amor activo, por tanto, necesita de la mirada para renovar la imagen de la amada, ya que los sentidos son incapaces de conservarla. Y, por otra parte, el ejercicio racional lleva implícita la gradación por la que se puede sublimar el deseo de los sentidos. Desde ellos se produce la alternancia entre la hermosura particular y la hermosura universal que todavía entran dentro del ámbito racional, a diferencia de la tercera escala, donde la hermosura angélica pertenece al entendimiento y por tanto al amor espiritual de pura visión platónica.

---

[225] Castiglione, op.cit., p. 529.
[226] Ficino, op.cit., p. 134.

A la fuerza de la razón se opone la fuerza de la sensualidad, tan poderosa en la juventud, y por la que el apetito sale vencedor en estas primeras lides del amor. Y como ésta en los mozos tiene muy gran poder sobre la razón se muestra comprensible cuando caen vencidos por ella.

> "[...] yo tengo por cierto que aunque el amor que reina en la sensualidad sea en toda edad malo, todavía en los mozos tiene muy gran disculpa, y quizá en alguna manera es permitido [...]. Así que como yo tengo por más que hombres aquellos mancebos que vencen sus apetitos y aman, llevando sus cosas con el juicio de la razón, así también desculpo a los que se dexan vencer del amor vicioso, al cual por nuestra flaqueza somos inclinados."[227]

Sin embargo, a medida que pasa el tiempo la sensualidad cede paso a la razón. Esta señorea el vivir del cortesano maduro, por lo que puede ejercitar su capacidad de elección para saber controlarse y medir sus inclinaciones, las cuales podrá dirigir, progresivamente, hacia ese ascenso que lo eleve a las más altas esferas. Por esto mismo, antes había elogiado el amor del *cortesano viejo,* porque puede llevar una vida más sosegada que la del mozo. Aún así se cree en la obligación de matizar el calificativo *viejo*.

> "[...] Hase de entender con todo, cuando aquí digo viejos, que no es mi intinción decillo de los que lo son tanto que estén ya tan gastados y caídos, que el alma, por la flaqueza del cuerpo, no pueda ya aprovecharse en ellos de sus potencias; no lo digo sino de los que son de tal edad que su saber y su juicio y su ánimo están aún en su verdadera fuerza y virtud."[228]

Por lo tanto, parece tratarse de una madurez intelectual donde saber, juicio y ánimo se conjugan en perfecto equilibrio para configurar una personalidad rica en experiencias y prudente en sus acciones. Son los que por su edad y disposición de carácter pueden representar de manera genuina ese amor humano que se detiene en la mirada y que Ficino denomina activo. Si bien el amor comienza, igualmente, por los sentidos, éstos son moderados y reconducidos por la razón hacia un ámbito de continencia que se conforma en la mirada material de la amada.[229]

---

[227] Castiglione, op.cit., p. 513.

[228] Castiglione, op.cit., p. 512. Singer, (op.cit., p. 214), indica que no es el matrimonio el objetivo del amor que representa Castiglione en su libro. El amor es utilizado como tránsito hacia la visión neoplatónica de Dios. Apunta, por esto, a la fase de *ascensus* hecha por el cortesano en su madurez o en su vejez. Contrasta con la relación amorosa entre el cortesano y la dama jóvenes, pues esta relación es asimilable al amor cortesano medieval, donde lo que hay que salvar es la cortesanía, como ennoblecimiento de hombres y mujeres y el consiguiente "mejoramiento social y moral".

[229] "[...] porque si éstos [los que son de edad más madura], cuando ya el alma no está tan cargada con la carga del cuerpo y, cuando el calor natural comienza a entibiarse, se encienden y se levantan tras aquella hermosura de que tratamos, y hacia ella vuelven todo el deseo, guiado por eleción de razón, no quedan

La razón pone freno al goce sensual, pero no es menos cierto que la elección de razón, además de permitir alcanzar la continencia, hace que el cortesano que se sirve de ella no quede engañado; pero también se asegura que "perfetamente la alcanzan y la poseen y la gozan y de tales acciones sale amor reforzado por un amor verdadero cuyos corolarios son efetos buenos"[230] y bienes constantes.

Para amar la belleza del alma y del cuerpo en esta circunstancia echa mano de la consabida visión para gozarla y recuerda, asimismo, la misma relación con el oído.[231] Por ello califica a ambos sentidos de "ministros de la razón", por lo poco que tienen de lo corporal.[232] El proceso de enamoramiento tiene como puntos de referencia la fortaleza del alma, por la cual domina la tendencia de los sentidos hacia la sensualidad y la consideración de la vista como único sentido por el que se puede gozar de la amada. Por lo pronto, la fortaleza del alma en Bembo consiste en la templanza como método para adquirir la verdadera hermosura; claro que ésta se debe desviar de la sensualidad y gozar, con los ojos, de la risa, los ademanes y el resto de adornos conferidos por la hermosura; y gozar también, con los oídos, de la suavidad de la voz, el son de las palabras y la dulzura del cantar o del tañer cualquier instrumento. Vista y oído son los dos sentidos que menos participan de lo corporal con lo que se asegura la dificultad de caer en tentaciones de tipo sensual. A ambos los considera instrumentos de la razón, que es la que proporciona el control necesario para practicar la templanza. La moderación del apetito sensual reduce la posibilidad de peligro y concluye en el reconocimiento de la vista como sentido señero que ayuda a mantener la constancia del ánimo y, así, gozar de la posesión de la amada dentro de los límites de un amor virtuoso.[233]

Este amor virtuoso contiene una serie de gracias y mercedes por parte de la dama hacia su cortesano galante, como son la conversación, el trato, el contacto con la mano y el beso.

> "[...] y así la dama, por contentar a su servidor en este amor bueno, no solamente puede y debe estar con él muy familiarmente riendo y burlando y tratar con él en seso cosas

---

engañados, sino que perfetamente la alcanzan y la poseen y la gozan, y deste poseella y gozalla les nace bien continuo, porque la hermosura es cosa buena, y por consiguiente el verdadero amor della ha de ser bueno, y siempre ha de producir efectos buenos en las almas de aquellos que con el freno de la razón, corrigen la malicia del sentido, lo cual pueden hacer los viejos mucho más fácilmente que los mozos." (Castiglione, op.cit., p. 512).

[230] Castiglione, op.cit., p.512.
[231] Plotino, *Enéadas*, (I, trat. I 6) (op.cit., p. 275).
[232] Castiglione, op.cit., p. 522.

sustanciales, diciéndole sus secretos y sus entrañas, y siendo con él tan conversable que le tome la mano y se la tenga; mas aun puede llegar sin caer en culpa por este camino de la razón hasta a besalle, [...] el enamorado que ama tiniendo la razón por fundamento, conoce que, aunque la boca sea parte del cuerpo, todavía por ella salen las palabras que son mensajeras del alma, y sale asimismo aquel intrínseco aliento que se llama también alma."[234]

El sentido de la urbanidad ha civilizado este contacto físico,[235] tan peligroso para la elección racional cuando se trata de superar la inclinación sensual. Lo ha sustituido por un tratamiento familiar y entrañable, donde el valor de la amistad recobra un grado de confianza, tan grande, como para compartir secretos. Por lo demás, el beso recibe en el libro de Castiglione una justificación filosófica que lo eleva por encima de cualquier sensualidad.[236]

Ahora bien, estos no son más que los preliminares a los que invita la lectura para continuar en la futura ascensión hacia el amor que depende del entendimiento. Consciente de la debilidad del hombre y su propensión a caer en el vicio de los sentidos ofrece un estado avanzado por el que se consiga superar la necesidad de permanecer en la mirada. Pretende aportar una solución para las congojas y angustias producidas cuando la amada no está.[237]

La visión de la amada se resiente con la ausencia de la dama junto a sus corolarios, lo cual produce una interrupción en este trasvase de espíritus sutiles. Esta supresión produce un desasosiego en el alma al no poder dar rienda suelta a estos elementos que generan los típicos efectos de los enamorados: lágrimas, suspiros, cuitas, tormentos, "[...] porque el alma siempre se aflige y se congoxa y casi viene a tornarse loca hasta que otra vez vuelve a ver aquella hermosura por ella tanto deseada y luego, en viéndola, sosiega y descansa y huelga toda y, contemplándola, recibe en sí un gusto sabroso sobre todos los otros gustos y un mantenimiento sustancial sobre todos los otros mantenimientos y nunca jamás querría de aquella vista partirse."[238] Esto mismo lo ha

---

[233] Castiglione, op.cit., p. 522.
[234] Castiglione, op.cit., p. 524.
[235] Estas concesiones recuerdan, en alguna medida, los placeres asimilables al amor puro que Andrés el Capellán exponía en su tratado. Recomendándolo como el único tipo de amor *al que se debe entregar con todas sus fuerzas el que quiere amar,* haciéndolo fuente de todas las virtudes morales y asegurando que *no conlleva perjuicio alguno y Dios no ve en él más que una mínima ofensa* (op.cit., p.229-231). Los placeres que se obtienen son la contemplación del espíritu, el beso en la boca, el abrazo y el contacto físico con la amante desnuda, pero sin consumar *el placer último.*
[236] Castiglione, op.cit., p. 254.
[237] Al suprimirse el intercambio de miradas que producen un "[...]estraño y maravilloso deleite en el enamorado [...]" con las consecuencias consabidas de deleite y espanto. (Castiglione, op.cit., p. 525-526).
[238] Castiglione, op.cit., p. 526-527. Y Ficino, op.cit., p. 134. Y Bembo, op.cit., p., 337.

explicado en su tratado Ficino asegurando que, a diferencia del espíritu, los sentidos de la vista y el que corresponde al espíritu (spiritus) necesitan la presencia de la amada para sosegar su inquietud y serenar su ansia, experimentada cuando no perciben la belleza corporal.[239]

Este tipo de amor es el correspondiente a razón y, por tanto, depende de la elección que se haga. Cada cual puede dirigirse hacia una u otra dirección y así evitar todas estas clases de incomodidades. Y éstas serán eliminadas cuando "[...] enderece totalmente su deseo a la hermosura sola sin dexalle tocar en el cuerpo nada, y cuanto más pueda la contemple en ella misma simple y pura, y dentro en la imaginación la forme separada de toda materia, y formándola así la haga amiga y familiar de su alma, y allí la goce y consigo la tenga días y noches en todo tiempo y lugar sin miedo jamás perderla."[240] Es decir, la imagen de la hermosura refugiada en la memoria del alma será la que aísle y proteja de los continuos desasosiegos, desazones, desvelos, zozobras y alteraciones que sufren los amantes por la ausencia de sus amadas. Con este sistema, sin embargo, configura una imagen ideal de la hermosura de su amada que al estar libre de cualquier impureza material la aleja, igualmente, de todo el cambio que se produce en el mundo físico. Por el contrario, al hacerla amiga y familiar de su alma la adscribe a lo más imperecedero de nuestro vivir, donde poder disfrutarla sin sobresaltos. Además, recuerda más abajo, cómo la hermosura que se percibe en el cuerpo no es sino reflejo y mixtificación de la verdadera hermosura de la que toma su presencia.

Por tanto, acceder a este nuevo peldaño significa un largo procedimiento por transcender el amor, y supone adquirir un estado de bienestar personal que redunda en la prosperidad social y moral.[241]

Antes de llegar a la última contemplación de la *hermosura* se propone un nuevo escalón en este proceso de mejoramiento que transforme el amor virtuoso en una expansión del espíritu y llegar al concepto universal de hermosura.

> "[...] por extenderse juntará en su pensamiento poco a poco tantas bellezas y ornamentos que, juntando en uno todas las hermosuras, hará en sí un conceto universal y reducirá la multitud dellas a la unidad de aquella sola que generalmente sobre la

[239] "[...] Al espíritu [...] que conserva de memoria la imagen concebida una vez de un hombre hermoso y reformada según él, le sería suficiente haber visto una sola vez al amado. Sin embargo, para el ojo y para el espíritu (spiritus) que como espejos reciben las imágenes del mismo estando presente el cuerpo, y la pierden cuando está ausente, es necesaria la presencia permanente del cuerpo hermoso para que por su luz empiecen a brillar de una manera continua, se calienten y se deleiten" (Ficino, op.cit., p.: 135).
[240] Castiglione, op.cit., p. 527.
[241] Para la contemplación platónica de la belleza universal Serés, (op.cit., p. 194-195), aduce otras citas donde queda explícita la necesidad de transcender la belleza particular con ayuda del alma intelectiva.

> humana naturaleza se estiende y se derrama; y así no ya la hermosura particular de una mujer, sino aquella universal que todos los cuerpos atavía y ennoblece, contemplará." [242]

En conclusión, a tres formas de conocimiento corresponden tres formas de amar. Al conocimiento por el sentido, el amor sensual, bestial, vicioso; al conocimiento por la razón, el amor por elección, activo, humano y virtuoso, pues depende de un tenso equilibrio por mantener la medianía difícil de controlar los sentidos, sirviéndose de ellos, para el goce de su amor; y, por último, al conocimiento por el entendimiento, el amor espiritual, divino, de pura abstracción surgido desde la voluntad de acceder a él por ensimismamiento del alma.

Dentro del amor racional están los diversos eslabones por los que el hombre logra desvincularse, paulatinamente, de todo impedimento que entorpezca la sublimación de su ascenso erótico hasta alcanzar el Bien supremo en la visión de Dios. Para lograr lo primero la razón pone en práctica su elección para saber escoger entre la hermosura corporal o la espiritual, además de conocer la procedencia de estas y el carácter accidental de la primera, frente al inmutable de la segunda. En este control de la sensualidad se encuentra la primera victoria del futuro cortesano perfecto. Sin embargo, todavía quedan dos eslabones para conseguir la meta final. En uno de ellos, el cortesano es sometido a prueba con la ausencia de su amada; por ella sufrirá grandes torturas, si no elige, de nuevo, el procedimiento de descorporeizar la imagen de la hermosura de su amada, conservándola en su alma y recreándola hasta formar una imagen totalmente idealizada de su belleza. Y en el último eslabón, antes de alcanzar el entendimiento universal, está la prueba decisiva de elección, la composición de la hermosura universal que supera la hermosura particular de su amada y la sustituye por la figuración abstracta de una belleza sin límites, sin condiciones que la reduzcan a una forma concreta.

Estas son las fases que gradúan el tipo de amor racional, el más humano de los amores por buscar la solución virtuosa que huye de ambos extremos, siempre y cuando se considere que desde el libre albedrío pueda degenerar en bestial o ennoblecerse hasta la divinización. No obstante, prescindiendo de éste último por su cualidad mística, lo que se encuentra en la narrativa, fundamentalmente, es este tipo de amor que con sus correspondencias, no-correspondencias, sus cruces, desdenes, celos, temores conforman los argumentos de los libros de pastores.

---

[242] Castiglione, op.cit., p. 528.

Es evidente que entre todos los textos aquí analizados existen notables puntos de contacto y a la vez notables diferencias que los distinguen a cada uno. En principio la influencia de Platón se deja notar en todos los que, de un modo u otro, tratan del amor y de la belleza como itinerario hacia el Bien. Sin excepciones, para todos, el último fin del amor es la unión con Dios. Y si para unos consiste en la visión, para otros es la fusión gozosa por medio de la comprensión absoluta (Ficino y Bembo para lo primero; Hebreo en el segundo caso). Igualmente, para todos la belleza es el punto de intersección entre la percepción material de la parte mutable y corruptible, y la intuición del camino del conocimiento de un bien que trasciende la belleza misma. Esa percepción se realiza por medio de la vista que junto al oído actúan como instrumentos de la razón. Además, su calidad incorpórea los convierte en medios idóneos para que la razón pueda mantenerse alejada de cualquier tipo de sensualidad transmitida por los sentidos.

Algo que también sigue siendo común a todos es la consideración del alma como sede de la inteligencia o del entendimiento de las cosas inteligibles, frente al conocimiento sensual, realizado a través del cuerpo. En el alma se imprime la imagen de la amada y en ella perdura de manera inmutable frente a los sentidos que necesitan renovarla, periódicamente, para apaciguar los tormentos que su ausencia produce en los enamorados.

Todos estos elementos comunes configuran una trayectoria que unifica a todos los textos, aunque desde Andrés el Capellán[243] se hayan introducido unos matices que contribuyen a crear una trayectoria secundaria seguida, en alguna medida, por Equícola y Castiglione. Las principales diferencias aparecen desde la propia consideración del amor como relación orientada hacia la mujer. A la elevada tendencia hacia la abstracción de los textos de Ficino, Bembo y Hebreo, los discursos de Capellán, Equícola y Castiglione resultan de una plasticidad que se remansa en ejemplificaciones sobre la conducta y las acciones a desempeñar, tanto por la dama como por el cortesano, que hacen su lectura más relajada. En los tres últimos es donde se leen advertencias para

[243] En su quehacer tratadístico lo destacable es la cortesía, no el amor en sí. El amor es bueno por sus efectos no por su naturaleza. No es sabiduría, ni acceso a la divinidad, ni inteligencia de las cosas. Es un enajenamiento que mueve al ánimo del hombre hacia la realidad exterior cautivado por la belleza. Esta belleza se concreta en el otro sexo y su posesión implica goces carnales. Tal desorden puede evitarse sometiéndose a una serie de reglas que son las que ennoblecen al amante y le proporcionan los elementos y componentes integrantes de la cortesía. Y esta cortesía es el fundamento base para vivir en sociedad. Tal cortesía se conjuga con el amor por medio de la integridad moral a que aquélla conduce y que es requisito primordial para una realización amorosa plena. Por eso dice Andrés el Capellán que "[...] el

el correcto comportamiento en sociedad. Con una mayor o menor severidad, los tres elaboran unas normas de conducta útiles para ser aplicadas bien al cortesano, bien a la dama, por separado o, también, acomodables para llevar a cabo en una sutil relación. De modo que en Andrés el Capellán aparecen, por primera vez, factores como el guardar en secreto las relaciones eróticas, la necesidad de contar con un confidente o varios (según el autor) y contar, en última instancia, con la voluntad de la dama para poder entablar la relación amorosa, sin olvidar las pruebas de fidelidad a que deberá ser sometido el cortesano antes de ser aceptado por la dama. Esto último no aparece en el texto de Equícola, pero sí se encuentra, al igual que en el de Castiglione, la renuncia a creer en supersticiones o en cualquier otro tipo de artes adivinatorias.

En definitiva, el diálogo de Baldassare Castiglione parece reunir, por un lado, la concepción neoplatónica del amor y conceptos como la belleza, el bien, el alma con lo que se suma a la línea tratadística de Ficino, Bembo y Hebreo; y por otro lado, recoge los fundamentos que establecen las líneas básicas de la cortesía propia del *fins'amours*. Pero este último, evidentemente, tamizado por la primera de las trayectorias. Consigue que la amada goce de un carácter divinizador, por cuanto será instrumento ancilar en la ascensión transcendente a que todos los autores someten el verdadero significado del amor.

El *Trattato dell'Amore humano* de Flaminio Nobili

Quiero terminar esta breve aproximación a los tratados filográficos y a su trayectoria recordando dos tratados que, a pesar de su importancia secundaria, creo que aportan datos pertinentes a la reflexión sobre el amor a lo largo del siglo XVI. Me refiero al *Trattato dell' Amore humano* compuesto por Flaminio Nobili en 1567 y el de Maximiliano Calvi, publicado en 1576. Con ellos, la segunda mitad del siglo está vencida. Las líneas generales de los anteriores tratados se mantienen, pero aportan variaciones sobre un código que se ha transformado en una cosmovisión de época y una actitud social que se vuelca en la novela pastoril, ya en plena andadura.

Nobili no se sale de la senda de Ficino o de Hebreo. Afirma, por tanto, que el amor es deseo de belleza.[244] Dice, también que nace de ésta y se capta por la vista[245] y que depende de la mujer y en ella se concreta.[246] Distingue una belleza del

amor verdadero procede únicamente del estado afectivo del corazón y se entrega por pura gracia y mera generosidad" (op.cit., p. 271).

[244] Ficino (op.cit., p. 14-15); Bembo (op.cit., p. 427); Castiglione (op.cit., p. 508).

[245] Nobili, op.cit., fo. 6v-7r.

ánimo que corresponde al amor a la sabiduría y a la virtud (en vago eco socrático), y una belleza corporal que consiste en proporción de formas y colores.[247] Deja al amor sexual la función propia de la conservación de la especie[248] y elucubra sobre el amor pasión del joven convertido en contemplación divina en la madurez.[249] Desde aquí procura elevarse a las alturas del amor espiritual, aduciendo el proverbio *ubi amat, ubi animat.*[250]

> "[...] L'animo è dove opera. L'animo dell' Amante opera sempre d'intorno alla cosa amata, in lei colloca tutti i pensieri, e desiderii suoi, e per conseguente si par che diventi l'animo di lei, et in lei si trasformi; talche vera fu quella sentenza, l'animo esser più dove ama, che dove anima et vivifica."[251]

También dedica un espacio en su tratado al tema de los celos,[252] o de la bondad del amante;[253] incluso aborda otros asuntos (si el amor nace de voluntad o es impuesto por destino;[254] si dos amantes no pueden tener la misma amada;[255] o si allí donde falta la esperanza no hay amor[256]). Pero me interesa destacar, sobre todo, la aseveración de que el "amor humano" no es sólo inclinación del apetito y de la voluntad hacia la belleza percibida, de la cual nace el deseo de poseerla y de gozarla,[257] sino, más que eso, una inclinación confirmada por la elección y asegurada en la *usanza, et per conseguente non pure affetto, ma habito.*[258] Parece que el autor reconvierte el amor humano, activo, sujeto a elección y sostenido por la mirada en pura amistad asegurada desde la costumbre. Por esto, expresa la conveniencia para el amado de poder ver *la Donna amata;* con ello da a su ánimo la serenidad conveniente para conducirse sin

---

[246] Nobili, op.cit., fo. 11v.
[247] Nobili, op.cit., fo. 7v.
[248] Nobili, op.cit., fo. 15v.
[249] Nobili, op.cit., fo. 17v-25v. También en Castiglione, op.cit., p. 512-513.
[250] Lo menciona Serés (op.cit., p. 41-48) cuando habla del amor de *caritas* estipulado por el cristianismo y que trae como corolario la distinción de Santo Tomás entre amor *concupiscientiae* y amor *amicitiae* del que habla Nobili más adelante, así como Calvi (1576: fo. 39v-40r) desde el momento en que hace de la belleza un principio de movimiento espiritual (fo. 26v)
[251] Nobili, op.cit., fo. 28r
[252] Fo. 33r.
[253] Fo. 52v.
[254] Fo. 36v.
[255] Fo. 35v.
[256] Fo. 32v.
[257] Fo. 31r.
[258] Fo. 38v. La amistad como hábito se opone al amor de concupiscencia que oscurece la razón. Es un amor razonable fundado en el trato y la conversación, controlado y exento del arrebato pasional del que el aquinate reconvenía como negativo (Menéndez Pelayo, op.cit., p. 169). También se encuentra en Equícola como costumbre que puede devenir virtuosa o viciosa. (op.cit., fo. 41r).

aquellos accidentes provocados por el continuo pensar en la imagen ausente de la amada.[259]

Para facilitar esta periodicidad en las entrevistas o en aquellos encuentros donde el amante pueda recrear la imagen de su amada, establece un método y un par de medios. El primero consiste en el secreto, pues, según Nobili *Quando a questo discende la Donna, dimostra verace, et fermamente di amare.*[260] Y los segundos consisten en conformarse con disfrutar del amor humano a través del oído y de la vista.

> "[...] Percioche havendosi proposto per fine il conseguire l'animo, et il corpo di lei, il corpo in altra guisa goder non si può, che vedendola, et toccandola. Et poiche l'animo impedito dal corpo, quasi da sodo, et non trasparente muro non può veder l'altro animo, como si veggono tra loro quelle incorporali intelligenze, conviene che si serva delle finestre del medesimo corpo, cio è de gli occhi, et de gli orecchi. Onde mirando fiso ne gli occhi amati vi si vede con ismirato diletto tralucer l'animo et similmente udendo quelle dolci parole ci pare che favelli l'animo et non la lingua."[261]

El *Tractado de la hermosura y del amor* de Maximiliano Calvi

El *Tractado de la hermosura y del amor* compuesto por Maximiliano Calvi y publicado en Milán en 1576, es el segundo al que quiero referirme. Dado que Menéndez Pelayo[262] dice que Calvi "saqueó" los *Diálogos de amor* de León Hebreo y "los dos extravagantes libros *De Pulchro* y *De Amore*" de Agustín Nipho Suessano,[263] Soria Olmedo[264] retoma el tratado de Calvi y vuelve a examinar la aseveración del gran polígrafo. Apunta que "junto a la imitación, lo más notable es la amplificación extensiva en la disposición externa, y las figuras de la acumulación en la "elocutio"; frecuentísimas tiradas de enumeración y distribución van jalonando el texto con mil

---

[259] Nobili, fo. 45v-46r. Muy lejos está la teoría médico-estoica del pneuma y de la imagen transportada por este a través de la sangre hasta esculpirse en el alma. Ya no se recuerda el esfuerzo por desmaterializar esa imagen y ganarla en abstracción para dominar el impulso pasional amoroso que palíe las perturbaciones psíquicas del amor antes de desembocar en su enfermedad. Ahora, incluso, se recomienda la conveniencia de renovar la *visio* de la "donna amata" (Serés, op.cit., p. 202). Pero ya Ficino estima que la visión periódica del amado era necesaria, si no para el alma, al menos para los ojos y el espíritu que necesitan de la presencia de la belleza corporal. Y luego, la desarrolla Bembo, asegurando que los enamorados "se tornan más honestos a cada vez, más templados" (op.cit., p. 337). Es, además, el amor de elección de Castiglione.

[260] Nobili, op.cit., fo. 54v. Capellán (op.cit., p. 289). Aunque en Castiglione es la cautela (op.cit., p. 217 y 431-432).

[261] Nobili, op.cit., fo. 54r-54v.

[262] Op.cit., p. 533.

[263] Estos dos últimos para su tercer libro *Del amor cupidíneo.*

[264] "Saber de amores: erotismo y filosofía en el Renacimiento" en *Edad de Oro*, 9 (1990) p. 297-309 (p.300).

descripciones particulares"[265] y señala que, muy probablemente, este juego amplificatorio proceda de Nipho. De modo que, en el libro primero dedicado a la hermosura, Calvi, a diferencia del sentido universalizador de Hebreo, se detiene en "tratamientos particularistas" de esta belleza. En conjunto, todo el libro se completa con "un ambiente de galantería urbana y cortesana" que enmarca el dictado de las cualidades y acciones convenientes de los que aman.[266]

"[...] la hermosura es una gracia la cual siendo conocida deleita el ánimo, y lo mueve a amar."[267] Desde este comienzo Calvi acomoda a su teorizar lo trillado ya en otros tratadistas. Pero como señala Soria Olmedo, inmediatamente, aplica esta definición absoluta a la hermosura del cuerpo y el modo en que se distribuye por sus diferentes partes; incluso llega a demorarse en la descripción de "la proporción de las partes que ha de tener el cuerpo de una donzella para ser hermosa" y entre los folios 25v hasta el 31r, repasa las cualidades y proporciones que deben guardar la cara, la cabeza, los cabellos, la frente, las orejas, las cejas, las pestañas, los ojos, la nariz, las mejillas, la boca, la barbilla, el cuello, la espalda, el brazo, la mano, el pecho, las tetas, el muslo, la rodilla, la espinilla, el pie, el cuerpo, para extenderse en la especie del color de los ojos. Es cierto que, imitando a Hebreo, distingue las dos caras del alma,[268] y sin asignarle los tipos de conocimiento universal y particular pasa directamente a los amores que le corresponden, y que también aparecen en Castiglione en la forma de tres maneras de conocer: por el sentido, por la razón y por el entendimiento.[269] Las dos caras son la intelectiva y la corporal, con sus correspondientes amores humano y bestial;[270] de ellos proporciona sus características, aunque Calvi atiende a la hermosura propia del cuerpo humano y, en especial, la que se encuentra en el femenino:

> "[...] yo querría saber cual es la mayor perfección desta nuestra hermosura humana acerca de todos generalmente, y qué ha de tener una mujer para que pueda con verdad ser de todos generalmente juzgada por hermosa."[271]

A lo largo de todo su razonamiento Calvi fluctúa entre el dualismo de Hebreo o la idea tripartita del amor. Antes de hablar de las dos caras del alma y sus

[265] Soria Olmedo, op.cit., p. 302.
[266] Soria Olmedo, op.cti., p. 308.
[267] Calvi, op.cit., fo. 4v. Lo mismo en Ficino (op.cit., p. 104).
[268] Hebreo, op.cit., p. 555.
[269] Castiglione, op.cit., p. 509.
[270] Calvi, fo. 14v-15v.
[271] Calvi, fo. 38v.

amores correspondientes, había establecido tres maneras de amor:[272] el contemplativo, el deleitoso y el activo o moral.[273] De este último explica:

> "[...] quanto al amor medio, que es el humano, moral y activo, ni está desarraigado ni del todo participa de los otros dos extremos; sino que está como un hombre en el aire con una piedra en la una mano, y unas alas en la otra; que, como la piedra estorba la subida, así las alas no lo dejan caer; porque el amor medio por una parte está asido de la razón intelectiva (aunque no entera) la cual no le deja despeñarse del todo en el barranco del deleite corporal desenfrenado; y por otra está arrimado a la sensualidad para las cosas necesarias a la vida, la cual le impide la subida del entendimiento a la contemplación y noticia de los deleites celestes y intelectuales [...]"[274]

En tal difícil equilibrio interpretativo va Calvi desarrollando todo su tratado, que intenta dar respuestas más particularizadas al amplio elucubrar de sus predecesores. En línea apuntada por Soria Olmedo, el autor se sitúa en una explicación concretada en la urbanidad y la galantería cortesana, pero sin dejar de actuar sobre el transfondo filográfico dado por la tradición. Y en ella está cuando divide el amor en esas tres maneras vistas, o en la distribución de la hermosura en relación íntima con estos juegos tripartitos, por lo que habla de la hermosura del entendimiento, la hermosura de la razón y la hermosura de los sentidos.[275] Se acerca más a la de Castiglione desde la vertiente de los tres tipos de amor: contemplativo, humano o activo y bestial.[276] A la primera se la conoce por el intelecto, a la segunda por medio de la vista y del oído, y el resto de los sentidos (gusto, "olor" y tacto) los reserva para la tercera.[277] Ahora bien, el deleite y la felicidad buscada por el hombre, sólo se encuentran en su estado puro que es el destinado a la divinidad: "El puro deleite es el divino [...] El deleite mezclado de pesar y dolor y otras pesadumbres es el humano."[278] Y luego distingue entre el deleite proporcionado por la vista, como el menos "mezclado de pesar y dolor"; "y tras ellos es el que toca al oído y al olor por ser más espirituales, y los que tocan al gusto y al tacto son más mezclados por ser más materiales."[279]

---

[272] Calvi, op.cit., fo. 6v y 35v.
[273] En la división de Ficino: el contemplativo y divino, el activo y humano y el voluptuoso y bestial (op.cit., p. 141-142).
[274] Calvi, op.cit., fo. 7r.
[275] Calvi, op.cit., fo. 23v. Rara vulgarización para las tres bellezas ficinianas, la del espíritu, la del ángel y la de Dios (op.cit., p. 178).
[276] Ficino, op.cit., p. 141-142. Más que desde los tres tipos de hermosura que él mismo estipula: la universal, la angélica y la hermosura sola.
[277] Recordar que Bembo había dirimido la división de los sentidos de manera parecida y había dejado el *ojo, el oído y el pensamiento* para el buen amor y el resto de los sentidos para "sustentación de la vida".
[278] Calvi, op.cit., fo. 36r.
[279] Calvi, op.cit., fo. 36r.

Hay que recordar que Calvi, al comienzo de su libro primero, había establecido que el tipo de sentimiento amoroso experimentado por el cortesano dependía del sentido por el que era captada la hermosura,[280] produciendo el correspondiente amor en el que permanecería para siempre.[281]

En cuanto a los factores necesarios para considerar hermosa a una mujer y basar en ellos el tipo de amor e inclinación que el amante debe tener, Calvi los sitúa en el ánimo y en el cuerpo.[282] Con el segundo es obligatorio echar mano de los sentidos, en especial de la vista y del oído,[283] mientras que "la hermosura tocante al ánimo es [...] una cierta gracia,[284] por la cual la doncella mueve nuestros ánimos a deseo de gozar su hermosura con el ánimo mediante la vista, el oído y la conversación, que son su propio fin sin otra pretensión alguna".[285] Tal disposición en el amante depende por entero del "concierto de virtudes y buena crianza"[286] de la dama. Entre las virtudes que más hermosean a la mujer destacan la templanza y la modestia.[287] El deseo de gozar la persona amada, que cuente con tales virtudes, se acrecienta "por el hábito y costumbre que hace la frecuente y continuada conversación".[288] Mediante ella se causa "amistad honesta" y "de la honesta amistad viene el deseo de gozar con el ánimo sin otra pretensión que de conversar".[289]

---

[280] Pienso que esta idea la ha tomado del razonamiento de Hebreo cuando explica que la belleza accede bien por medio de los sentidos y produce un amor de tipo sensual, bien por medio de la razón y obtiene el amor espiritual.

[281] "No pudiendo la hermosura entrar a enamorar nuestra alma por todos los cinco sentidos, menos podrá moverla a deseo de gozarla mediante todos ellos, sino que solamente nacerá el deseo de gozarla por tantos sentidos, por cuantos la hermosura de la cosa hermosa que se representa a nuestra alma la enamorare [...] si por el sentido de la vista se representa una cosa hermosa a nuestra alma, solamente deseará el alma gozar su hermosura con el deleite de la vista; y, si por el sentido del oído, con el deleite del oído; y, si por el del entendimiento, con el deleite del entendimiento. (fo. 6v.)

[282] Hay que recordar que ya los trovadores adoraban a sus amadas por ser objetivamente excepcionales en cuerpo y en mente, en su sentido moral y en su prestancia social proveniente de su nacimiento (Singer, op.cit., p. 67).

[283] Calvi, op.cit., fo. 38v.

[284] Parece ser la "espiritualidad graciosa" de Hebreo (op.cit., p. 404), más que la "gracia vivaz y espiritual" de Ficino (op.cit., p. 104).

[285] Calvi, fo. 38v.

[286] Calvi, fo. 39r. Eco del buen linaje de *El Cortesano.*

[287] Calvi, fo. 39v-40r.

[288] Calvi, fo. 39v.

[289] Calvi, fo. 40r. En este límite de la conversación se puede adaptar la acomodación que hace Equícola en su tratado acerca de la transformación de los amantes y que queda circunscrita a los deseos de la amada, es decir, el amante no debe de apetecer más que aquello que a ella le plazca (op.cit., fo. 177r-177v). También está en el Capellán (op.cit., p. 289), y en Castiglione en sutil gradación desde la acomodación a la voluntad, hasta su transformación total (op.cit., p. 428-429).

En cualquier caso, la *pudicicia*[290] es virtud esencial en la mujer para parecer hermosa.[291] "Pudicicia quiere decir castidad con vergüenza" y para Calvi "es la mayor preparación de todas para alcanzar gracia y hermosura; porque como la doncella perdiendo la pudicicia, no solamente queda privada de la hermosura del ánimo, pues pierde todo su ser honra y reputación, en las cuales consiste el concierto de virtudes y buena crianza, mas en gran parte a la del cuerpo escurece."[292]

Esta *pudicicia*, que dice Calvi, añade un curioso atractivo a la dama que no representa menoscabo alguno para su hermosura, sino gran acrecentamiento de la misma. De modo que en el capítulo XV, titulado "Cómo las doncellas hermosas, aunque sean frías de conversación, no dejan de ser cumplidamente hermosas", enseña que lo que el vulgo considera frialdad y trato desagradable, no es más que el máximo galardón que puede alcanzar a través de esta actitud, que él considera perfecta. Más tarde, se plantea si la mujer hermosa de acuerdo a las proporciones adecuadas del cuerpo y acompañada del sentido del pudor puede ser considerada hermosa, y si esta última cualidad la convierte en "muy fría de conversación" y, por lo tanto, resultar desagradable y hasta aborrecible en su trato. La respuesta implica una reafirmación, pues sin *pudicicia* la dama no puede ser considerada hermosa, y sin ella no adquiere la perfección consistente en permanecer "en su fin" que es ser púdica; por mantenerse en este fin, es por lo que alcanza la perfección de su hermosura, y continúa "[...] y, si tenéis por falta y defecto aquella frialdad de conversación que decís, entended que no es sino virtud; porque, como la doncella está, siempre intenta permanecer en su fin conservando la pudicicia, y entiende que los medios que hay para ello son el silencio y la vergüenza, huye de los que la pueden hacer resbalar, que son la desenvoltura y las pláticas; y esta cordura y discreción es llamada del vulgo frialdad convirtiendo la virtud en vicio, y ya poco antes os dije cuán bien parece el silencio en todas las mujeres, cuanto más en las doncellas."[293] Retiro y silencio son los principios que rigen el comportamiento de toda dama que se considere hermosa en el grado máximo de perfección, al menos, terrenal.[294]

---

[290] Podría considerarse como lógico desarrollo al nivel sociohistórico de mediados del siglo XVI lo que sería la integridad moral del tratado de Andrés el Capellán (op.cit., p. 73). Uno y otro factor se dirigen hacia un concepto del amor como norma de conducta que mantiene la reputación individual y la decencia colectiva. Igualmente, se hace compañera de la templanza como virtud fundamental del amor verdadero, según Bembo (op.cit., p. 259).
[291] Calvi, op.cit., fo. 40r.
[292] Calvi, op.cit., fo. 40r.
[293] Calvi, op.cit., fo. 40v-41r.
[294] Contrasta esta rigidez en las actitudes de la dama con el equilibrio buscado por Equícola entre la dama hiératica del amor cortés medieval y la dama renacentista, origen del sentimiento amoroso (op.cit., fo. 159v). Tal vez responda, en una forma extremosa, al cuidado por la honra de que habla Castiglione

Al extremo sentimiento del pudor hay que añadir, como virtud modélica digna de la hermosura más excelsa, la defensa de la castidad virginal.[295] Calvi la equipara a la inmortalidad y la gloria "porque aquello que los santos tendrán en el cielo, que es la integridad y limpieza de sus almas y cuerpos, ya lo alcanzan acá las vírgenes por gracia."[296]

Si este libro primero lo dedica a la hermosura, en el segundo y el tercero se esfuerza por reflexionar sobre el amor, aunque reserva el último para el amor de tipo cupidíneo, que es asimilable al corporal, y del cual intenta salvar un componente legítimo que justifique el deseo sexual.

Sólo quiero señalar de ellos un par de datos. Es probable que sea el libro segundo el que más directa influencia recibe de Hebreo, pues aquí se encuentra la dicotomía entre deseo y amor,[297] la teoría filográfica sobre el amado como generador del sentimiento amoroso en el amante,[298] o cómo la persona amada actúa en calidad de dios respecto al amante.[299] Otros débitos son: los espíritus sutiles;[300] el amor a las cosas útiles, provechosas y deleitables,[301] el amor de las cosas honestas,[302] etcétera.

Deja para el libro tercero el amor cupidíneo que, por ser corporal, adolece de todos los vicios adscritos al amor bestial. Para salir del embrollo se ve en la obligacion de distinguir entre amor cupidíneo bastardo y amor cupidíneo legítimo,[303] debido a que en el libro anterior había establecido la correspondencia entre el amor deleitable y la clase social de los nobles (entre los folios 66r-66v del libro segundo).

(op.cit., p. 350). También aparece en Castiglione moderado entre el fingimiento de bondad y la desenvoltura desenfrenada, para lo que recomienda esa "medianía difícil" (op.cit., p. 352). Más adelante (p.524) llega a tolerar la conversación, el tacto de la mano y aun el beso. Quizá sea el transcurso del tiempo, desde principios de siglo a su ocaso, el que tiene la explicación de tan dispares actitudes recomendadas para las damas.

[295] Calvi, op.cit., "Cap. XXI De la hermosura de la Virginidad y de las que por ella han sido celebradas". Quizá constituye un lejano recuerdo de la castidad y la fidelidad, libre de todo instinto sexual, que corrompa el sentimiento amoroso, que llega del amor cortés, como apunta Singer (op.cit., p. 41) y Rougemont (op.cit., p. 34). Se resalta la valoración extrema de la castidad que el mismo Calvi hace en el cap. XX de su tratado "De que toda mujer de cualquier estado que sea puede alcanzar el título de cumplida hermosura" y esta radica en la actitud púdica que adquiera su relación con su amante y que obligatoriamente pasa por la virginidad para la soltera, la castidad para las casadas y la continencia en las viudas. Igualmente, parece corresponder, en alternativa histórica al trato erótico cortesano heredado de las leyes del *fin' amours*. Tampoco se debe olvidar la exaltación del aspecto espiritual que la *donna angelicata* adquiere en la lírica stilnovista (Boase, op.cit., p. 33 y Serés, op.cit., p. 112).

[296] Calvi, op.cit., fo. 47r.

[297] Calvi, fo 6v-12v.

[298] Calvi, fo. 13v-14r.

[299] Calvi, fo. 15r.

[300] Calvi, op.cit., fo. 34r. Ficino (op.cit., p. 148) y Castiglione (op.cit., p. 430-431).

[301] Calvi, op.cit., fo. 50r-51r.

[302] Calvi, op.cit., fo. 52v.

[303] Calvi, op.cit., fo. 4r.

Entre todas estas disquisiciones opta por dar remedios contra el amor cupidíneo nacido de mala voluntad, y advertir contra sus enfermedades para salvar con honra este tipo de amor deleitable, corporal y bestial, entre hombre y mujer.[304]

El valor de urbanidad y admonición para la conducta del buen cortesano de los libros de Equícola y Castiglione, perfila aquí sus tonos en combinación con el magnífico despliegue teórico de Hebreo y Ficino. El resultado son los tratados de Calvi y Nobili, cuyo objeto parece ser el de configurar una síntesis de los segundos reduciendo el sentido de manual de cortesanía de los primeros. Cifra y sumario que compendia tan rica tradición en ciertos lugares comunes sobre la hermosura, el amor y el deseo, la vista y el oído, el secreto en las relaciones, la necesidad de renovar la visión de la amada, o los tipos de hermosura y de amor junto a la importancia del linaje, la vergüenza y la virginidad. Algunos de estos asuntos no son más que falsos desarrollos de lo contenido en Castiglione, en Hebreo, en Equícola o en Ficino, si bien estos dos últimos estudiados componen unos libros más accesibles, más escuetos en su teorizar y más plásticos en sus demostraciones.[305]

[304] Calvi, op.cit., fo. 36r.

[305] Conviene recordar que Serés (op.cit., p. 207) había mencionado la doble trayectoria tratadística. Estos estarían insertos en la segunda, la bembiana, caracterizada por desarrollar el tema de la belleza femenina desde una perspectiva platónica. Similarmente, Soria Olmedo (op.cit., p. 299-300) dice que Equícola inaugura una corriente filosófica que entra en contacto con la concepción miscelánea del saber de la época. Aunque Calvi no llega a realizar un *totum revolutum* en su tratado, sí que se asemeja a esta corriente pseudoplatonizante que dice el autor del artículo.

LOS TRATADOS AMOROSOS EN *EL PASTOR DE FÍLIDA*

Esta herencia es la que se recoge en los libros de pastores, con mayor o menor fortuna. Y como tal herencia diluye en la práctica narrativa pastoril esta especulación teórica sobre el amor con apoyo biográfico que aporta una acción, un argumento y unos personajes que lo encarnen, tal como lo quiere Prieto.[1] Las amadas pastoras, compendio de virtudes y encarnación de la castidad, son las hermosuras que mueven las almas de los pastores, sus amantes, a suspirar, lamentarse, cantar y componer versos en su alabanza y en algunos casos llegar a la *desesperación*. Con todas estas actitudes, estos libros se convierten en reflejo dramatizado de las ideas filosóficas estudiadas. Por tanto, en ellos se observa la materialización de sus abstractos razonamientos en forma de vidas y padecimientos pastoriles que, en medio de sus ocios, explayan todo tipo de teorías, mediante la discusión, la conversación o el ejemplo plástico de sus conductas.

Tanto en *La Diana* de Montemayor como en *La Galatea* de Cervantes los críticos han señalado las deudas que ambos autores tienen con tratados como los *Diálogos de Amor* de León Hebreo y en conjunto con la teoría neoplatónica del amor.[2] Esto mismo es lo que se encuentra en *El Pastor de Fílida* cuyos casos amorosos entre sus pastores recuerdan, notablemente, plasmaciones de los diversos tipos de amor que Castiglione clasifica en su texto, sin olvidar que en la pintura del cortesano ofrece una serie de recomendaciones que son las mismas que los pastores del texto ponen en práctica en sus relaciones interpersonales.

Pero mi tarea no sólo se va a detener en intentar demostrar que *El Cortesano* de Castiglione funciona como "macrotexto" del novelar de Gálvez de Montalvo, sino que también procuraré hacer patentes el resto de relaciones intertextuales con el resto de los tratados. Hay que tener muy presente que estos autores de narrativa pastoril estaban impregnados de todo un ambiente cultural y de una atmósfera ideológica en torno a conceptos como lo bueno, lo bello, el amor, el alma y su

---

[1] "La prosa del siglo XVI" en *Historia de la literatura española*, planeada y coordinada por J.Mª Díez Borque, Taurus, Madrid, 1982, p. 74.

[2] Jones, "Bembo, Gil Polo, Garcilaso: Three Accounts of Love" en *Revue de Littérature Comparée*, 40 (1966) p. 526-540. Fosalba, *La Diana en Europa: ediciones, traducciones e influencias*, Universitat Autònoma, Barcelona, 1994. Perry, "Ideal love and human reality in Montemayor's La Diana" en *Publications of the Modern Language Association of America*, 84, 2 (1969) p. 227-234. F. López Estrada, "La influencia italiana en La Galatea" en *Comparative Literature*, 4 (1952) p. 161-169. Stagg, "Plagiarism in La Galatea" en *Filología Romanza*, 6 nº 3 (1959) p. 255-276. Solé-Leris, *The Spanish Pastoral Novel*, Twayne, Boston, 1980. B.M. Damiani, *Jorge de Montemayor*, Bulzoni, Roma, 1984.

incorporación en la sociedad y en el individuo, por lo que se puede afirmar junto a Menéndez Pelayo[3] que "la filografía se respiraba en todo el ambiente renacentista de las cortes". Los autores de libros de pastores, de este modo, traducían una forma de civilización que aspiraba al mejoramiento a través del modelo elaborado en sus relatos. Convertían una ciencia en arte de relato y con ello aspiraban a modelar y configurar el ideal. Nada más y nada menos que lo que pretende Gálvez de Montalvo en su libro y, si el acarreo autobiográfico es, según los críticos, la pieza clave, no se debe olvidar el peso que la tradición filográfica y su asimilación por parte del autor van a tener a la hora de comprender esta "égloga pastoril".

El *Pastor de Fílida* asume, por tanto, los conceptos abstractos sobre la *Belleza*, el *Bien*, el *Alma* y el *Amor*, al estar inmerso en la trayectoria neoplatónica. Pero en su novelar estos conceptos topan con la posibilidad de su realización o no realización. Entre ambos supuestos se erige el vivir de los pastores como colectivo compuesto por diversas individualidades que interpretan este código amoroso, con sus nociones ideales. Con ellas configura la perspectiva exclusiva de su propia experiencia erótica. Cada relación amorosa se transforma, de alguna manera, en un supuesto concreto de lo teorizado en *El Cortesano* sobre los distintos tipos de amor. Y en conjunto, los pastores y las ninfas, pastoras y serranas, encarnan el ideal cortesano que Castiglione fue desgranando en su diálogo. No se puede esperar, evidentemente, una exacta reproducción ni del perfecto cortesano, ni de la dama perfecta; ni menos aún de una correspondencia absoluta entre casos de amor y tipos del mismo. Ahora bien, se puede decir que Luis Gálvez de Montalvo traslada a su narración los ejemplos de perfección cortesana y las fragilidades o descuidos que se han delineado en el libro de Castiglione, no de una manera en la que se pueda encontrar una equivalencia total entre ambas obras, ya que una pertenece al género de los tratados y la otra a la narrativa de libre ficción.

Con ello intento demostrar la propensión de este tipo de narrativa por plasmar en forma de experiencia narrativizada todo el bagaje teórico de los tratadistas. De esta manera transforman teoría en acción narrativa, práctica limitada por la particularidad del caso. Esto mismo obliga a someter la teoría amorosa a la prueba del ejemplo concreto que queda sin solución narrativa, ya que predomina la teorización sobre conceptos eternos, frente a las posibles soluciones personales que podían generarse en los argumentos pastoriles. Probablemente, esto se deba a la obligada

[3] *Historia de las ideas estéticas en España,* 1974 p. 552.

tendencia a analizar el amor como uno de los factores anímicos más perturbadores del hombre y su necesidad de someterlo en aras de la seguridad del conjunto social.

Mendino-Elisa

De entre toda la compañía de pastores que se pasea por la ribera del Tajo, sólo me interesa el curso de los amores de algunos de ellos, como ejemplos más representativos entre los modelos sociales que plasman sus vicisitudes narrativas. Así se encuentra la breve andadura amorosa de Mendino y Elisa; el entrecruzamiento de las suyas entre Alfeo, Andria, Orindo y Finea; los sucesos de Filardo y Pradelio en torno a la inconstante Filena; la desesperación de Livio por Arsia; y, para terminar, los ejemplares y templados amores de los protagonistas, Siralvo y Fílida.

En cuanto al primero de los casos, ya desde su presentación en la Primera Parte de *El Pastor de Fílida*, se observa cómo cumple con las condiciones impuestas a todo cortesano. Por esto Mendino, además de proceder de buen linaje, es hombre de buen juicio, según se puede deducir del adjetivo que, antepuesto, lo califica: "el *caudaloso Mendino.*" [4] Para *caudaloso* vale saberlo "muy rico y acomodado, lleno de bienes, hacienda y riquezas". Pero junto a esta condición social indicada se debe atender al juicio y entendimiento, adornado y enriquecido de sabiduría que implica el término *caudal,*[5] con lo que se obtiene como resultado los principales requisitos que debe reunir un cortesano si quiere aspirar a la perfección, pues además de aquilatar su buen nombre, procediendo de preclaro linaje, tiene que demostrar que su índole natural obedece a la bondad de un *buen juicio*[6] y de un sabio entendimiento. Y esto porque como explica el conde Ludovico de Canosa, el buen linaje en el cortesano actúa como "una clara lámpara" que ilumina "las buenas y las malas obras"; a la vez sirve de acicate a la virtud por miedo a la infamia y por "la esperanza de la gloria".[7]

A la objeción expuesta por Gaspar Palavicino sobre este concepto de nobleza que opone la de sangre a la nobleza de espíritu, responde el conde que ya que se han propuesto formar un cortesano *sin tacha* tenía que ser de buen linaje. "[...] Y esto no solamente por muchas otras razones, más aún por aquella buena opinión general que siempre se sigue tras la nobleza y el lustre de la buena sangre."[8]

---

[4]L. Gálvez de Montalvo, *El Pastor de Fílida*, Lisboa, 1589. (p. 333)
[5] Dic. de Aut. p. 234 I y 235 I.
[6] Castiglione, op.cit., p. 215.
[7] Castiglione, op.cit., p. 123.
[8] Castiglione, op.cit., p. 127.

Según se ve, y siguiendo la buena opinión general, trata de crear un ejemplo modélico que sirva de imitación social. Pero lo que intento esclarecer es la recreación de este mismo ejemplo contextualizado en unas coordenadas espaciotemporales típicas de la narrativa pastoril. De manera que en esta prueba se narrativiza un ideal social, y encuentro en ella el primero de los requisitos al que añade otra serie de calidades, como son buena fortuna, buen ingenio, ser agraciado de rostro y "de buena disposición de cuerpo", de semblante gracioso y con "[...] un buen sango que le haga luego a la primera vista parecer bien y ser de todos amado."[9]

Aunque Gálvez de Montalvo no ofrece una descripción que dé cuenta detallada de todos estos pormenores sobre el aspecto físico de Mendino, sí creo poder aventurar que dispone de *buen sango*. Pozzi explica que se trata del término que Boscán traduce por sangre, y lo emplea con el significado de *humor amable*, *aspecto simpático*. En esta doble predisposición de su afable talante es donde se puede comprender lo que el narrador cuenta sobre él, que nada más haber llegado es de todos amado y de ninguno envidiado. Ya que en él "hallaban cumplida satisfación" con lo que sus albergues y cabañas "estaban siempre acompañados de la mayor nobleza de la pastoría".[10]

Poco más se sabe del *caudaloso Mendino* salvo lo que le acontecerá en sus amores con Elisa, de donde se puede colegir, por su forma de actuar, si conviene o no a la de un cortesano, e incluso si su comportamiento es digno de que se lo califique de perfecto. Por eso, acto seguido, nos presenta al objeto de sus desvelos amorosos, Elisa.

> "Era Elisa de antigua y clara generación, de hermosura y gracia sin igual, de edad tierna y de maduro juicio; amada de muchos, mas de ninguno pagada." [11]

Por lo pronto, en su presentación lo que se antepone a toda condición natural es la pertenencia a un distinguido linaje,[12] igual que el cortesano que aspire a la perfección debe proceder de rancio abolengo y, además, gozar de buen juicio como él.

---

[9] Castiglione, op.cit., p. 125. En verdad que se han reducido en comparación con las ofrecidas por Andrés el Capellán en su tratado (p. 117-121). Tal vez está recogido en el término "sango" que más adelante explico.

[10] Gálvez de Montalvo, p. 333.

[11] Previamente a esta presentación el narrador la señala, en terminología cancioneril, "plazo de su deuda" (p. 334) y "venganza de Amor" (p. 334) En cuanto al sintagma *de edad tierna y maduro juicio* nos parece pertenecer a lo que Curtius en su obra *Literatura europea y Edad Media latina* FCE (p. 153-159) clasifica dentro del capítulo V del libro 1 bajo el título de Tópica en el apartado correspondiente a *La anciana y la moza*. Aquí, aparte de incontables citas de diversos autores, asegura su transformación en cliché retórico desde el siglo V. En este texto parece ser utilizado dentro del mismo ámbito retórico del que hace mención Curtius como añadido adjetivo de la caracterización de la joven pastora portadora, a pesar de su *tierna edad*, de un juicio maduro y sereno, propio de la experiencia de la anciana.

[12] Es decir, a la pertenencia a la misma clase social.

Es decir, de las tres cualidades que adornan a la pastora dos son compartidas, por igual, con él; con esta conformidad de cualidades se entra en la órbita de la dama perfecta que el Magnífico Julián presenta a sus contertulios. Resulta evidente que confía la exhibición de todos sus dones a su pertenencia a un noble linaje, y en su maduro juicio[13] se omite toda la retahíla de cualidades que debe adornar su personalidad.[14]

En cuanto a la otra cualidad *de hermosura y gracia sin igual,*[15] se puede afirmar que son indispensables en toda dama y así lo advierte el Magnífico al recomendar *una delicadeza tierna y blanda, con una dulzura mujeril* en todas sus maneras, palabras, gestos y ademanes que la distingan de la gallardía varonil. Esta gracia sin igual de Elisa reúne todas estas características apropiadas para ella y que tendrán su coronación en la hermosura.[16]

Una vez presentados ambos personajes y comprobado que cumplen los primeros condicionantes necesarios para prefigurar los ideales cortesanos, se puede analizar su proceso de enamoramiento. Rápido y fulgurante, como el que corresponde al producido por efecto de la visión, sus consecuencias no tardarán en aparecer en forma de petrarquizantes llamas[17] que son calificadas de *secretas,*[18] adjetivación que puede pasar desapercibida, en cuanto a lo largo de todo el libro se insiste, de diversas formas, en la conveniencia de mantener oculto el amor, recomendando cautela en unos casos y disimulo en otros.[19] Y tanto uno como otro es lo que describe en su narración Gálvez de Montalvo en el sentimiento zigzagueante y contradictorio del placer de las fiestas

---

[13] " las reglas [...] pienso que de muchas dellas podría la dama [...] aprovecharse; porque muchas virtudes del alma son necesarias en la mujer como en el hombre; y así lo son también la nobleza del linaje, el huir la afectación, el tener gracia natural en todas sus cosas, el ser de buenas costumbres." (Castiglione, op.cit., p. 349).

[14] "ser avisada, prudente, no soberbia, no envidiosa, no maldiciente, no vana, no revoltosa ni porfiada, no desdonada" (Castiglione, op.cit., p. 349)

[15] Detrás están la "gracia vivaz y espiritual" infundida por Dios de Ficino(op.cit., p. 104) y la "espiritualidad graciosa" que toda belleza debe tener para mover al alma del amante de Hebreo (op.cit., p. 404).

[16] Castiglione, op.cit., p. 350. "[...] se ha de hacer otra cuenta [apunta el Magnífico] porque es mucho más necesaria en la dama que en el cortesano; que ciertamente a la mujer que no es hermosa no podemos decir que no le falte una muy gran cosa."

[17] Manero Sorolla en *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, PPU, 1990, señala la isotopía de la *llama* como variante de la imagen del fuego. Afecta, según la autora, al poeta amante "[...] designándole a él, a su amor o a otros aspectos particulares de su persona o de sus sentimientos como término real." (p.: 579).

[18] Si a la visión de la hermosura de Elisa se añade la obsesión por la misma se obtiene el primer eslabón del enamoramiento establecido por el Capellán, aquí en imagen, nuevamente petrarquizante del fuego, y que es conveniente mantener aislado bajo la forma del secreto, indicio inexcusable de la prudencia y discreción del amante (op.cit., p. 223). No se debe olvidar, tampoco, que en Bembo el amor es considerado una confusión del ánimo (op.cit., p. 91) que altera el vivir sosegado del hombre.

[19] Castiglione, op.cit., p. 432 y 433.

públicas, o de la tristeza del melancólico retiro y separación de los amantes. Si bien recuerda una práctica común en todos estos pastores, con el olvido del hato y de los amigos, para buscar aquellos lugares donde se encuentre la pastora de sus pensamientos.[20]

La actitud adoptada por Elisa conviene a la de la dama a la que se sirve para su contento, como recomienda Miser Bernardo Bibiena, pero además estos festejos y encuentros fortuitos se presentan como conocidos por ella "[...] Elisa [...] no inocente, aunque disimulada del afición de Mendino."[21] Con su disimulo se puede comprobar la atención que prestan para cumplir todas aquellas condiciones que conforman a los cortesanos perfectos. Hasta tal punto esto es así que, a la hora de confesarle su amor, adopta el método indicado por miser César Gonzaga.

> "[...] Si el enamorado fuere tan comedido que tenga empacho de decir a su señora lo que la quiere y lo que por ella padece, escríbaselo". [22]

Así Mendino "faltándole aliento en la presencia" decide escribirle *no con palabras de artificio y cuidado, sino por pura llaneza del corazón en razones humildes.*[23] Con esta determinación no cumple, enteramente, con lo recomendado por el Magnífico Julián en lo referido a escribir o decir amores en los inicios. Pues hace hincapié en la necesidad de hacerlo con *buen tiento* y con cautela, de tal modo que sean expresadas en un tono tal de disimulo o "[...] con una neutralidad que dejen a la dama a quien se dijeren camino para poder disimulallas o salida para echallas a otro sentimiento que no sea de amores."[24] Sin embargo, aquí se resalta que fueron escritas *por pura llaneza del corazón* olvidando el *artificio* y el *cuidado* convenientes en estos lances.

Si para *artificio* vale la astucia y la maña para conseguir obrar con disimulo y cautela, para el *cuidado* importa la atención debida a la realización de cualquier obligación o tarea, dos factores muy alejados de la llaneza y la humildad de palabras y de actitud. Pues bien, ninguno de los dos preceptos es respetado por Mendino en la redacción de su carta, donde se lamenta del daño que le causa su hermosura, la declara señora de su voluntad, y concluye manifestando su amor.[25] Consciente de la temeridad de su acción llega a desear que se pierda *porque no nos perdamos los dos*, aunque en lo demás siga apareciendo como un cortesano al uso, pues confiesa que la

[20] Gálvez de Montalvo, op.cit., p. 335.
[21] Gálvez de Montalvo, p. 335.
[22] Castiglione, op.cit., p. 429.
[23] Gálvez de Montalvo, p. 335.
[24] Castiglione, op.cit., p. 430.

voluntad de su amada *será la medida de mi deseo.* Esto mismo conviene perfectamente con la idea expuesta por Emilia en el texto de Castiglione sobre que el que comienza a amar "[...] debe también comenzar a obedecer y a conformarse totalmente con la voluntad de la persona a quién ama."[26]

Aún así, ya hay un indicio de que la perfección no se realiza del todo en la personalidad de Mendino. Esto, sin embargo, no significa una mengua en la consideración del personaje como fiel candidato a representar, en la medida de sus posibilidades, la figura del cortesano sin tacha. Como dije al empezar esta parte, entre la teoría del tratado y la praxis propuesta en este texto media la posibilidad de cumplimiento o no-cumplimiento de todas las características que adornan la figura del cortesano y, por otro lado, en esta propuesta narrativa hay que ser conscientes que la teoría tratadística se entremezcla con la condición pastoril de todo el conjunto, para lo que pudiera afectar a futuros personajes.

En cualquier caso, la carta, a efectos narrativos, surte el resultado esperado y en cuanto a Elisa sufre un cambio por el que "la entereza de su corazón que siempre fue desdeñoso y grave"[27] va dulcificando su actitud hacia Mendino. Este desdén y gravedad de corazón conviene a la calidad de la dama, según opinión del Magnífico Julián y debe servirse de ellos cuando alguno le *dixere amores*, teniéndolo por *cosa liviana y fingiendo no entender que cree ser amada.*[28] Y así nos la ha retratado el narrador en su presentación *amada de muchos, mas de ninguno pagada.*[29]

Por otro lado, una vez asegurados de sus respectivos sentimientos, Mendino comienza a comportarse como un verdadero cortesano que usa de cautela y se sirve del disimulo para no levantar sospechas entre los pastores; de manera que toma sus precauciones y con más razón que nunca finge, ante el resto de pastores, actitudes necesarias para poder disfrutar sus anhelos amorosos.[30] Así Mendino demuestra más cuidado en sus expresiones amorosas para Elisa "que es de muy buen enamorado más

---

[25] Gálvez de Montalvo, p. 335-336.
[26] Castiglione, op.cit., p. 428. Es el cumplimiento de los deseos de la amada que también señaló el Capellán (op.cit., p. 289-291) y también Equícola (op.cit., fo. 156v). Así como la dependencia del amante respecto del amado en Hebreo (op.cit., p. 406).
[27] Gálvez de Montalvo, p. 336.
[28] Castiglione, op.cit., p. 418.
[29] Gálvez de Montalvo, p. 334. Coincide con las advertencias contra los falsos amadores del Capellán (op.cit., p. 225-227) y de Bembo (op.cit., p. 261).
[30] Es la recomendación que hizo el Capellán para la imagen del modelo de caballero que entre otras muchas cualidades estipuladas, entresaco la de mostrarse prudente, sociable y amable, por convenirle en esta situación. (op.cit., p. 117-121).

recato a más favor"[31]y comienza a actuar con una "templada disimulación" que le era recompensada en su trato al gozarlo sin estorbo, y en el que "todo era verdad, todo amor y todo llaneza".

Este momento idílico parece una recompensa para el cortesano-pastor que actúa en consecuencia con el debido secreto y disimulo. Si bien tendrá que ocultar sus auténticos deseos y comportarse con los demás como si nada sucediese, esto mismo le proporciona, en primer lugar, el amor de su amada sin sospechas ni sobresaltos de ningún tipo, ya que todos contribuyen a mejorar sus relaciones y a favorecer sus encuentros con ella y, en segundo lugar, toda su vida se convierte en la seguridad de su secreto, confiándose, mutuamente, todas las menudencias que les acaece en su vivir cotidiano. Y no es de poca importancia para el estado de sus amores el grado de confidencialidad[32] que hay entre ellos, lo cual los protege de los amores cruzados de Filis "[...] hermosa ninfa del Tajo, que amando secretamente a Mendino sin osar descubrirle su intención, acompañándolos, escudriñaba sus pechos, sin entender el pastor que Filis le amaba, ni Elisa que le aborrecía"[33] y, por otro lado, de Galafrón que muere de amor por Elisa.

Cuando Elisa y Mendino descubren, cada uno por su lado a través de confidencias de Filis a Elisa y de Galafrón a Mendino, los amores entrecruzados de cada cual, deciden comunicárselo el uno al otro para proteger su amor, lo que les obliga a una profunda confianza entre los dos, que refuerza su secreto.

La caracterización de sus amores desde aquí, aparte de someterse al disimulo estipulado que los proteja de inesperadas eventualidades, los sitúa en la línea del amor virtuoso que Castiglione explicita en boca de Pietro Bembo. Alejado de la sensualidad, es el tipo de amor que surge de la razón y, por elección, se mantiene puro en la mirada con la que se goza la hermosura de la amada y les da la categoría de *verdaderos amantes*. Con este género de amor es con el que se aman de alma a alma, las únicas que pueden alcanzar la fusión total, como dice más arriba el narrador de ellos dos: *habiendo sola un alma haber más de un corazón.*[34] Pero todavía cabe más en este amor virtuoso, según explica Bembo, a saber, el trato familiar con risas y burlas,

[31] Gálvez de Montalvo, p. 366.
[32] Aquí se encierra el valor de fidelidad y de castidad que el Capellán, los stilnovistas y la concepción del amor cortés ponen en el amor en cuanto sentimiento que ennoblece a los amantes (Singer, op.cit., p. 41; y Denomy recogido en Boase, op.cit., p. 39-40). Se trata del desarrollo de las ideas implícitas de castidad y honestidad del amor entre las almas de Ficino, que posteriormetne Bembo sitúa en el amor verdadero que convierte al hombre enamorado en alguien más honesto y templado (op.cit., p. 337).
[33] Gálvez de Montalvo, p. 337.

además de "[...] tratar con él en seso cosas sustanciales, diciéndole sus secretos y sus entrañas", [35] tal y como se ve en sus confidencias personales acerca de los amores de Filis y Galafrón por ellos. Esto les apareja un gran placer reflejado en el *verse y conversarse* sus *dos almas desnudas*. En cuanto al *verse* corresponde al amor virtuoso sometido a razón y que, eliminada la sensualidad, deja libre el goce de los ojos que contempla la hermosura, no sólo del cuerpo sino también del alma. Pero lo importante en esta parte reside en el *conversarse* que vale por tratarse, comunicarse de forma amistosa; y esto mismo es lo que Bembo señala de este tipo de amor, ya que al ser un tratamiento tan personal y entrañable convierte a la dama en un ser *tan conversable*[36] que pueden llegar al contacto físico por medio de las manos o del beso.[37] En el texto de Gálvez de Montalvo nada de esto aparece explícito; aventurarlo y suponerlo es arriesgado, aún cuando el adjetivo conversable de *El Cortesano* está muy próximo al *conversarse* de Mendino y Elisa, fortalecido por el pronombre recíproco que lo vuelve más íntimo, entrañable y cercano al sentido anímico de pureza y castidad.

Con ello se observa cómo la trayectoria de su amor mantiene, dentro de su peculiaridad y en tanto que expresión personal del ideal, las líneas generales que se estipulan para modelar el cortesano sin tacha propuesto como juego en la corte de Urbino. Y es justo en el momento en que disfrutan de mayor felicidad cuando la suerte adversa los pone a prueba. La llegada de Padileo para heredar los rebaños dejados a la muerte de su hermano Padelio, *noble y próspero Rabadán*,[38] provoca en los amores de Elisa y Mendino infelices situaciones de infortunio al fijarse en la belleza de Elisa. El estorbo que supone la presencia del nuevo pastor incrementa su inestabilidad y pone en peligro su relación que, en algún aspecto, se aquilata, y puesta a prueba, mejora su condición.

Una serie de descuidos o desaciertos en las actitudes que adoptan produce el recelo de Sileno. Con esto, Mendino conculca la advertencia dada por el Magnífico Julián de ocultar, en todo momento, cualquier sentimiento que se apodere de su alma,[39] pues el aspecto triste y decaído que ambos muestran deja ver la turbación de su ánimo y

---

[34] Gálvez de Montalvo, p. 342.
[35] Castiglione, op.cit., p. 524.
[36] Castiglione, op.cit., p. 524.
[37] Desde muy atrás el Capellán ya había hablado del amor mixto donde estos componentes tenían cabida y, en esencia, por proceder del mismo sentimiento, no lo hacía diferente del amor puro.
[38] Gálvez de Montalvo, p. 343.
[39] "[...] el que hubiere de andar enamorado secretamente, es necesario que señale tener menos fuego en su corazón del que tiene, y muestre contentarse de lo que le pareciere poco, y disimule sus deseos, sus celos, *sus trabajos*, y también sus placeres." (Castiglione, op.cit., p. 433).

el desarreglo de sus relaciones desde la aparición del competidor; así lo dice el propio narrador "que fácilmente les echaba de ver" la falta de contento que caracterizaba sus tratos amorosos. [40] De manera que ninguno de los dos es capaz de fingir alegría en *sus trabajos,* en cuanto dificultad, impedimento o suceso infeliz, como se ve que ocurre aquí.

A la sospecha de Sileno se añade también el segundo de los desaciertos en su actitud. Me refiero a su exceso de cuidado que le lleva a *perder el respeto a su recato.*[41] Con esta demostración olvida la debida cautela y secreto con que debía encubrir sus amores, que son puestos en evidente peligro. Su comportamiento es comprensible, si se considera en un plano humano; sin embargo, lo aleja considerablemente de la excelencia del modelo de cortesano intachable No obstante, el narrador acierta cuando apunta, escuetamente, *que en los tiempos adversos nadie sabe fingir,*[42] lo cual hace considerar el texto como un ensayo por el que somete a prueba el intento de llevar a la práctica la experiencia de un ideal en unas coordenadas adecuadas para él. Aún así, la propuesta adolece de esas deficiencias de las que el ejemplo, o el caso particular, siempre comporta, al estar envuelto en el mundo de la praxis y, como tal, rodeado de posibles descuidos y fortuitas eventualidades de las que el ideal está exento.

De todos modos estas mismas pruebas refinan su sentimiento por el que mejorar hasta hacerlos más dignos de su amor. Para demostrarlo está la carta versificada que Elisa envía a Mendino para citarse en la noche y que sirve, a la vez, como muestra de fidelidad. En medio de su desgracia se genera el proceso de mejoramiento en su amor, relacionado con la ausencia de la visión del amado, lo que obliga a recrear la imagen de la hermosura que previamente había penetrado por los ojos hasta el alma. Allí permanece, y se perfecciona hasta despojarse del contacto con el cuerpo, dejando a la hermosura sola.[43] Este mismo proceso es el que experimentan; por lo menos así se lee en el caso de Elisa, lo cual produce un curioso traslado en el texto de Luis Gálvez de Montalvo, asimilable, quizá, a la reivindicación del papel de la mujer en el aspecto espiritual y cultural. No hay que olvidar que muchas de las virtudes del cortesano son

[40] Gálvez de Montalvo, p. 343.
[41] Gálvez de Montalvo, p. 343.
[42] Gálvez de Montalvo, p. 343.
[43] Hay que advertir que no se alcanza la transformación de los amantes en la fusión de las almas tal y como estipula Ficino (op.cit., p. 43-44). Sí se comprueba, no obstante, las primeras pruebas de conversión de la imagen sensual en imagen reformada por el alma a semejanza de la recreación que ésta hace con ayuda de la memoria, y así se refleja en los versos 55-56 de la epístola.

compartidas por la dama, o al menos a ello se aspira, y aquí hay un ejemplo concreto y práctico de que similares fenómenos ocurren tanto en él como en ella. Y se comprueba, cuando en un momento de su carta, lamentando su ausencia, manifiesta:

" que cuanto pierdo de veros
lo voy cobrando en amaros."[44]

En la declaración de firmeza es evidente la preocupación por proteger su amor por Mendino, fingiendo un trato afable hacia los requerimientos de Padileo que mantiene oculto su auténtico sentimiento.[45] Con esto, no sólo cumple con el requisito cortés del secreto, sino que además acepta sus requiebros, sin darle motivos para desesperanzarlo, pero tampoco ofrecerle confianza.[46] Concluye solicitando consejo a Mendino y citándolo para verse a través del resquicio del muro de su vergel y poder charlar sobre sus infortunios. Para tal empresa Mendino, en otro de sus desaciertos, no solicita la ayuda de ningún otro pastor que pueda actuar como confidente suyo, y cuando recurre al pastor Siralvo es a instancias de su amada Elisa, que lo previene del peligro que corre si no es acompañado de alguien del que pueda confiar para que vigile y lo avise.

Este descuido por parte de Mendino viene a transgredir una de las advertencias que es calificada como *la más principal* por el Magnífico Julián y que se relaciona con el andar en secreto sobre los amores. La principal causa por la que los amores se hacen públicos, a juicio del Magnífico, es *el querer ser demasiadamente secreto,*[47] lo cual no facilita la ayuda del confidente en casos de necesidad como los que se le presentan a Mendino. Bien es verdad que aquí Coridón puede representar el papel de tal ayudante al ser conocedor de sus amores, además de serlo al gusto de Elisa, pero el error radica en la elección. Siralvo podría desempeñar las funciones requeridas a todo confidente, salvo que este buen pastor no siempre lo acompaña en sus citas. Esto mismo podría equivaler al deseo de ser *demasiadamente secreto,* aunque sólo sea por omisión, algo que el Magnífico atribuye como razón de desgracia en los amores. Y las desgracias empezarán a menudear sobre la pareja desde el momento en que Mendino "[...] se iba solo a hablar a la hermosa Elisa",[48] y por estar solo no se percata de la presencia de su

[44] Gálvez de Montalvo, v. 55-56, p. 345.
[45] Gálvez de Montalvo, v. 85-88, p. 345.
[46] "[...] Y si los términos fueren tales que ella no pueda disimular, tomallo ha como burlando, o con una buena llaneza decille ha cuerdamente algunas palabras, de las cuales él ni pueda quedar desabrido, ni tampoco con asidero para quedar muy confiado." (Castiglione, op.cit., p.: 418). Versos 78-80, p. 345.
[47] Castiglione, op.cit., p.439.
[48] Gálvez de Montalvo, p. 348.

contricante. Este en extraña reacción, *celoso y desconfiado*, pide por mujer a Albanisa, y deja el camino libre para los amores de Elisa y Mendino.

Esta ofuscación acarrea una posible desventura que se solventa gracias a la reacción cortés de Padileo al dejar libres de su acoso a los enamorados. Prefiero considerar su manera de actuar como una forma de cortesía y no una simple consecuencia del despecho.[49] Aparte de volver la normalidad primera a la vida de todos los pastores, la boda de Padileo se la caracteriza como *famosa empresa,*[50] y por si fuera poco, se lo describe como *pagado*, lo que equivale a complacido y satisfecho. Además de que se debe suponer que Mendino participa en la boda, ya que se dice que *muy deudo y amigo era de la gentil Albanisa.*[51] De esta manera todo vuelve a la armonía anterior, donde la vida de los pastores se desenvuelve en un dominio especulativo en que las incidencias amorosas son vividas desde una perspectiva experimental. Se pretende someter a control la contingencia del caso amoroso para poder regir el destino humano y elevarlo por encima de las limitaciones del hombre.

Finalmente, en la pintura de los amores de Mendino y Elisa se asiste al último acto. Gozosos y disfrutando de su amor, Mendino comete otro de sus desaciertos respecto a los avisos dados para conformar el perfecto cortesano. Ya lo advertía Equícola a propósito de su texto, en el que el lector no encontraría ninguna referencia a encantamientos o influjos celestes, ni a adivinaciones mágicas.[52] Y Castiglione, en palabras de Otavián Fregoso, recomienda también ser "buen cristiano, de conciencia sana y firme, no supersticioso ni dado a las vanidades de los conjuros o ensalmos o de los adevinos."[53] Es decir, todo tipo de arte adivinatoria debe ser ajena a la vida de todo buen cristiano como es el cortesano, en cuanto que se dedicará a los ejercicios virtuosos y observará los mandamientos de Dios. Por ello cualquiera que atienda a estas artes maléficas propicia el advenimiento anticipado de las desgracias que tenga preparadas la providencia divina.

Y esto es lo que le sucede a Mendino cuando una tarde "[...] los tres pastores [Mendino, Filardo y Coridón] se metieron en largas pláticas de diversas cosas y la última, fue la ciencia de la Astrología que grandes maestros de ella había en el

[49] Entre otras de las cualidades que deben adornar a todo caballero del amor, tal y como lo quiere el Capellán (op.cit., p. 117-121) está la de evitar pleitos y riñas y si es posible solucionarlos. En este caso la cortés actitud de Padileo tanto evita unos como otras, asimismo da solución a un problema que habría traído graves consecuencias a los enamorados.
[50] Gálvez de Montalvo, p. 348.
[51] Gálvez de Montalvo, p. 348.
[52] Equícola, op.cit. , fo.157r.

Tajo."[54] Existen dos tipos de arte astrológica: una llamada Astrología natural y otra Astrología judiciaria. Ambas son definidas como una facultad que se ocupa de la influencia y predicción de lo venidero. Pero mientras la primera es calificada de lícita por basarse en observaciones de cosas naturales, la segunda, sin embargo, es considerada ilícita, vana y supersticiosa por pretender adivinar los casos futuros que habrán de suceder.

Evidentemente, en el texto de Gálvez de Montalvo aparece el segundo tipo de Astrología. En la actitud de Mendino[55] se comprueba el desatino que comete el incauto pastor al dar crédito a tales sortilegios, que de ser verdaderos solamente anticipan el dolor y de ser falsos sólo procuran disgusto. Justamente esto es lo que le ocurre a Mendino con el vaticinio de la muerte de Elisa que lo deja suspenso y lleno de profundo dolor.[56]

El deseo de Mendino, movido de curiosidad, es suficiente prueba para que se comporte como un auténtico cortesano que ha aprendido a descubrir sus condiciones a medida que iba sufriendo diversas adversidades, aunque ciertos aspectos del carácter son difíciles de desarraigar, pues, una vez que ha pasado ya tiempo de la muerte de Elisa, y aún suponiendo que Mendino guarde en su memoria el recuerdo de su amada, no por ello parece haber perdido su afición a las *supersticiones*. Y así se lo ve al inicio de la sexta parte junto a Cardenio y Siralvo, dispuestos a abandonar todo para *buscar sólo su contento* y deciden, según consejo de Siralvo, buscar la morada del mago Erión, del cual Siralvo encomia su saber y lo apacible y retirado de su lugar.

> "[...] Cardenio, como de la ribera había estado tanto tiempo ausente, quedó admirado del gran saber del nuevo Erión, pero Mendino que de él y de su estancia tenía mucha noticia, aunque pudiera desde el mago Sincero estar escarmentado, fácilmente dando crédito a sus loores, determinó que lo buscasen el siguiente día."[57]

Como se aprecia, la afición de Mendino por todo lo relacionado con el mundo de los magos es mucho más fuerte que cualquier recomendación sobre la conveniencia de no darse a este tipo de supersticiones. Esta particularidad, junto a lo que considero como desaciertos o descuidos en el cumplimiento de las recomendaciones para ser un cortesano *sin tacha*, hace del pastor un caso concreto, una respuesta personal

---

[53] Castiglione, op.cit., p. 484.
[54] Gálvez de Montalvo, p. 352.
[55] Gálvez de Montalvo, p.352 "[...] le dio gran gana de verse con Sincero que muchos días había deseado saber adonde llegaba el arte de estos magos."
[56] Gálvez de Montalvo, p. 356.
[57] Gálvez de Montalvo, p. 518.

al modelo que elaboran en el texto de Castiglione. Todavía, a pesar de todo esto, Mendino se comporta con notable entereza que, si no lo eleva a la máxima excelencia requerida por el ideal, no lo desmerece como pastor-cortesano que lleva a cabo con gran dignidad su papel de enamorado cortés. Y procura mostrar "placer en el rostro" cuando en el alma siente la "rabia y ponzoña" de saber su pronta muerte.[58] Gálvez de Montalvo parece recordar aquí la advertencia de guardar secreto cuando se anda enamorado y mostrar contento cuando le queme el corazón, los celos o los trabajos. Este recuerdo le puede venir de la cláusula "ría muchas veces con los ojos y con la boca, cuando llora con el corazón y las entrañas",[59] si bien la situación dramática creada por Gálvez de Montalvo acrecienta el "dolorido sentir" del personaje.

Si ha logrado adquirir tan ejemplar conducta a través de la más dura prueba a la que le ha sometido Sincero tras su profecía, mucho más aquilatado resulta su comportamiento en la muerte de su amada a la que guarda, por decoro, mayor secreto y disimulo de sus sentimientos al ocultarse de la vista de todos cuando le asalta el ansia de desahogarse con el llanto.

Como se ve, Mendino, en la medida de sus posibilidades, se comporta ejemplarmente como se espera de un cortesano ideal. Pero, no obstante, su personalidad le lleva a acomodar ciertos requisitos a sus circunstancias, lo que implica un grado variable en la conculcación del código que debe cumplir todo cortesano perfecto. De manera que Mendino en sus inicios amorosos no actúa con la cautela debida y su carta resulta excesivamente directa como para salvaguardar la honra de la dama en caso de haber sido rechazado. En segundo lugar, ante la inesperada aparición de Padileo, ambos no son capaces de mantener un disimulo que los proteja de las sospechas de Sileno, padre de Elisa. Otro de sus descuidos, y uno de los más graves en opinión del Magnífico Julián, es el de querer ser *demasiadamente* secreto, lo que les acarrea el descubrimiento de sus veladas citas nocturnas. Y por último, la desmedida afición de Mendino por la Astrología judiciaria lo deja en un lugar comprometido quedando desamparado ante el destino que le depara la desgraciada muerte de Elisa. Con todo, son otras muchas las condiciones que se acomodan a la conducta de cortesano-pastor y que ya se han visto en el análisis anterior. Sólo que Mendino representa uno de los tipos de cortesano que atendiendo a las concretas circunstancias de su existir y de su carácter, conforma una imagen que se aleja o se aproxima al ideal a medida que va respondiendo, en su modo

[58] Gálvez de Montalvo, p. 356.
[59] Castiglione, op.cit., p. 433.

de actuar, a los distintos accidentes y contingencias que la vida va presentando a su paso.[60]

Alfeo-Andria

"Y agora veréis que llega a la ribera un galán cortesano en hábito de pastor, Alfeo se llama y con dolor viene."[61] Con esta presentación de Alfeo concluye la primera parte de *El Pastor de Fílida* y, al introducirlo, trae otro de los casos concretos que trata de emular la figura del cortesano. Por lo pronto, el narrador informa desde su aparición de que se trata de un *galán cortesano* lo que le hace proclive a todo lo referido a la corte y a sus tratos.[62] De esta manera se ve cómo con él tiene cabida otro de los aspectos que forman parte de la figura del cortesano: la amistad.

La amistad es un afecto cuya predisposición la emparenta, en cierta medida, con el amor. En palabras de Emilio Lledó a su introducción a la *Ética Nicomáquea* de Aristóteles, "[...] la amistad prueba la necesidad de salir más allá de la esfera individual y tejer, con la *philía*, los núcleos esenciales de la retícula social". La amistad por desbordar el sentido individual del existir del hombre funciona como "punto de unión de las diversas afectividades".[63]

Por lo demás, la afectividad amistosa se encuentra en el lenguaje informada como disposición anímica que aspira a transformarse en modo de ser "[...] Algo, pues, que se adquiere y se construye en la *psyché* con condiciones siempre concretas".[64] Esta aspiración a convertir un afecto, como es la amistad, en una virtud la recogen nuestros autores de Aristótoles al distinguir distintos tipos de amistad: los que

---

[60] Todos han comprendido el sentido lúdico y de entretenimiento del diálogo de Castiglione. Ahora bien, Robb (*Neoplatonism of the Italian Renaissance*, Octagon Books, New York, 1968, p. 192) ha señalado el fracaso en el intento por traer las teorías neoplatónicas sobre el amor hacia una concreción materializada en el aquí y ahora del cortesano. Resulta imposible atrapar el significado de la pasión amorosa como "a symbol or an incarnation of some vaster power, and that inhabits a strange borderland of feeling between personal love and impersonal ecstasy". Al tratar de identificar el amor especulativo y sus valores abstractos de verdad, belleza y justicia dentro de una relación humana fracasa desde la irrealidad de la que parte al olvidar "the society around him". Esto es lo que se demuestra en el siguiente caso erótico entre Alfeo y Andria.

[61] Gálvez de Montalvo, p. 361.

[62] Alfeo viene a consumar lo que Poggioli (*The Oaten Flute*, Harvard University Press, Cambridge, 1975, p. 1-2) considera es la función del retiro bucólico: conseguir la inocencia y la felicidad simplemente por retirarse y abandonar "the strife of civil and social living". En el nuevo ámbito pastoril aspira a lograr "moral truth and peace of mind", mediante la amistad, la existencia solitaria en comunión con la naturaleza y la compañía continua de los propios pensamientos. Sin contar, por supuesto que "la corte lleva aparejado un vicio: la hipocresía" como expresa Wardropper en "El mundo sentimental de la *Cárcel de amor*" en *Revista de Filología Española*, 37(1953), p. 168-193. (p.183).

[63] Aristóteles, *Ética Nicomáquea; Ética Eudemia*, introducción por Emilio Lledó Íñigo; traducción y notas por Julio Pallí Bonet, Gredos, Madrid, 1993. (p.112).

[64] Aristóteles, op.cit., p. 106.

se quieren por interés, los que se aman por placer y la amistad perfecta. Esta última es únicamente posible entre hombres buenos e iguales en virtud. Son los hombres buenos en sí mismos los que Aristóteles presenta dispuestos a producir el bien para su amigo al contar con la bondad por esencia y no por accidente.[65]

Tal igualdad en bondad y virtud, señalada por el filósofo griego en su Ética[66] se convierte en el texto de Castiglione en una conformidad de condiciones, de voluntades, de corazones y de juicios[67] que conforman un prototipo de hombre bien criado, "de buena condición, franco, tratable y dulce en la compañía, inclinado a hacer placeres, diligente y desvelado en el provecho y honra de sus amigos, así ausentes como presentes."[68]

Las cualidades que conforman al cortesano lo sitúan próximo a la condición de iguales que Aristóteles estableció en sus *Éticas* y que consiste en la equivalencia y reciprocidad de bondades entre amigos.[69] Y Lledó lo confirma en su introducción al asegurar que la philía vence todos los obstáculos correspondientes a la diferencia establecida desde la fortuna social y la educación.[70]

La amistad entre Alfeo, *galán cortesano*, y Siralvo, pastor humilde de la ribera del Tajo, cuenta con estos antecedentes que elevan a uno y a otro al rango cortesano. Y de éste al de iguales en bondad y virtud por procurarse mutuamente el bien y saberse compartir. Por esto, sin mediar preámbulo, Siralvo se ofrece a Alfeo "en lazo estrecho de amistad" al que corresponde éste en igualdad de "voluntad y razones".[71]

Su mutua conformidad los mueve a una inmediata confianza demostrada en las confesiones que de sus vidas hacen el uno y el otro en cuanto tienen ocasión. De nuevo Siralvo pregunta a Alfeo por los motivos de su venida y con intención de "procurar [su] amistad", lo incita a que se sincere sin miedo a dobleces o traiciones

---

[65] Aristóteles, op.cit., p. 327. Es la misma idea que recoge Cicerón, (*De Amicitia*, Gredos, Madrid, 1975, p. 28), de que no puede existir la amistad sino es entre buenos. La define, por otro lado, como "una consonancia absoluta de pareceres" unido "a una benevolencia y amor recíprocos" (p. 32).
[66] Cicerón, op.cit., p.34, igualmente, indica que "sin virtud no hay amistad posible" y por eso procede de la naturaleza no de la necesidad. Con esto se configura un panorama idóneo para comprender el sentimiento de la amistad en el ámbito pastoril y, en especial, para la narración de Gálvez de Montalvo.
[67] Castiglione, op.cit., p. 248.
[68] Castiglione, op.cit., p. 250.
[69] Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, p.: 332
[70] Aristóteles, op.cit., p. 113. Cicerón basa el concepto de amistad en el amor de benevolencia (op.cit., p. 42) y en la virtud, "es difícil que la amistad permanezca entre quienes de la virtud se apartan" (op.cit., p. 56). Estos fundamentos son los que le permiten asegurar que el punto culminante en la amistad consiste cuando ésta iguala al superior con el inferior (p. 90) por estar separada de falsas glorias, de falsos honores y deleitarse tan solo en el cariño recíproco que nace del trato virtuoso.
[71] Gálvez de Montalvo, p. 399.

entre amigos: "que no te arrepientas jamás de lo que conmigo comunicares". Y Alfeo lo admite y lo acepta al comprender la bondad que lo mueve a actuar de esta manera.[72]

Dentro de su virtuosa concordia de voluntades no tiene cabida, por tanto, la desconfianza o el arrepentimiento al encontrar uno en el otro todas aquellas cualidades que convertía el trato en amigable y familiar.[73] Es la bondad que percibe cada uno en el otro, y más en el pastor Siralvo, según dice Alfeo, la que hace posible superar el obstáculo de la diferencia social. De todos modos hay que considerar que la amistad entre iguales en virtud pero diferentes en estado social, como en este caso, sólo se puede conseguir en un espacio pastoril transformado en parámetro de la naturaleza humana, donde las relaciones intersubjetivas participan de los afectos del amor o de la amistad.

Una vez hechas estas consideraciones acerca del valor de la amistad como factor integrante de sus personalidades hay que retomar la reformulación de su modelo cortesano. En breve espacio de tiempo dan cuenta de sus vidas y, en sus relatos, se debe comprobar en qué medida se aproximan o se alejan del arquetipo.

> "[...] Tú sabrás que este hábito no es mío. Pluguiera al cielo que desde mi nacimiento lo fuera, excusara las mayores desaventuras que jamás han pasado por hombre de mi suerte. Caballero soy natural de esta vecina Mantua que por toda ella se ve el blasón de mi verdadero apellido, y mas sabrás que pago en breves días con las setenas, lo que en muchos gocé de libertad y contento."[74]

De sus propios labios se sabe de la condición de caballero de Alfeo además de proceder de noble ascendencia por el escudo de armas, que hace público su *verdadero apellido*. Frente a él surge el disfraz de fingido pastor, hábito del que declara su adhesión en momentos tan críticos como los que está atravesando. Parece que el disfraz de pastor conviene mejor para desentrañar el fenómeno amoroso como aspecto que integra la naturaleza humana. Las incomodidades y desabrimientos cortesanos

---

[72] Gálvez de Montalvo, p. 405.

[73] M.R.L Davies, *The individual and the bases of an ideal society in Cervantes*, Stanford University, Stanford, 1964 (p. 173) refleja que "solitude, spiritual and moral integrity, altruistic hospitality, nature's bounty, all are praised as *pastoral values* to be found in the countryside". Y en un marco como este rodeado de tales cualidades hay que volver a recordar a Cicerón (op.cit., p. 34) cuando asegura que "[...] sería difícil soportar la desgracia sin uno que la sintiera".

[74] Gálvez de Montalvo, p. 405.

desaparecen en el ámbito pastoril.[75] Pero permanece la complejidad del amor, y se erige en la única realidad digna de ser vivida.[76]

De ahí que la oposición corte/aldea en cuestiones amorosas termine por ser más que una visión personal una cuestión de ajustada retórica, tal y como dice Robb.[77] Además, en este espacio, y con tal hábito, se constituye la identidad pasional del pastor: éste es la representación de la inherencia amorosa por antonomasia en todas sus facetas y especialmente en la desgraciada. Así, Alfeo, en indumentaria pastoril se ajusta más a la suerte (como fortuna) propia del pastor, pendiente de su amor, que a la desaventura por las que pasa un hombre de su suerte (en cuanto hombre de posición y linaje). Se ve esto mismo corroborado al inicio de la segunda parte de *El Pastor de Fílida*, cuando dice el narrador de este personaje que estaba satisfecho de su vida en las ciudades por ser "aficionado a las artes" y saberse "amado de todos y sobre todo señor de su voluntad".[78]

Al buen linaje, Alfeo, une el gusto por la vida cortesana y todo lo aparejado a tal estilo de vida. Acostumbrado a él cualquier otra forma *le parecía tiempo perdido*. En la corte encontraba cuanto necesitaba (su afición a las artes, su afición por los caballos, la caza, la música y los libros), además de que en su descripción se encuentran todas las condiciones típicas que se han visto para el caso de Mendino (ser rico y liberal, gentil, cortés, discreto y bien nacido). Así lo confirma él mismo en su relato a Siralvo.[79]

Todos estos requisitos lo sitúan en una disposición única para cumplir cabalmente con el modelo ejemplar del cortesano perfecto. Sin embargo, su anterior referencia a las *desaventuras* que acaecen a un hombre de su *suerte*, obliga a reflexionar sobre su condición cortesana traída a un espacio pastoril en que las características materiales (riqueza, linaje, afición por las artes y por los caballos y la caza) pasan a un segundo plano. Los factores morales son lo importante, los modos de ser que

[75] Davies, op.cit., p. 173: "The solace of solitud and withdrawal is among the qualities esteemed in the pastoral way of life".
[76] Pero aunque el amor no tenga nada de razonable, todos razonan acerca del amor y extraen de su confusión más íntima, la necesidad de excluir el amor carnal y entregarse al espiritual como amor ordenado por razón. Cull (*Love Melancholy in the Spanish Pastoral Novel*, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1984 p. 213), citando a H. Smith, ("Pastoral Poetry" en Eliabethan Poetry, Cambridge: Harvard University Press, 1952, p.17) asegura que esta paradoja de un amor simple en esencia pero rico en la complejidad de sus manifestaciones hace que tratado y postulado en las tramas pastoriles parezcan ingeniosas contradicciones que fuera de su contexto resultan absurdas.
[77] Op.cit., p. 192.
[78] Gálvez de Montalvo, p. 363.
[79] Gálvez de Montalvo, p. 415 y ss.

condicionan nuestra naturaleza humana. La virtud, y su despliegue, necesita una extensión particular donde desarrollarse sin trabas. Los afectos y pasiones, a su vez, se examinan mejor en estos parajes. Por eso Alfeo, ejemplo cortesano mientras fue dueño de su voluntad y vivió entregado a sus juegos que lo confirmaban como caballero, adopta el traje de pastor cuando la *desventura*, por desgraciada y desdichada, lo acosa en forma de pasión amorosa no correspondida. La única solución posible la podrá encontrar en la reflexión que la soledad de la naturaleza[80] le proporciona junto al apoyo de la amistad entre seres que sufren parecidas perturbaciones. El mundo pastoril[81] es el medio idóneo para aislarse del trasiego cortesano, reconciliarse uno consigo mismo y adoptar un estilo de vida acorde con la propia naturaleza del ser humano[82] que en este espacio se limita a una única pasión: el amor; y a un modo de ser: la amistad entre iguales en virtud.

Sin embargo, el amor, tal y como lo experimenta en el mundo de la corte, es una *perturbatio animi*, desestabilizadora que transforma tanto el carácter personal como las relaciones sociales.[83] Estos cambios, tan perjudiciales para la sociedad, sólo encuentran una dimensión significativa donde expresar, con entera libertad, su estado de desasosiego en este espacio pastoril, sin que este desasosiego, dado su aislamiento, incida en la sociedad, sino en la creada entre pastores y especialmente destinada para tales acontecimientos.

---

[80] "[...] The stage is set in such a way that the herdsmen may pursue their objectives, their affections and their dreams, as esasily as possible, against the smallest number of obstacles" Rosenmeyer, (*The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*, University of California Press, Los Angeles, 1969, p. 186) asegura que el espacio pastoril (el *locus amoenus*) es un paisaje mental que sirve de retiro psicológico que distancia al hombre de la realidad y de todo cuanto lo rodea. Es el ámbito ideal para proyectar las ilusiones y mediatizarlas a través del arte, el medio "to purify the spirit".

[81] Darst ("Renaissance Platonism and the Spanish Pastoral Novel" en *Hispania*, 52 (1969) (p.386) señala el medio natural de los pastores como un ámbito donde se vence la barrera entre el mundo sensible y el inteligible. Los personajes aquí logran superar, por tanto, esta dicotomía y llegan a percatarse "that their proper position with regard to the universal system is the intellectual contemplation of the beauteous harmony of nature and all it signifies, and not the sensual contemplation of and desire for the specific beauty of the opposite sex". Aunque para Alfeo le conviene más reflexionar sobre la belleza específica del sexo opuesto y alcanzar la contemplación universal del amor.

[82] "[...] Volver a la naturaleza es poner al hombre en consonancia consigo mismo y con Dios" C. Estébanez Estébanez, *La estética de la naturaleza en fray Luis de León*, tesis doctoral, 1973 p.25.

[83] "[...] Love is joy and misery, happiness and suffering, depending on everchanging circumstances and on the individual's ability to cope with them. Love is reprehensible only when it dominates the individual to the point that he becomes unreasonable" (Mujica, *Iberian Pastoral Characters*, Scripta Humanistica, Washington, 1986: p. 162). En esta cita se sintetiza toda la trayectoria que atraviesa Alfeo desde sus inicios hasta el premio final una vez superadas las pruebas de purificación correspondientes. De estar dominado y mostrar su faz irracional en los comportamientos de uno y otro, termina por controlar sus pasiones y saber remontar las cambiantes circunstancias con la ayuda de la serrana Finea.

Alfeo sufre una crisis de identidad a raíz de su enamoramiento (*hasta quedar tan trocado de sí que a sí mismo no se conocía*).[84] Pierde su condición de caballero y olvida lo que se debe hacer y pensar cuando se es liberal, gentil, cortés y discreto; luego está el rechazo que experimenta hacia todo lo que colma su vivir cortesano. Así que, hastiado, se declara enemigo del lugar huyendo de sus amigos, y de todo cuanto le produce contento, en espera de la muerte. Por ello, *trocada su fortuna*,[85] cambió de traje, con lo que establece una relación directa entre el sentimiento amoroso desgraciado y el mundo pastoril. De todos modos su comportamiento lo separa, de modo palmario, de la conducta asignable a un cortesano e, igualmente, lo enajena de sus particularidades extrínsecas; aparte de que sus cualidades morales no se corresponden al nivel de actuación que se espera de un cortesano, por las que poder reconducir su amor hacia más altas esferas.

Su condición de caballero parece proporcionarle, hasta la desdicha de su amor, un *modus vivendi* acorde al de cualquier cortesano que disfrute del trato de la corte. Antes de su enamoramiento de *la hermosura de Andria* vive rodeado de una afectada jactancia en un modo de vida no tan sencillo que *procurase parecer bien y ser querido,* pero, por encima de todo, dispone de su libertad en orden a disfrutar siempre de su contento. Lo inconsciente de su orgullo, por creerse seguro de los males de amor y de los causados por fortuna, puede venirle por su escasa edad (veinte años), lo que le inspira plena confianza en sus posibilidades por sentirse dueño de su propio destino (tan señor de mí). Y de su seguridad nacen la mala conciencia de las *liviandades* vividas y la falta de responsabilidad en las burlas de amor. Esta última circunstancia obliga a considerar entre las acepciones de *liviandad* la que parece más adecuada al sentido del pasaje, como es la de incontinencia, a la que se puede añadir la de poco juicio y ligereza de ánimo para completar el cuadro. Estas *liviandades del mundo* a las que se refiere, en un hombre mozo siempre son adscribibles al terreno erótico y más en su vertiente sensual, tal y como lo ha enseñado el Bembo en su magistral discurso incluido en *El Cortesano*. Además, no se puede pasar por alto la indicación del cansancio de Amor de sus burlas ("cansado Amor de mis burlas y Fortuna de mis veras"[86]), lo cual orienta hacia esta interpretación.

---

[84] Gálvez de Montalvo, p. 363.
[85] Gálvez de Montalvo, p. 364.
[86] Gálvez de Montalvo, p. 416.

Bembo asimila todas estas inquietudes que padece el joven Alfeo al amor de tipo bestial, que aunque propio de los mozos, no por ello es menos vituperable. Al emparentarlo con el amor vicioso y sus afanes, el enamorado se convierte en un ser dominado por las pasiones. Todo esto corresponde al personaje de Alfeo que se desconocía a sí mismo después de ser dominado por el amor.[87]

Alfeo y su situación cuadran en estas coordenadas del joven inexperto que desconoce la naturaleza del verdadero amor y padece, por tanto, todo tipo de desaventuras producidas, a la par, por la propia ignorancia de la amada, como se podrá comprobar más adelante. Alfeo, por lo demás, aquí, y en medio del mundo pastoril, apartado y en soledad, tiene ocasión de reflexionar y enmendar su conducta, merecer un amor auténtico, a la medida de su condición cortesana. El apartamiento pastoril deviene, con respecto al mundo de la corte, un retiro espiritual, un medio útil para la meditación y la consideración específica del asunto amoroso. Desde el momento en que Alfeo adopta el hábito de pastor el único fenómeno que resta es su situación de forastero enamorado[88] digno de compasión. Ambas condiciones son compartidas por el personaje de Finea que desde el primer encuentro y desde el ámbito de la amistad, entendida como benevolencia, los convierte en inseparables compañeros de desasosiegos.[89]

A pesar de su desdicha, que proclama en forma tan afectada, no deja de aparecer con cierto aire de vanidad petulante al suponerse el único despechado de los enamorados y el único sin posibilidad de consuelo o amparo (*yerras en tener compasión de mí*[90]). El joven Alfeo, ha iniciado su educación sentimental a través de la joven serrana Finea con la que aprenderá las nociones elementales sobre el camino hacia el verdadero amor. Pues en sus comienzos, tanto él como ella, Andria (moza de dieciocho años), demuestran sus desaciertos en la conducta que se puede esperar de ellos y más en materia tan delicada como es la amorosa.

Así, la joven dama cubre todos los requisitos *externos* propios de una dama (*buen linaje y hermosura*[91]), esta última calificada de *sin igual*, lo que compartirá con la protagonista que da título al libro. La única nota desconcertante es su caracterización como mujer tornadiza y caprichosa, según la describe cuando dice que

[87] Castiglione, op.cit., p. 511 y 513.
[88] Mujica, op.cit., (p. 48) trae a la memoria que "[...] all pastoral protagonists are expatriates, for pastoral is, in essence, escape –or, at least, an atempt to scape".
[89] Gálvez de Montalvo, p. 367.
[90] Gálvez de Montalvo, p. 367.
[91] Gálvez de Montalvo, p. 416.

es *de más ligero corazón que la hoja al viento.*[92] De todos modos hay que tener en cuenta que se conoce la versión del despechado Alfeo y que la inconstancia en la mujer, además de un tópico, es una de las estrategias recomendadas en el texto de Castiglione para asegurarse de la virtud en el amor del caballero.[93] Aún con todo, su enamoramiento en los primeros lances, por ambas partes, asombra por la economía de tiempo que invierten (*ni gasté mucho tiempo en procurar sus favores*[94]). Esta rapidez conculca de raíz las recomendaciones que se dirigen a la dama cuando el galán *le dijere amores,*[95] a saber, mostrar que sus declaraciones las tiene por livianas, no dar a entender que cree ser amada, disimular en todo lo posible y fingir que lo toma a burla y, en caso de insistencia, asegurarse de que entienda su escasa predisposición para tales asuntos de tal manera que ni quede desabrido ni tenga *asidero para quedar muy confiado.*

Entre ellos no parece que surja ningún aplazamiento que lo someta a prueba a él y sea controlado por ella. Al contrario, sin estorbos y sin empachos, sus relaciones tienen un comienzo digno de principiantes que desconocen todo cuanto se refiere a una relación donde quiera primar el verdadero amor. Alfeo, sin embargo, no parece que desconozca el asunto erótico, por lo menos en alguna de sus vertientes, al confesar que una vez que ha conseguido los *favores* de Andria no *los sentí como solía otros muchos de que sin trabajo había triunfado.* De alguna forma ese cuantificador señala que hubo otros *amores* anteriores a este que no fueron sentidos en igual medida, pero algo en común en todos consiste en haber conseguido todos los favores de sus amadas *sin trabajo*, sin esfuerzo. Ahora bien, en este último, Amor tomará venganza de sus anteriores burlas y lo que comenzó como una posible *liviandad* más[96] esta vez le dejará señal.

Este amor adopta la apariencia del auténtico, ya que el galán confiesa que acomodó toda su voluntad a la de su amada. Al sentirse *captivo* de su hermosura, no encontraba mayor contento ni gusto que el que procedía de Andria. Pero vuelven los desaciertos en la conducta de un cortesano digno de considerarse como tal. Alfeo debe desconocer el valor de la cautela, el sentido del disimulo y la necesidad del secreto, y Andria, por igual, se comporta en modo parecido. Escuetamente, con tres verbos

[92] Gálvez de Montalvo, p. 416.
[93] También en el Capellán (op.cit., p. 225-227) y Bembo (op.cit., p. 261).
[94] Gálvez de Montalvo, p. 416.
[95] Castiglione, op.cit., p. 418.
[96] B.M. Damiani, ("Nature, Love and Fortune as instruments of Didacticism in Montamayor's Diana" en *Hispanic Journal*, 3 nº 2 (1982), p. 13) recuerda que el amor neoplatónico consiste en una virtud heroica

describe sus nuevas actividades. Dos de ellos (*retireme y dejé*) con valor negativo respecto a las realizadas cuando vivía libre de amor (amigos, caza y libros) y el tercero (*fundé*) con valor positivo en cuanto explica la ocupación que ahora desvela sus noches y consume sus días (los papeles de Andria y las visitas a su calle). Fácil es suponer que ella también había abandonado todo cuanto suponía sus anteriores actividades (*retirada de cuanto la solía dar contento fue notada en su casa*[97]), lo que les acarreará la consecuente desgracia y daño para sus relaciones, pues *muchos prendados de su amor (hombres de suerte y caudal) procuraron saber la causa de su novedad. Y a pocos lances la hallaron en mí.*[98]

La diferencia en la conducta de estos jóvenes inexpertos contrasta con el cuidado y disimulo que pusieron en sus amores Mendino y Elisa. Aunque parece que estos errores no son solamente imputables a su juventud, sino también a la imprudencia de Andria y a las aficiones de Alfeo en anteriores conquistas, por las que pagarán. Ella es una moza inestable y caprichosa y él, por su parte, padece todas aquellas desazones que son atribuibles a los enamorados que ponen su elección y su voluntad en un amor erróneo.

Entre las primeras consecuencias de la falta de secreto y disimulo, necesarios para mantener el amor protegido y disfrutarlo sin sobresaltos, se encuentran asechanzas, chismes y mentiras con que acosan sus relaciones, sin contar con las cartas falsas y las amenazas.[99] Quizá hay aquí un ejemplo concreto de los peligros a que se someten los enamorados que no respetan las advertencias de seguir ciertas reglas con que mantener el amor aislado de tales circunstancias. Aparte que se debe considerar lo que dice Alfeo en su relato sobre los otros pretendientes de Andria que son de mayor suerte y caudal y, presumiblemente, más rancio y de mayor cuantía. Con esto, además, manifiesta la utilidad (social) que conlleva la conveniencia de factores como el secreto

---

que requiere una disciplina "of physical abstention for the privilege of esthetic contemplation"; lo que deja fuera cualquier tipo de liviandad.

[97] Gálvez de Montalvo, p. 416.

[98] Gálvez de Montalvo, p. 416.

[99] Gálvez de Montalvo, p. 416-417. Este cúmulo de desgracias e infortunios no son sólo los que tratadistas como el Capellán recomiendan evitar. Forman parte de la realidad social y su concepción sobre la moralidad pública y sus ataduras del honor y del deber. Por eso Poggioli cree que la pastoral es un grito de protesta "against society's power to replace the fruitions with the frustrations of love". Los obtáculos reales para cumplir el deseo "for sexual freedom", tal y como lo expresa Poggioli (op.cit., p. 12-13), transforman anhelos e idealismos en proyecciones que sólo existen "in the realm of myth".

para evitar todos estos *montes de estorbos* que enfrían a Andria y desazonan el vivir de Alfeo.[100]

Si esto no fuera suficiente, tras el primer intento de huida recaen en los mismos desaciertos del principio (*me volvió a la pasada vida atropellando cuantos estorbos e inconvenientes se ofrecían*[101]). La vuelta a la pasada vida les habría procurado alguna felicidad, siempre y cuando hubieran actuado conforme a razón y no de forma atropellada. Así, en una de las acepciones para *atropellar*[102] se encuentra que, metafóricamente, vale *hacer alguna acción muy aceleradamente, sin reparar en los inconvenientes que puedan resultar"*; y en otra *"[...] como pasar por encima de alguna razón o respeto, no atenderle ni apreciarle sino desestimarle con temeridad y violentamente"*. Si bien son inconvenientes y estorbos por los que pasan con temeridad y violencia, para gozar de su amor, no se debe olvidar que han conculcado una normativa que afecta al conjunto social y que tal desestabilización es resarcida mediante aquellos mecanismos de que la sociedad dispone, estorbos en forma de maledicencia y amenazas que inciden directamente en la voluntad de los enamorados. Si su forma de reaccionar es débil y pusilánime, como se ve en Andria y Alfeo, se puede suponer que sus miras están puestas en un tipo de amor que no está muy próximo al virtuoso y sí al caracterizado como bestial o vicioso.

Por si esto fuera poco, como remate y fin de males, aparecen celos y sospechas. Aunque Andrés el Capellán estimara su presencia como positiva, los restantes tratados sobre el amor, en su búsqueda del amor verdadero, no los consideran convenientes por ser factor perturbador que desnaturaliza el goce pleno y sin inquietud del amor como se debe entender.[103] De modo que esta pareja parece encontrarse en una situación de la que pueden salir si lleva a cabo un proceso de aprendizaje en que la

---

[100] "[...] el amor que se divulga no conserva la estima del amante, sino que acostumbra a dañar su reputación con rumores adversos y a menudo hace que el amante se arrepienta. Raramente perdura el amor entre esos amantes, pero si por casualidad subsiste, no pueden solazarse como antes, porque la sospecha, cuando ha sido concebida del rumor, hace que su dueña se muestre más cautelosa y que le impida toda ocasión de hablar, y los parientes de la amante se inquietan y la vigilan. A partir de entonces surge una gran enemistad. En tales circunstancias el amor, no pudiendo solazarse, empieza a crecer sin mesura y lleva a los amantes a lamentar sus enormes tormentos." (Andrés el Capellán, op.cit., p. 71). La discreción y la prudencia que son consustanciales al hombre íntegro y juicioso, según Capellán, están ausentes en estos preliminares en la forma de comportarse Alfeo (Capellán, op.cit., p. 223 y 289-291).

[101] Gálvez de Montalvo, p. 417.

[102] Recogida en el *Diccionario de Autoridades*, (p. 480, I y p. 481, I).

[103] Ya no son el acicate extramatrimonial que perfilan un amor duradero y aseguran la bondad y calidad del amor ausente dentro del matrimonio. Son la "rabia de los celos" nacidos de la duda, cáncer de todo sentimiento puro y que tiene más de confusión de ánimo y menos del amor verdadero bembiano (op.cit., p. 91 y 427). Es la *perturbatio animi* de la que huyen todos los tratadistas neoplatónicos como nocivo

reflexión los haga considerar sus errores y por ellos hagan penitencia y merezcan ser admitidos de nuevo en la caballería de amor.

Pero antes de esto se encuentran las siguientes muestras de sus respectivos comportamientos. Ella insegura, tornadiza, inestable y veleidosa no concluye en ninguna de sus determinaciones, bien por atenerse a presiones exteriores, bien por falta de comprensión de lo que significa un amor verdadero. Andria actúa por impulsos jurándole amor eterno y asegurar ser fingido cuanto hiciera con los demás, o pidiéndole que le devuelva todas las prendas de amor que tuviera para más tarde dárselas de nuevo *culpándose de su ímpetu.*[104]

Él, herido de amor y atacado por los celos, confiesa no actuar cuerdamente, al menos de una forma que contente siempre a su dama y le evite disgustos como advierte el Magnífico Julián. Este considera que el más enamorado es el que más enojo produce a su dama y el que más la ofende cuando más contento pretende darle. Y esto tanto al requerirla mediante quejas y lamentos, o pidiéndole "cosas tan imposibles que con esta importunidad son pesados y vienen a ser aborrecidos", así como por culpa de los celos que los enerva hasta el punto de reñir continuamente con ellas.[105]

Esto que dice el Magnífico Julián corresponde con este sufrido galán, cuyo enamoramiento adolece de todos estos componentes de quejas, lamentos y celos. Si se da crédito a todo lo que cuenta el joven Alfeo se puede pensar que ha llegado a límites que lindan con la heterodoxia.[106] Esto sucede cuando procura remediar la pérdida de su amor, intentando recuperarla mediante medios lícitos e ilícitos. Los primeros no se explican salvo que no sirvieron para sus fines. Quizá se puedan aventurar todos aquellos que en los distintos tratados recomiendan, y en especial en *El Cortesano:* cómo adaptarse a la voluntad de la amada, tomar un confidente que haga de intermediario entre ellos, valorar la cautela, etcétera. En cuanto a los segundos, hay que adoptar ciertas precauciones. De modo que, con *hice supersticiones*, se interprete de

---

sentimiento destructivo. El amor verdadero de Bembo, en cambio, vuelve al enamorado más templado (op.cit., p. 337).

[104] Gálvez de Montalvo, p. 417. No creo que aquí convengan las advertencias contra los falsos amadores que Capellán (op.cit., p. 225-227) y Bembo (op.cit., p. 261) señalan en sus tratados. Ni siquiera recuerda el disimulo recomendado en los comienzos de todo flirteo para convencer al amante de lo inútil de sus intentos que pone Castiglione en boca del Magnífico Julián (op.cit., p. 418). Las circunstancias se han desarrollado de un modo trepidante y nada de esto parece tener cabida en las relaciones que mantienen estos dos personajes. Ambos se comportan con la imprudencia de la juventud y ningún código pone barreras a su actuación hasta que sufren, en las riberas del Tajo, las purificaciones oportunas.

[105] Castiglione, op.cit., p. 434.

[106] Gálvez de Montalvo, p. 417.

acuerdo al consejo de actuar dentro de los límites del *buen cristiano,*[107] y no ser *supersticioso* ni darse a *las vanidades de los conjuros o ensalmos.* Ya se ha visto la afición por los magos y sus artes adivinatorias en el suceso de Mendino, y cómo la Astrología judiciaria dedicada a la adivinación era calificada de incierta, ilícita, vana y *supersticiosa.*

Por tanto, en Alfeo se debe suponer que, aunque en vano, se dedicó, para recobrar el amor de Andria, a realizar este tipo de conjuros, hechizos y encantaciones y de los que Equícola en su libro ya había prevenido al lector.[108]

Con esto se comprueba que Alfeo, aunque reúne las cualidades extrínsecas del cortesano (buen linaje, liberalidad, gentileza, aficiones: amigos, caza, libros), se extralimita, lo que desemboca en un comportamiento ilícito que lo sitúa en una posición antisocial, muy lejos del modelo cortesano que se pretende configurar desde el principio. Por eso, la necesidad de su retiro al mundo de los pastores, donde emprender su educación sentimental. Este ámbito queda libre de trabas que dificulten las relaciones: ahí está la amistad posible entre estados sociales diferentes y el enamoramiento producido en condiciones similares, ya que Finea es una serrana de la que se enamorará Alfeo, al fin y al cabo caballero disfrazado de pastor. En cuanto al aprendizaje sentimental, el medio pastoril no deja de ser el lugar idóneo, al quedar el amor como única realidad susceptible de ser vivida y reflexionar sobre él para ir aquilatando los valores del verdadero, al que accederán si se acomadan a sus condiciones.

Alfeo-Finea

Alfeo y la serrana Finea emprenden el aprendizaje que se les ofrece en una segunda oportunidad. Es Finea la primera toma de contacto de Alfeo en este mundo de pastores, ajeno para él, y es por medio de ella como conoce a Siralvo, así como el modo en que puede sustentarse mientras ejerce su nuevo oficio. Por eso le recomienda o comprar un rebaño o entrar a soldada con algún rabadán.[109]

Una vez con ocupación que lo mantenga, se puede dedicar a sus razones de amor. Y al poco, el enamoradizo Alfeo encuentra en Finea la compasión de la que se creía excluido recién llegado a la ribera. Entre los dos crearán una camaradería basada

[107] Castiglione, op.cit., p. 484.
[108] Equícola, op.cit., fo. 157v.
[109] Gálvez de Montalvo, p. 395.

en los dos pilares que configuran su estancia allí: ser forasteros y enamorados despechados.[110] El mismo dolor y la razón que comparten para consolarse mutuamente, los lleva, de modo natural, hasta el amor. En poco espacio de tiempo, se encuentran suspendidos "entre el viejo dolor y el nuevo"[111] y en su resolución participa el consejo de Siralvo que los corrobora como nuevos enamorados.

Si la rapidez parece una constante en los enamoramientos de este joven caballero, aquí, en este último, se aprecia una sutil diferencia que entra de lleno en su proceso de aprendizaje de lo que consiste amor. De manera que éste adopta un carácter más espiritual tal y como se ve al confluir en una sola alma, y esto augura una superación de la parte sensual del amor.[112]

No debe resultar extraño el nuevo amor que ha surgido entre el caballero y la serrana, y menos si se atiende al ámbito donde se produce. Pues bien, lo primero que se conoce de Finea es su condición de serrana y los tópicos al uso de discreción y belleza[113].

De su diálogo con el despechado Alfeo se sabe que es forastera del lugar y que ocupa su tiempo en el cuidado de algunas ovejas y cabras que compró de su propio peculio.[114] Sobre su proceso amoroso con el joven caballero baste lo visto hasta el momento. Y paso a analizar los avatares de su amor, una vez que han alcanzado la dicha de ser correspondidos.

Los sinsabores y pesadumbres no tardan en presentarse con la llegada de Andria, que, buscando a Alfeo, se había disfrazado de pastora. La determinación y decisión de Andria la mueven a dirigirse directamente a su rival para pedirle explicaciones sobre su paradero, pues, hábilmente, Finea había aconsejado la ocultación del joven para evitar cualquier encuentro con su antigua enamorada. En la escena en que ambas se enfrentan demuestran un brío y una apostura llenas de desparpajo y desenfado, una por proteger su actual amor, y otra por recuperarlo.

---

[110] Gálvez de Montalvo, p. 435.
[111] Gálvez de Montalvo, p. 446.
[112] "Alfeo y Finea fueron creciendo en las voluntades hasta hacerse de dos almas una." (p. 471). En este punto es conveniente recordar lo que Andrés el Capellán recomendaba sobre el amor entre estados sociales distintos. Si en un momento dado, en su tratado, reconvenía sobre la necesidad de pertenecer a la misma clase social (op.cit., p. 105), más adelante no muestra ningún empacho en afirmar que es más loable el amor de una plebeya que goce de gran integridad moral que el de la mujer noble que también lo posea (op.cit., p. 125). Esta indicación no aparece explícitamente expresada en otros tratados, pero debe ser considerada parte del pensamiento y del saber cultural de la época, y más en torno a lo relacionado con el amor cortés, en cuya corriente se sitúan los tratados de amor que más directamente influyen sobre el libro de Gálvez de Montalvo.
[113] Gálvez de Montalvo, p. 366.
[114] Gálvez de Montalvo, p. 367 y 395, respectivamente.

En la escena entre Finea y Andria se contempla un juego de fuerzas en el que al apremio ejercido por Amaranta (nombre pastoril adoptado por Andria), basado en su superioridad social, responde la *discreta* Finea con lo que se conocía en el juego cortesano de las gracias y donaires con el nombre de *fuera de opinión.*[115] De los muchos casos y ejemplos de burlas y donaires, gracias y motes que recoge Castiglione en *El Cortesano*[116] me interesa la que he mencionado más arriba por cuadrar justamente con el tipo de respuesta vivaz, pronta y fuera de tono con que Finea contesta a las exigencias de Andria.[117]

Si bien en esta situación no procura hacer reír, a pesar de que Andria confiesa que de estar de otro ánimo le gustara la respuesta, ésta, juntamente con otras, producen una agilidad en el diálogo que lo acerca al tipo de conversación en el que incluir donaires, gracias y motes de distinta modalidad aligeran o le dan un cariz más o menos de agresividad y ofensa.[118]

Finea, por lo que se ve, utiliza las gracias que pican y que teniendo *cierto brío*, juegan traviesamente con el oyente. La serrana se preocupa, con seriedad, de su interlocutora y es por eso por lo que ante el carácter inquisitivo y dominante de Andria, que repite insistentemente la condición de serrana de Finea, se defiende con agudeza y *fuera de opinión*, como si saliéndose de la respuesta esperada lograra desviar la intención que ha movido a la dama a llegar hasta allí. Con esta agudeza de ingenio, por tres veces hace Finea burla de Andria, o al menos por tres veces sale de la opinión por la que Andria pretende o bien congraciarse con Finea

"- Muy hermosa eres serrana.

- Al menos muy serrana –dijo Finea.

- La condición –dijo Amaranta- no sé yo si lo es, mas la cara no es de sierra"[119]

O bien informarse de su situación y la de Alfeo

"- Y ¿quién te trajo acá? –dijo Amaranta.

---

[115] Castiglione, op.cit., p. 287.

[116] Op.cit., p. 266–320.

[117] "[...] aquella suerte de donaires que más se usa para hacer reír es cuando nosotros esperamos oír una cosa y el que responde sale a decirnos otra; llámase esto fuera de opinión" (Castiglione, op.cit., p. 287).

[118] "[...] Y es necesario, para ser bueno el donaire, que sea mezclado con este engaño, o disimulando o burlando o reprehendiendo o usando otra cualquier manera y, no embargante, que las gracias todas muevan risa, hacen todavía en el reír diversos efectos; porque algunas dellas traen consigo una cierta pureza de hablar con una dulzura gustosa y templada; otras pican agora abiertamente y agora descubiertamente; otras tienen un cierto brío y una lozanía traviesa; otras hacen reír en siendo oídas; otras después cuanto más se piensan en ellas; otras con la risa nos hacen que nos corramos; otras nos enojan y nos mueven alguna ira; pero en todas las suertes dellas se ha de considerar la disposición de los oyentes" (Castiglione, op.cit., p.: 318).

[119] Gálvez de Montalvo, p. 483.

- Quien te podría llevar allá –dijo Finea.

- De eso me guardaré yo –dijo Amaranta-. Pero dime, serrana, ¿do está Alfeo?

- Como es grande –dijo Finea- para traerle en la manga no te lo sabré decir."[120].

O bien dejar claro la poca o nula disponibilidad de ayuda por parte de Finea

"- Haz tú lo que yo hago –dijo Finea- cuando quiero verle y no habrás menester rogar a nadie.

- ¿Qué haces? –dijo Amaranta.

- Búscole –dijo Finea- hasta que lo hallo".[121]

Estas gracias están fuera de todo lo que se puede considerar un ambiente pastoril y se incorporan en un diálogo lleno de donaire y juego de ingenio sofisticado y envuelto en la cortés educación de dos damas palaciegas. Por ello entre las dos circula una discreta cortesía que las inclina a tratarse con respeto, un tanto distanciado y frío, pero cordial y dispuesto a la condescendencia para la que salga victoriosa (dice Finea: *Quiérate él pagar las deudas que publicas que yo os serviré de balde a entrambos.* Responde Andria: *Por más cierto tengo serviros yo a los dos*[122]).

Es Finea la que adopta la resolución de que Alfeo se esconda de la presencia de Andria conocedora del poder de su belleza, y Alfeo incapacitado para tomar una decisión opta por aceptar el parecer de la serrana, aunque Siralvo ya le haya ofrecido su ayuda en confirmación de su amistad.[123] Se informan mutuamente de la novedad de la presencia de Andria, disfrazada de pastora en la ribera del Tajo, con nombre falso y dispuesta a vencer en las lides amorosas por lo que se atreve a retar a Alfeo haciéndole decir "que estaba sola sin más armas que el cayado y el zurrón" y que si así la temía, llevase a Finea para protegerse.[124]

Andria zahiere con mordacidad la supuesta cobardía de Alfeo y éste no parece aceptar el desafío lanzado por la fingida pastora, sino que, al contrario, solicita *aviso* y consejo de Siralvo que gustosamente se lo brinda. Sin embargo, esta aparente cobardía o miedo excesivo a la hermosura de Andria confirma el mejoramiento a través de la penitencia que experimenta en el proceso amoroso junto a Finea. Con ella ha alcanzado la *bienaventuranza* del amor verdadero tanto en cuanto obedece y se conforma *totalmente con la voluntad de la persona a quien ama, y con ella gobernar la*

[120] Gálvez de Montalvo, p. 483.
[121] Gálvez de Montalvo, p. 483.
[122] Gálvez de Montalvo, p. 483.
[123] Gálvez de Montalvo, p. 478-479.
[124] Gálvez de Montalvo, p. 478.

suya, y hacer que sus deseos sean como esclavos, y que su misma alma sea como sierva, y que no piense jamás sino en transformarse, si posible fuese, en la cosa amada."[125] Estas palabras dichas por Emilia en *El Cortesano,* y ya citadas anteriormente, ayudan a comprender la actitud de absoluta renuncia a su propia voluntad y por lo que consiente a todo cuanto Finea decida hacer con él.[126] Entre ambos han conseguido alcanzar un estado amoroso que ha superado las tentaciones sensuales, que son controladas por medio de la razón; a su vez, la fusión de sus almas genera esta deseada transformación por la que cada cual vive en el cuerpo del otro sin olvidar que la amada nunca está obligada a amar si no quiere.

Como se ve Alfeo se comporta como un enamorado que, en proceso de transformación en su amada, acepta cuanto venga de su voluntad, no ya sólo caprichos o desabrimientos, o cambios inexplicables de humor, como los vividos con Andria, sino también los juiciosos consejos destinados a proteger su amor. En este punto Alfeo y Finea parecen haber alcanzado el momento álgido de su relación, cuando sus respectivos retiros han conseguido transcender los conflictos de sus anteriores relaciones y pueden reflejar el uno en el otro su estado de estabilidad emocional.[127] Hay que recordar que Finea es caracterizada de discreta cuando mantiene la conversación con Andria y con suma inteligencia averigua la estrategia de Andria que confía más en la hermosura que en la verdad de su amor.

Por lo pronto, y más por necesidad que por cautela innata, Andria finge, disimula y guarda en secreto su identidad y verdad de su caso al ocultar su nombre. Con esto se puede conjeturar su primer paso en la purificación amorosa que ha venido a realizar, mal de su grado, a este mundo pastoril. Sin embargo, sigue comportándose con excesiva soberbia y afectación en la confianza de poder dominar a Alfeo, cuando lo

[125] Castiglione, op.cit., p. 428-429.

[126] Aunque Montesinos ("La Diana de Montemayor" (p.79-144) en *Entre Renacimiento y Barroco,* Comares, Granada, 1997) quiere este sometimiento o "este extremado rendimiento que nada pide, que todo lo acepta, hasta las privaciones más dolorosas, hasta las peores crudezas de la suerte" (p. 121) como propio de "los escrúpulos del amor cortés"; pero tal dependencia está ya en Hebreo que hace del amado causa agente del amor (op.cit., p. 406), también en Equícola con la versión del acomodo a los deseos de la amada (op.cit., fo. 177r-177v y 197r-197v). Esto recuerda, lejanamente, la falta de obligación de la amada de corresponder al amante según estipula Capellán (op.cit., p. 103).

[127] Mujica, (op.cit., p. 17), dice que "the harmonious landscape is the objetivization of the subjective longing". Y aquí se puede contemplar una relación cuyo "paisaje mental" guarda una perfecta armonía mientras las condiciones se mantienen dentro de unas voluntades concertadas. "But the pastoralist's *other* world never disappears. Anxiety and discontent can be masked or transformed through art, but not eliminated" (p. 18). Los problemas se mantienen y aunque el mundo pastoril es un mundo hecho por la proyección de los deseos de perfeccionamiento, los problemas "constantly intrudes".

tenga ante su presencia y sin testigos (*en parte donde nadie lo pudiese juzgar*[128]). Por el contrario, la conformidad de las voluntades entre Finea y Alfeo, se comprueba en la inseparabilidad de los enamorados, dos cuerpos con una sola voluntad.

Estos inconvenientes suponen el inicio de la penitencia amorosa que Andria ha empezado a sufrir y que significa su progresivo cambio hasta volver a merecer el amor de Alfeo. Pero, por lo pronto, ella sigue convencida de sus posibilidades con respecto al caballero. En su búsqueda, tras el diálogo con Finea, se dirige a la cabaña de Siralvo y al no encontrarlo prorrumpe en llanto incontenible, dada su rabia e impotencia, por no suceder los acontecimientos tal y como ella tenía planeado.[129]

Sin embargo, este dolor aumenta con lo que su purgación por el amor de Alfeo va a alcanzar situaciones similares a las que él atravesó cuando anduvo enamorado de ella. Ahora, por el contrario, sigue fiel a su amada Finea a la que obedece como si no tuviera voluntad propia. Y por eso le pide licencia[130] para salir de su escondrijo y poderse encontrar con Andria.

Sus sufrimientos y sus progresivos arrepentimientos son las señales del aprendizaje que ha iniciado la fingida pastora. Se enfrentan a ellos la serenidad y la calma del pastor Alfeo, conseguidas gracias al amor virtuoso que está viviendo con Finea. Por eso es capaz de enfrentarse a la hermosura de Andria, bien a solas, bien en compañía, pues cuenta con la seguridad de gozar un amor verdadero basado en la virtud de la contemplación honesta que no excluye, en modo alguno, el trato familiar y llano, el contacto físico de las manos y el beso, como comunicación sublime de las almas que se transportan la una al cuerpo de la otra y viceversa.[131]Esto es lo que explica Castiglione, otra cosa será lo que se pueda suponer en los amores de Alfeo y Finea, pero lo cierto es que ambos se sitúan en el estado típico del amor virtuoso, en el que la razón fortalece al alma para suprimir todo atisbo de pasión sensual que pueda hacerlos caer en amor vicioso y mantenerse, por tanto, en la pura observación de la belleza, tanto del cuerpo como del alma.

Por contra, Andria, tendrá que hacer su acto de purificación desde el arrepentimiento que ha empezado a experimentar. Su despecho por la falta de amor de Alfeo, conjugado con la amargura por la pérdida del bien pasado, la lleva a los límites

[128] Gálvez de Montalvo, p. 479.
[129] Gálvez de Montalvo, p. 484.
[130] Gálvez de Montalvo, p. 484.
[131] Castiglione, op.cit., p. 524.

de desear la muerte.[132] Pero en este ámbito pastoril tiene ocasión de expiar todos sus errores y desaciertos de comportamiento cortesano y, en medio de su sufrimiento, logra enmendarse a través del llanto y la queja, tal y como se puede observar en la canción que recita sobre sus males a instancias de Pradelio.[133]

En las coplas castellanas que a continuación siguen, Andria reconoce los errores que ha cometido en su relación con su joven amante y que caen todos dentro del vicio de afectación, que tan abominable les parecía;[134] pero en el caso de nuestra protagonista se debe observar que se trata de la seguridad que tal vicio produce en ella y sobre todo la afectación imputable a las mujeres: la de parecer hermosas; esta convicción condiciona, grandemente, la consideración de la dama para ser perfecta (*De la hermosura se ha de hacer otra cuenta, porque es mucho más necesaria en la dama que en el cortesano*[135]), de modo que una vez satisfecha, bien por naturaleza, bien por artificio, Andria descuida el resto de condiciones que deben adornar a una dama que aspire a la excelencia de la perfección.[136] No hay que olvidar la confianza que Andria deposita en los efectos de su hermosura sobre Alfeo, con la que pretendía reconquistar su amor sin otro esfuerzo que su presencia y la visión de su belleza.

Frustrada su tentativa, se ve en esta canción cómo va a expiar sus culpas, cómo impreca al Amor, cómo se lamenta por la indiferencia de Alfeo y su desazón, y falta de consuelo por el bien pasado y perdido. En ella compendia toda la representación de su trayectoria amorosa literaturizada, aún si cabe más en esta composición de cierto tono arromanzado. Su carácter narrativo está contenido por el tono lírico en la expresión de su amor, aparte de que la rima abrazada conforma octavillas independientes, a lo largo de su canto desesperado.

Así, en su inicio presenta el espacio donde transcurrirá una posible acción que se disuelve en el recuerdo del pasado y en el lamento del presente.[137] Hay un *agua corriente serena* (v. 1) que transcurre *entre la menuda avena* (v. 4) y que convida, por un *verde y florido atajo* (v. 6), a gozar de la *agradable floresta* (v. 8). Esta escueta descripción de un reducido *locus amoenus* viene a ser trasunto del mismo espacio al que ella ha llegado bajo su disfraz de pastora, el cual cobra un sentido de extrañamiento

[132] Gálvez de Montalvo, p. 484.
[133] Gálvez de Montalvo, p. 491 y ss. Y como dice Perry ("Ideal Love and human reality in Montemayor's *La Diana*" en *Publications of the Modern Language Association of America*, 84, 2 (1969) (p. 227-234) (p. 227), atribuyéndolo a Diana, se consigue "a full esthetic immersion into the emotions depicted".
[134] Castiglione, op.cit., p. 144.
[135] Castiglione, op.cit., p. 350.
[136] Castiglione, op.cit., p. 175.

desde su aspecto externo que conviene a su transformación interior (*cual era no me veo/ y cual soy no quiero verme*, v. 15 -16). El sentimiento de mutación que la invade comprende tanto a su traje como a su íntima concepción del amor (el cual configura su última identidad) que la obligan a admitir su desconcierto y desorientación (*ya no me conozco aquí / según me hallo trocada*, v. 11-12).

El origen de tal perturbación se halla en el *traidor amor* que estando de su parte y ofreciéndose como su amigo, le ofreció la gloria de las primeras victorias en los lances de amor para entregarla, al final, al triunfo de su enemigo (v.17-24). Andria deja en estas dos estrofas, muestras inexcusables de su empecatada afectación al imprecar al Amor en tono admonitorio y moralista (*pero en tanto mal me place / que se goce en mi tormento / si puede tener contento / quien lo que no debe hace*, v. 29-32). No puede quedar la menor duda de que esta amonestación vaya dirigida a Amor, pues, en el verso siguiente, con un encabalgamiento abrupto, se dirige directamente a él en estos términos: *Contigo hablo, alevoso / amor* (v. 33-34), culpándolo de su daño y recriminándolo por no sentir vergüenza de sus actos (*si tal no fueras / de mis ojos te escondieras / de ti mismo vergonzoso*, v. 34-36) y ser capaz, encima, de fingir desconocimiento de lo acaecido (*el que lo pudo hacer / lo sabrá disimular*, v. 39-40).

Después de esta muestra de ingenua soberbia viene, a continuación, el reconocimiento de su principal defecto personal: el exceso de confianza en su amor. Admite el castigo a que Amor la somete, pero, a la vez, solicita poder disculparse:

" Querrás, quizá, condenarme,
que merezco mi pasión,
pues, sabes bien la razón
consiénteme disculparme.
Quise amar y ser amada,
pero, fortuna ordenó
que la fe que me sobró
me tenga por condenada. (v. 41-48)

Cuando recapacita, admite que le *sobró fe* por creer que su amor perduraría sin más fundamento que su capricho y hermosura; sin embargo, este exceso, tan lejano a la virtud, es lo que la condena al percatarse de su error y ser demasiado tarde para rectificar, ya que, el propio Alfeo se comporta con una frialdad incomprensible para la ardiente pasión en que se consumió por ella. Por esto mismo juzga su amor inconsistente y fugaz (*tempestad fue tu dolor / menos que en agua la sal, / pues, no quedó de tu mal / cosa que parezca amor*, v. 53-56).

[137] Gálvez de Montalvo,p. 491-492.

Por primera vez, asume, todavía sin comprenderlo, el sacrificio que comporta amor de humilde dedicación y atención hacia el amante que, a pesar de ser el elemento dependiente de la voluntad de la amada, ésta debe corresponder a los deseos de éste, para que no llegue a pensar que todo lo vivido y sufrido por ella es inútil.[138] Así que Andria se queja y pregunta por su modo de comportarse (*Dime qué hice contigo / o lo que quieres que haga*, v. 57-58), pero sin entender el cambio operado en el espíritu de Alfeo (*tu voluntad se me cierra / cuando más ves que me allano*, v. 61-62), quien goza de la bienaventuranza del amor virtuoso movido por la elección de la razón y limitado al disfrute de la contemplación física de su amada y de la posibilidad de compartir sus dulces pláticas y secretos; por esto mismo, Andria, lo acusa de serrano, por su amor a Finea (*¿ tu corazón es serrano / que así se inclina a la sierra?,* v. 63-64). Tal estado, en la situación que atraviesa, la hace considerar todo lo que pasa como un *duro castigo* (v. 60) que como pago por su falta y culpa también le sirve de aviso y enseñanza que la adviertan para corregir su actitud. Ella, entre la soberbia y la rendición, lucha por no padecer celos de Finea, sino, solamente, sentir su desamor hacia ella, en justa vindicación expiatoria de su error (*No tengo celos de ti / ni tu desamor se crea / que es por amar a Finea, / mas por desamarme a mí,* v. 65-68). Y en su deseo por recuperarlo, afirma, con inaudita seguridad el vaticinio maldito de la pronta venganza que recibirá cuando abandone a la serrana, como hizo con ella, *sino te deja primero.* (v. 72).

Terminando ya su canción no le queda más que describir la desazón que la desasosiega por dentro con las imágenes del tigre que rasga con sus garras sus entrañas y el gusano que *carcome* [su] *corazón* (v. 78). Estos padecimientos, hiperbolizados por las imágenes que utiliza, confirman la compensación que, en el proceso de purificación que está experimentando, socava su exceso de seguridad (*Y confieso que algún día / me sobró la confianza*, v. 81-82). Al final, solamente le queda por amparo a su tormento el proverbio con que cierra su canción: el amor no se harta de lágrimas (v. 93-96).

Envuelta en llanto queda Andria, pero en esta reconsideración versificada de su vida se obtiene alguna de las claves para interpretar el fracaso de su relación y la obligación de expiar aquellos desaciertos que la alejan del modelo de dama perfecta y en consecuencia, la posibilidad de gozar, sin sobresaltos, de un amor virtuoso. Andria reúne todas aquellas condiciones que la convierten en candidata ideal para desempeñar

[138] Andrés el Capellán, op.cit., p. 225-227; 321-323.

papel tan ejemplar como el esbozado en *El Cortesano*. Pertenece a buen linaje y procede de parientes *caudalosos*, es de hermosura *sin igual* y posee diversas habilidades que no se explicitan, pero que se deben suponer convienen a dama *de tan preclaras cualidades*. Pero a su exterior no corresponde una *integridad moral* que adecue su conducta con sus características extrínsecas, por lo cual, el mismo Alfeo la califica de tener *más ligero corazón que la hoja al viento.*[139] Sus cambios, debidos, probablemente, a este exceso de fe y confianza (v. 47; v. 82 respectivamente), que ella admite en el canto de sus males, mueven al joven Alfeo a buscar consuelo en aquella parte donde la estabilidad que procede de la integridad moral[140] participe, proporcionando un amor sujeto a la verdad del espíritu y prescinda de la tentación de la sensualidad.

Con la canción, Andria aprehende la experiencia de lo que vale y lo que cuesta un amor verdadero y, entre su soberbia innata y su resignación actual, purga sus faltas y, mereciendo, cumple con las obligaciones que manda amor. Y la misma Andria admite que "[...] cuando el amador no es desamado debe seguir continuo lo que ama, pero después que conoce el adverso odio y enemiga debe siempre excusar de dar fastidio, porque es llana cosa que entonces son las gracias, groserías, la beldad, fiereza y la luz, tinieblas. Así, que el aborrecido, por donde más gana es buen callar y retraimiento, que nunca mejor me hallo que cuando sola, llorando de mí misma me querello."[141]

La orgullosa Andria termina retraída y oculta a la vista de Alfeo demostrando haber aprendido la lección de amor: avenirse a la voluntad del amado con el que se comparte el alma. Lo curioso de la situación es que se había analizado como perteneciente al varón y aquí Luis Gálvez de Montalvo lo aplica a la mujer, aunque no puede extrañarnos pues de *"[...] las reglas [...] pienso* [el Magnífico Julián] *que de muchas dellas podría la dama [...] aprovecharse; porque muchas virtudes del alma son necesarias en la mujer como en el hombre."*[142] Y entre otras no es la menor respetar la ley de amor de amar a quien te ama, pues como expone Ficino en *De Amore "[...] con justicia debe correspoder en el amor cualquiera que es amado. Y quien no ama al amante ha de ser acusado de homicidio."*[143]

---

[139] Gálvez de Montalvo, p. 416.
[140] Alabada por Andrés el Capellán en las clases humildes.
[141] Gálvez de Montalvo, p. 494.
[142] Castiglione, op.cit., p. 349.
[143] Op.cit., p. 44.

Sin llegar a este extremo se da, en la mejor tradición pastoril, el entrecruzamiento de amores correspondidos y no correspondidos entre Finea, amada de Alfeo, cuando éste es amado por Andria, que a su vez no corresponde a los amores de Arsindo, objeto del amor de Silvera, que tampoco corresponde a Sasio.[144] Y, en mitad de este desajuste, la solución viene de la mano de Siralvo. Aprovechando su talante amistoso intercede en los problemas surgidos en las relaciones estables de Finea y Alfeo, a consecuencia de la llegada a la ribera del primer amor de la serrana, *un pastor robusto,*[145] cuyo traje serrano demostraba, junto al color de su rostro su procedencia, aunque su *postura y brío* no dejaban lugar a dudas de su gentileza.

Alfeo, vencido por Orindo, que este es el nombre del pastor serrano, en algunos ejercicios típicos de pastores (tirar, saltar y correr), atribuye a su derrota la inquietud que percibe en su amada Finea. Esta conmoción proporciona la única salida a la confusión y desorden en que se hallan inmersos y por estar todos implicados, Alfeo, solicita de Siralvo, en nombre de la amistad que se profesan, nuevo consejo y un medio de resolver la situación.[146]

Con la aparición de Orindo el desasosiego amoroso reaparece entre Finea y Alfeo. La cadena de desamores se extiende a todos. Esta desazón que surge del exterior es buena prueba para demostrar el grado de perfección y excelencia que han conseguido en su relación amorosa.[147] La presencia del serrano los somete a una última comprobación por la que habrán de demostrar si su amor se funda en la bondad de su unión espiritual, y de la que dimana su trato honesto, su castidad y su integridad moral. Por lo pronto, se observa en Alfeo el ocultamiento de lo profundo de su dolor cuando Finea, toda turbada, los deja solos y él "[no hace señal de sentimiento], *aunque lo tuvo en medio del corazón.*[148] Con este comportamiento, actúa conforme a la recomendación

---

[144] El origen de la rueda de amor parece que está en Montemayor aunque V. Cristóbal López en *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Universidad Complutense, 1980 (p.326-327), ya habla de los amores no correspondidos desde las quejas de Coridón y Damón en sendas églogas de Virgilio (2ª y 8ª).
[145] Gálvez de Montalvo, p. 556.
[146] Como dice Mujica, (op.cit., p. 128), el amor une, pero también aliena. "There is no real communication between individuals in the depths of human misery". Aunque la formalidad y la amistad sean moneda común entre pastores, la rivalidad y los celos son potencialidades que abruptamente surgen "especially in those cases in which one suitor views another as approaching his objective".
[147] Poggioli, (op.cit., p. 42), afirma que en el mundo de los pastores la felicidad y la infelicidad están íntimamente unidas al cumplimiento y satisfacción de la pasión amorosa. Por lo que aquélla depende del amor correspondido y ésta del amor no-correspondido. Rallo en la edición de la *Diana* (Cátedra, 1991, p. 55), expresa lo siguiente: "Los personajes, que son amantes por excelencia, se debaten entre su autoconocimiento y la ignorancia sobre sí mismos, y se conducen en relación con el otro cumpliendo un destino que resulta ser su propio encuentro". (p. 55). En este autoconocimiento alcanzan la felicidad que nace del amor correspondido.
[148] Gálvez de Montalvo, p. 557.

dada por el Magnífico Julián[149] de disimular sus deseos, sus celos, sus *trabajos* y, si es preciso, reír con los ojos y la boca, cuando, en verdad, llora el corazón. De ahí proceden sus vanos intentos de quererla alegrar sin éxito. Y para obtenerlo el remedio está en Siralvo.

Siralvo, mediante su *industria* e ingenio, proporciona una salida honrosa a todos los implicados en el embrollo amoroso. Con ello demuestra su buena disposición amistosa, y su natural idiosincrasia que lo asemeja al modelo cortesano que se estudia. Por otro lado, Alfeo y Finea demuestran haber aquilatado sus condiciones de verdaderos enamorados y haberse aproximado, igualmente, a este mismo prototipo. Alfeo encarna mejor que nunca al modelo del perfecto cortesano, cuando al solicitar la ayuda de Siralvo le plantea que averigüe la razón de las lágrimas de Finea y, en la doble posibilidad que le ofrece, (expulsar a Orindo porque le causa pesar, o permitirle que vuelva con él),[150] muestra su consentimiento, obediente a su voluntad. Con esto, el joven y enamoradizo caballero, demuestra haber mejorado y merecido el título de cortesano, si no perfecto, al menos en proceso de alcanzar la perfección al haber corregido todos aquellos defectos que le hicieron cometer todos sus desaciertos y errores.

Por su parte, Finea, en el razonamiento en que expone sus dudas y consideraciones a Siralvo, manifiesta la discreción que había manifestado en ocasiones pasadas. Ahora con más razón por tratarse de un agudo problema que prueba su prudencia y su juicio a la hora de reconocer lo más adecuado para ambos. En su reflexión establece una serie de criterios de orden sociológico, por un lado; y por otro, otra serie de consideraciones personales que atañen a la honestidad y la deferencia hacia Alfeo. Entre los primeros se encuentra la atención prestada al orden, pues, Orindo fue su *amor primero;* luego atiende a su estado y posición social y advierte que ambos son de la *misma suerte*[151] y en consecuencia, *estándola bien casarse con Orindo, a Alfeo no le convenía casarse con ella.*[152] Y como última justificación intenta asumir su deber y someter su deseo a la voluntad del bien común, por lo cual al ser Orindo la causa de su huida y también la razón de haber conocido a Alfeo, ahora, demostraba su arrepentimiento al venir *humilde* a buscar su disculpa y su perdón.

---

[149] Castiglione, op.cit., p. 433.
[150] De nuevo el sometimiento a la voluntad de la amada, que ya se ha visto en *El Cortesano* (p. 428-429) y otros tratadistas.
[151] Hay que recordar la recomendación dada por Capellán en su tratado al respecto (op.cit., p. 105).
[152] Gálvez de Montalvo, p. 557.

Las otras consideraciones personales esbozan unas líneas más acordes con el sentimiento amoroso y el decoro al que obliga cuando éste es correspondido. Ella no puede negar este hecho y por tanto teme adoptar una decisión que pueda ofenderlo. Es consciente del verdadero fundamento en que se basa su amor y del que ha dado muestras Alfeo, tanto más, cuanto ha sabido resistir las tentaciones que la *hermosura* de Andria le presentaba y los acosos a que su *afición* lo sometía.

Era discreta Finea,[153] dice el narrador de la joven serrana, pero ante tal dilema solamente puede razonar sin llegar a ninguna conclusión que la disuada de haber acertado. Por su planteamiento parece que propone un juicio de amor en el que la solución depende del buen juicio de Siralvo, y por el que, *en dos días que se detuvo en la ribera,* proporciona la felicidad de todos, basada en el ejercicio de la razón.

La elección que proviene de la razón era la condición imprescindible para dominar el amor sensual y situarse en el amor virtuoso, fundado en la mirada, y que Ficino denomina amor activo, típico del hombre que todavía no se ha iniciado en el contemplativo. Pero, por lo demás, y aunque Finea no se determine en su decisión primera, demuestra que se mueve dentro de los parámetros que delimitan este amor humano, el cual, sujeto a razón, encamina al hombre hacia el auténtico amor.

La ponderación con que examina Finea la situación ejemplifica con exactitud el uso que de la razón realiza la serrana; y la petición de consejo, por parte de Alfeo a Siralvo, demuestra su prudencia y cautela al saberlo verdadero amigo que le proporciona la mejor solución. Ésta se acomoda perfectamente a lo que se puede considerar razonable dentro de las coordenadas que impone el orden surgido de la elección que el conocimiento y la inteligencia señalan. Por eso, los desenlaces convienen a todos por ser una solución de conjunto que afecta a la totalidad de la armonía social. Esta es la que convence a Arsiano el cual, a pesar de estar enamorado de Andria, es *vencido de la razón, [y] volvió su pensamiento a Silvera.* Entre Orindo y Finea, Alfeo y Andria se impone la norma social de guardar el respeto por no desestabilizar la separación de estados con entrecruzamientos que sólo pueden acarrear tensiones en la sociedad. En todo el proceso vivido entre Alfeo y Andria, pues de Orindo no se sabe nada, uno y otra han logrado sublimar sus respectivos empujes eróticos. A través de su sufrimiento han intensificado, y, por tanto, purificado, adecuadamente, sus voluntades para hacerse merecedores del premio que el amor les

[153] Gálvez de Montalvo, p. 483.

otorga.[154] Además de que Siralvo al actuar como mediador y facilitar esta salida a sus vidas se convierte en el más genuino representante del pastor-cortesano que haya aparecido en el libro. Fundamentos de su personalidad son la amistad y el amor. La amistad constituye en él un modo de ser que contribuye a destacarlo por su entrega a los demás y su generosa ayuda a los otros.[155]

Siralvo-Fílida

Siralvo une a sus dotes persuasivas la cualidad de la prudencia a la hora de dar consejos. Igualmente demuestra una notable moderación a la hora de aleccionar a sus amigos y compañeros. De este modo trata de consolar al despechado Filardo que no cesa de lamentarse por la indiferencia de la pastora Filena. Siralvo primero le ofrece su consuelo y compañía y, posteriormente, lo alecciona sobre el modo en que debe comportarse con su amada (no fatigándola con quejas, ni pidiéndole celos), tanto para no atosigarla como para contentarla. Para esto le recomienda que imite a Pradelio en su actitud con Filena, y concluye con unos útiles consejos sobre su aspecto y policía personal.

Ya había tenido ocasión de demostrar su talante servicial cuando Mendino, en sus amores con Elisa "[...] no quiso más compañía que a Siralvo, uno de sus mayorales, de quien fiaba mucho."[156] En esta primera aparición además de dejar claro su doble carácter de amigo y confidente, se informa del otro de los dos fundamentos que configuran su personalidad: su amor por Fílida.

En la voz del narrador se encuentran importantes matizaciones que hacen de este amor y sus protagonistas materia de notable afinidad con los modelos cortesanos. Nada hay que añadir al respecto sobre la *hermosura sin par* de Fílida y la *suerte* de su noble linaje. Tampoco lo merece el caso de Siralvo, aún a pesar de su caracterización de *humilde pastor*, ya que parece, en este contexto, ser más apropiado el

[154] Y como expresa Mujica (op.cit., p. 117) "The reward for those who have met the requirements is union with their loved-one within the sanctity of marriage". Aunque no se sepa si este será el final de la pareja, la solución de sus problemas sí deja que se los vea unidos uno al otro. Aunque aquí no haya peregrinación hacia el templo de Diana sí se produce lo que Damiani en "Journey to Felicia: la Diana as pilgrimage a study in Symbolism" en *Bibliotheque d'Humanisme et Renaissance*, 45 (1983) p. 59-76, (p.61), explica como un proceso de experiencia espiritualizante que los encamina hacia su última recompensa. "It is a pilgrimage marked by hardships, renunciation, charity, devotion and temporary despair".

[155] Con esta actividad puede ser considerado un militante del ejército del amor, tal y como lo quiere Andrés el Capellán quien recomienda ofrecerse con generosidad a cuantos le necesitan sin que se lo pidan previamente. "[...] Y cuando se dé cuenta de que se tiene necesidad de él –sobre todo si se trata de personas nobles y virtuosas- y considere que su generosidad es útil a alguien, no debe esperar a ser solicitado. [...] Debe [...] estar dispuesto a prestar servicio a todos" (op.cit., p. 117).

sentido de modesto, sumiso, paciente, falto de altivez, cualidades idóneas para nuestro candidato que representa el ejemplo máximo del pastor-cortesano. Esto, sin embargo, no debe suponer la falta de nobleza en el personaje, y así, se comprueba en la Tercera parte del libro, que Siralvo, mediante el relato de sus amores, indica su ascendencia nobiliaria.

> "Tú sabrás que yo no soy natural de esta ribera. Mis bisabuelos en la de Adaja apacentaron y allí hallaron y dejaron claras y antiquísimas *insignias* de su nombre, so las alas de un águila de plata sobre color de cielo, que de inmemorial es blasón suyo. Mis abuelos y padres trasladados al Henares me criaron en su ribera y de allí, yo, por saludable estrella, bebo las aguas del Tajo." [157]

Es decir, Siralvo, el *humilde pastor*, tiene un escudo de armas que en sus *antiquísimas insignias* muestran su abolengo. Por tanto, el pastor pertenece a *buen linaje* como el resto de los pastores. El calificativo *humilde*, en este sentido, se debe interpretar primero como equivalente de paciente y falto de altivez, aún a pesar de su nobleza; segundo como nota propia de su carácter que ha connaturalizado la recomendación, que aparece en el tratado del Capellán de "[...] mostrarse ante todos humilde";[158] y en tercer lugar siempre aparecerá como un humilde pastor con respecto a su amada Fílida, por que ella representa la suma perfección de la que Siralvo, como amante, se muestra en íntima dependencia. Ella es causa agente del amor que se ha generado en el alma de su amante; Siralvo, por tanto, actúa como receptor del amor y se convierte en causa material del mismo, dirigido a su amada como fin último de éste.[159]

Después de atender a su prosapia que los sitúa, en la práctica, en igualdad de condiciones al resto de parejas estudiadas (Mendino y Elisa, Alfeo y Andria), se puede comprobar la índole peculiar de su amor y de su actitud hacia el mismo. El amor de Siralvo por Fílida se basa en la vista y en el oído.[160] De raíz, este amor nace de la elección de la razón que encamina a los amantes hacia el verdadero amor.[161] Por lo

---

[156] Gálvez de Montalvo, p. 347.
[157] Gálvez de Montalvo, p. 418-419.
[158] *Op.cit.*, p. 117.
[159] Según la teoría de León Hebreo, (op.cit., p. 406).

[160] "[...] dos sentidos, los cuales tienen poco de lo corporal y son ministros de la razón, y será tal este entendimiento suyo que no pasará hacia el cuerpo con el deseo a ningún apetito deshonesto." (Castiglione, op.cit.,p.: 522).
[161] Bembo quiere que de este amor el amante salga cada vez más honesto y templado (op.cit., p. 337). Igualmente, parece estar justo en el punto en que la cara inferior del alma, a través del conocimiento sensible, se vuelve hacia lo racional para alcanzar el conocimiento de los inteligibles. (Hebreo, op.cit., p. 556).

demás, en los encuentros, aparentemente, fortuitos[162] de Siralvo con Fílida y sus pastoras, ella *no se esquivaba [...] de oírle, ni de entender que la amaba"*; [163]y por último, se sabe que también cuentan con un confidente,[164] Florela, pastora de Fílida. Con ella evitan una de las principales causas por las que se hacen públicos los amores, como es querer ser *demasiadamente secreto*[165] *y no confiarse de ninguna persona.*[166] Esto último, los aleja del caso representado por Mendino y Elisa; y de Alfeo y Andria se diferencia por la perspectiva desde la que enfocan su amor, basado en razón, y cuya máxima satisfacción consiste en *verla y oírla* [167]sin pasar más adelante.

Su amor, por tanto, amplía los límites del deseo hasta aquello que es conforme a virtud o, por lo menos, lo admisible al decoro de una dama de la categoría y rango de Fílida.

Si primero mostró con Filardo su capacidad para discurrir elocuentemente, en otra ocasión no la pierde para explayarse en su afición más íntima. Sin embargo, en ambas situaciones confirma la opinión de Federico Fregoso:[168] "[...] sea el cortesano, cuando hiciere el caso largo y abundoso en su conversación." Y en esta segunda ocasión con más razón, porque está hablando de la *hermosura y bondad* de Fílida,[169] dos de las manifestaciones de la perfección exterior e interior, respectivamente, a juicio de Marsilio Ficino.[170] De alguna forma, Fílida constituye un compendio sustancial del bien deseado por el hombre, y al que Siralvo se inclina por

---

[162] En estos están los reencuentros necesarios para renovar la imagen en los ojos y en el espíritu, tal y como expresa Ficino (op.cit., p. 134). Lo recoge más tarde Nobili (op.cit., fo. 45v-46r.).
[163] Gálvez de Montalvo, p. 348.
[164] Ya presente en Capellán (op.cit., p. 319) y Castiglione (op.cit., p. 439). De todos modos, su papel es secundario si se compara con la presencia y la importancia de la figura de la intermediaria o mensajera en las obras que siguen la estela de la *Celestina*. Para este motivo véase el artículo de C. Parrilla García, "El tratado de amores en la narrativa sentimental" en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 44 (1988) p. 109-128 (y en especial p. 116 y ss.).
[165] Recomendado desde el Capellán (op.cit., p. 223), hasta Nobili (op.cit., fo. 54v).
[166] Castiglione, op.cit., p. 439.
[167] Aquí están el ojo, el oído y el entendimiento para captar la hermosura que conduce al amor verdadero bembiano (op.cit., p. 385); también la consideración de la vista y del oído como "ministros de la razón" (Castiglione, op.cit., p. 522) y del que se hace eco Calvi (op.cit., fo. 38v) quien observa que la vista es de los sentidos orientados al deleite el menos "mezclado de pesar y dolor" (fo. 36r).
[168] Castiglione, op.cit., p. 238.
[169] Ya lo dice Damiani (*Jorge de Montemayor*, Bulzoni, Roma, 1984, p. 141) "Physical beauty sparks love in the shepherds because it is also a reflection of woman's inner nobility". A la experiencia visual unen la percepción de otras virtudes en la mujer que en este caso están recogidas bajo el concepto de bondad. (Recoge esta misma idea en "La composición mitológica de la *Diana*" junto a Cammarata en *Quaderni Ibero-Americani*, 76 (1994), p. 5-34, (p.25).
[170] Op.cit., p. 86 y este mismo, titula su capítulo III del Discurso segundo "La belleza es el esplendor de la bondad divina y Dios es el centro de cuatro círculos" formados por al mente, el alma, la naturaleza y la materia (p.26).

amor que ha nacido de la belleza[171] que contempla en ella. "[...] La belleza del espíritu es el fulgor en la armonía de doctrina y costumbres."[172] "[...] Hay una perfección interior y otra exterior. A la interior la llamamos bondad, a la exterior, belleza."[173] Castiglione lo explicita, de manera concisa, en palabras del Bembo:

> "[...] la hermosura [...] que de Dios nace ella, y es como un círculo del cual la bondad es el centro. Por eso, como no puede ser círculo sin centro, así tampoco puede ser hermosura sin bondad; y con esto acaece pocas veces que una ruin alma esté en un hermoso cuerpo, y de aquí viene que la hermosura que se vee de fuera es la verdadera señal de la bondad que queda dentro."[174]

Tal sublimidad convierte a Fílida en un ser cuya excelencia radica en la perfección de sus cualidades y en la virtud de su amor y de su integridad moral. Ya que, si "[...] todo amor es honesto",[175] el de Siralvo por Fílida no puede ser menos de casto, pues, *amándola sobre todas las cosas que Dios ha criado*, ella es suficiente a moderar tan desenfrenada y ardiente pasión que podría degenerar en sensual lascivia.[176] Pero, por el contrario el amor de Siralvo encuentra su propio límite en la íntegra virtud de Fílida (*ella sabe donde llega mi amor*).[177] Él mismo confiesa que su belleza y su bondad engendran en él el amor por su amada, fuente original del mismo, produciendo en él la veneración y la adoración consecuentes, vistas en la teorización de Hebreo. Además, Siralvo arguye que dejaría de ser quien es, un dechado de perfecciones, si amándola

---

[171] Se trata de ese "algo incorpóreo más digno" (Ficino, op.cit., p. 99) que mueve al que lo percibe hacia el bien que encierra. Es la identificación entre belleza y amor y bien, que ya había sido analizado en Ficino y que en Bembo es un movimiento de ascenso hacia un amor templado más verdadero (op.cit., p. 385); y en Hebreo constituye la segunda clase de amor que es generado por el deseo de la persona amada (op.cit., p. 151). En Castiglione conviene con su idea de la hermosura como absoluta necesidad en la dama (op.cit., p. 350) quien materializa la idea de belleza. Esta idea degenera en Calvi que hace depender la hermosura de la mujer en las bellas proporciones y cualidades del cuerpo (op.cit., fo. 25v-31r).

[172] Ficino, op.cit., p. 47. Para esto de las "costumbres" y su relación con la hermosura de la dama y la belleza en las relaciones humanas no aparece hasta el tratado de Nobili (1567), cuando afirma que el amor humano no es sólo inclinación del apetito y de la voluntad, sino que también depende de la "usanza" y del hábito (fo. 38v). Y lo sigue, en parecidos términos, Calvi en su tratado de 1576, cuando afirma que la conversación, el hábito y la costumbre mueven al acrecentamiento del amor (fo. 39v). Aunque la conversación ya está en Castiglione (p. 524) Calvi suprime el contacto con la mano y el beso sustituidos por el hábito y la costumbre como consecuencias de la conversación y el trato.

[173] Ficino, op.cit., p. 85.

[174] Castiglione, op.cit., p. 516.

[175] Ficino, op.cit., p. 17.

[176] A.D. Scaglione, (op.cit., p. 128), enseña en su libro que el dominio de las pasiones "and favoring only those movements which conform to reason", depende de una educación humanística que engloba toda una cultura con afán por la perfección.

[177] Aquí corresponde la sagacidad amatoria que estipula Hebreo (op.cit., p. 552-553), para poder captar la belleza espiritual y detenerse o elevar su amor hacia terrenos a los que sólo almas como la de Siralvo saben encaminar su amor. El amor procura estar al servicio de un puro juego intelectual que lo sitúa a mitad de camino entre el amor contemplativo y el amor bestial. Por todo esto, es capaz de captar la "gracia vivaz y espiritual" (Ficino, op.cit., p. 104), que Dios ha infundido en su belleza, o la espiritualidad

como la ama, con un amor puro y virtuoso, lo despreciara, pues se confiesa *obra* suya, producto de su *poder*.[178] Y, aunque Andrés el Capellán admita que la última decisión recae sobre ella, (si quiere amar o no quiere hacerlo, siempre sin obligación), no olvida que entre los amantes existe la exigencia de *obedecer sus mutuos deseos cuando se entregan a los placeres del amor*.[179] En este caso, Siralvo aduce que Fílida no sería quien es, ni contaría con las virtudes y las perfecciones que la adornan si no corresponde, en la medida de sus condiciones e idiosincrasia, al amor profesado por Siralvo.[180] Él le devuelve el mismo tipo de amor casto y honesto que ella genera en su bondad y belleza, y por ello, si no quiere comportarse como homicida: "[...] el amado debe amar a su vez al amante. Y no sólo debe, sino que está forzado". [181]Está claro que el mutuo amor que se profesan es el amor que controla la razón y que aleja de sí toda sensualidad. Este amor está dentro del ámbito de lo que Castiglione denomina amor virtuoso,[182] y que tiene su mejor representación en esta pareja.

A este tipo de amor puro, casto y honesto, prefigurado por la mirada, es al que se refiere el *humilde pastor* cuya gloria, por no poder gozarla *en lo terreno*, según expresión suya, se convierte en contento mutuo porque ella no se disguste y rechace su amor. Y su amor consiste en *verla* y *oirla* y saber sus secretos a través de Florela, confidente de los dos.

---

graciosa que mueve al alma (Hebreo, op.cit., p. 404), y que se detiene en la templanza (Bembo, op.cit., p. 259), como estado ideal que corresponde al amor verdadero.

[178] Conviene señalar que N.A. Robb, (op.cit. p. 71), considera que el pensamiento de Ficino en esta identificación entre almas no supone ninguna anulación, sino "an intensification of human personality, implying the presence of the divine within the soul, and a free participation in the divine life, that is to say in love, knowledge, and creative activity". Y de esta forma es como Siralvo muestra participar en el amor correspondido por Fílida; en amor por lo que él siente y experimenta desde la vista y el oído, en conocimiento por lo que estos dos medios le proporcionan a su razonar sobre la belleza de Fílida, y en la actividad creadora en todos los poemas que ambos factores producen en él en cuanto forma artística de demostrar su amor.

[179] Capellán, op.cit., p. 323.

[180] Wardropper, ("The Diana of Montemayor: revaluation and interpretation, en *Studies in Philology*, 48 (1951) p. 126-144 (p. 136) confirma que el amor es un estado deseado y deseable. "It has its good points. It is disinterested, without thought of reward. It is altruistic. It has its system of laws to protect the lover."

[181] Ficino, op.cit., p. 45.

[182] En el discurrir del sermón de Bembo sobre el amor al final del libro de Castiglione juega con tres formas de conocimiento, tres formas de hermosura y tres tipos de amor. Hace una equivalencia de cada forma o tipo lo que da por resultado una red de relaciones por las que al conocimiento sensual le queda el amor sensual y al amor activo le asimila el conocimiento por razón (op.cit., p. 528-532). Por depender de la razón sus instrumentos básicos son la vista y el oído, lo que vuelve a situar este tipo de relación dentro del más puro neoplatonismo que hace de la mirada y la conversación los fundamentos esenciales del trato amoroso entre los protagonistas.

Con ella, demuestra Siralvo, la cautela y prudencia que integra su personalidad y que eran una de las primeras recomendaciones dadas en *El Cortesano.*[183] Estas cualidades se manifiestan cuando Siralvo se lamenta de los inconvenientes y dificultades que impiden sus visitas a Fílida y por las que corre grandes peligros de ser descubiertos sus amores. El bueno del pastor no descuida ninguno de los requisitos que completan la figura del perfecto cortesano. Ni el recato, ni la prudencia, ni el tipo de amor ajustado a razón desdicen en nada de su condición de pastor-cortesano. Para ello cuenta, además, con la personificación de las perfecciones humanas y divinas a las que aspira a contemplar para colmar su deseo amoroso.

Similar a los estorbos e inconvenientes que sufrieron las anteriores parejas, entre Siralvo y Fílida hay, igualmente, ciertos obstáculos que impiden el pleno difrute de sus amores.[184] No me refiero a las dificultades que él mismo expuso en su conversación con Alfeo sobre los pastores de Vandalión que le impiden verla, sino a dos cuestiones puntuales que los somete a prueba, y que sirven para confirmar o negar la calidad de sus amores y su valía como representantes de la perfección. En una de estas cuestiones se observa la presencia de un joven pastor, Carpino de nombre, que desempeña el papel de competidor al enviarle una carta versificada, donde expone a Fílida su amor por ella. Con esta prueba, Fílida demuestra su entereza y fidelidad moral y amorosa al no aceptar leer la carta, según le cuenta Florela a Siralvo.

Puede contarse entre los más dichosos amadores de cuantos se tengan noticias, pues, le consta que ha conseguido lo que nadie ha podido lograr de ella: no se molesta cuando se hace el encontradizo para verla, acepta leer los versos que le envía y escucha, con benevolencia, las quejas y expresiones sentimentales que el amor produce en él y que Florela le transmite. Sin embargo, Fílida tiene ocasión de demostrar esa *cierta medianía difícil* como expone el Magnífico Julián en *El Cortesano.*[185] En este equilibrio inestable debe ajustar su comportamiento con respecto al desprecio por la

---

[183] "[...] conviene que nuestro cortesano en sus cosas sea cauteloso, y que todo lo que hiciere y dijere sea dicho y hecho con prudencia." (Castiglione, op.cit.,p. 217).

[184] Wardropper ("The Diana of Montemayor: revaluation and interpretation" en *Studies in Philology*, 48 (1951), p. 126-144 , p. 137) dice que "the suffering consists of a yearning for the impossible". Aunque se observa en Siralvo una gran capacidad de adaptación y un saber resignarse que limita con mucho estos sufrimientos al uso entre enamorados. "Another cause of suffering is *esta vellaca de ausencia*" (citando *La Diana* de Montemayor) y que, aunque sea el segundo de los inconvenientes en las relaciones de tan ejemplares amantes, sabrán solventarlo con paciencia y discreción. Y como dice Aparici Llanas "[...] el verdadero amante no olvida a su dama en la ausencia. La idea de que ésta no hace sino acrecentar el amor y, de que el amante fiel, alejado de su dama, permanece junto a ella por el recuerdo, ha sido desarrollado numerosas veces por los poetas que siguen la tradición cortés. [...]" ("Teorías amorosas en la lírica castellana del siglo XVI" en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 44 (1968), p. 121-167, p. 155).

[185] Castiglione, op.cit., p. 351.

carta de Carpino, con la necesidad de su retiro, no debiendo"[...] por querer hacerse tener por muy buena y honesta, ser tan recogida y mostrarse tan enemiga de las compañías y pláticas algo sueltas, que hallándose entre ellas se aparte luego"; ni tampoco llevar una vida *estrecha y desconversable,* sino aceptar el trato y las relaciones con el resto de los pastores. Tal y como se la ve cuando alaban su hermosura en diversas canciones.[186] Y ella corresponde con la atención y el decoro que pertenece a la virtud de una dama perfecta.[187]

Y, además, no sólo admite las canciones en su loor, sino que también se digna cantar una glosa compuesta por Siralvo en deferencia a su amor. Y por último, la mejor manera de probar esa *medianía difícil,* que tan a la medida cuadra en la actitud de Fílida, se encuentra cuando, después de los cantos y las celebraciones, se disponen a comer:

> "[...] pareciéndole hora de que los pastores descansasen, mandó a Florela por señas lo que había de hacer y al punto se puso en medio de todos una mesa ancha, limpia y abundante de dulces y regaladas viandas que del albergue de Vandalio habían traído y sin esquivarse Fílida de comer con los pastores, todos juntos lo hicieron".[188]

Es decir, Fílida participa en todo de la compañía pastoril revelando que se trata de una dama que no lleva una vida tan estrecha y desconversable que la separe del trato con los demás, y, a la vez, sabe alternar su retiro en el templo de Diana, donde ha profesado como ninfa a su servicio, con la conversación con los pastores de la ribera y con su amante Siralvo. En ningún momento da muestras de apartarse sino que siempre representa, en toda su excelencia, el cumplimiento de lo esperado en una dama perfecta. Por eso, ya hacia el final de la reunión y para solemnizarla, Fílida aparece como señora de todo repartiendo dones y rigiendo toda la diversión.

Su relación amorosa y su última posición, donde aparece enseñoreándose de todo cuanto la circunda, tampoco permiten pensar que caiga en una *familiaridad demasiadamente suelta,* lo que constituiría un extremo vituperable a ojos del Magnífico Julián. En Fílida se encuentra, por tanto, la personificación de tan difícil medianía[189] que configura la naturaleza genuina de toda hermosa dama que aspire a la perfección.

---

[186] Gálvez de Montalvo, p. 440 y ss.
[187] Gálvez de Montalvo, p. 442 y ss.
[188] Gálvez de Montalvo, p. 446.
[189] A esta difícil medianía que recomienda Castiglione se puede añadir otro requisito que está en el *Tratado de la hermosura y del amor* de Calvi (1576). En su libro primero dedicado a la hermosura apunta cómo "las doncellas hermosas, aunque sean frías de conversación, no dejan de ser cumplidamente hermosas" sino que, por el contrario, demuestran el más alto grado de virtud que se espera en una doncella. El guardar, en todo y por todo, la integridad de la virtud la acerca a la perfección y convierte a

Si en toda su conducta ha sabido manifestar los quilates de su condición y ha salvado el escollo representado por el joven Carpino demostrando su indiferencia ante sus requiebros amorosos, el segundo de los estorbos se dirige a comprobar la actitud de Siralvo y el tipo de amor que siente por Fílida. El obstáculo consiste en su profesión como *ninfa* en el templo de Diana, donde ya se la ha visto con todos los pastores.

Ya se había hablado en otro momento sobre la importancia de la vista y del oído como los sentidos que, dada su incorporeidad, son óptimos medios para gozar de un amor, honesto y virtuoso.[190] Por esto mismo, se puede comprender con más exactitud la desesperación de Siralvo al saber que Fílida, entre el matrimonio[191] y la opción de profesar en el templo de Diana, ha escogido esta última. Si esta decisión conviene al talante y carácter de Fílida, tal y como afirma una de las pastoras al conocer la noticia,[192] muy contraria es la reacción del pastor Siralvo al conocerla. El pastor considera una pérdida irreparable no poder verla ni oírla, ya que tal impedimento podría actuar de forma contraproducente en su amor. En esta circunstancia, Siralvo, ha de enfrentarse a la aflicción producida por la ausencia de la amada que, según teoriza Bembo en *El Cortesano,* impide la salida de aquellos espíritus sutiles que, generados de la parte más pura y clara de la sangre, salen por los ojos para morar en el alma de la amada, de la que conforman una figuración. Esta representa la imagen de su hermosura que se alberga en el alma. Pero al estar la hermosura ausente, este proceso se rompe.

Es admisible, por tanto, comprender la angustia y desazón que tal noticia produce en Siralvo, e incluso su reacción primera al desear antes el matrimonio de su amada que su consagración a la diosa de la castidad. Por un lado, el deseo de que Fílida contraiga matrimonio hace pensar en una postura típicamente cortés, por la que el

---

la doncella, en este caso a Fílida, en el máximo exponente de la hermosura y de la perfección cortesanas. Aparte que recomienda el silencio y la vergüenza como medios de autocontrol para reprimir cualquier amago de desenvoltura que pudiera llevarla a demostrarse liviana en alguna plática o reunión, en este caso entre pastores. Esta misma vergüenza, junto a la honestidad de la mujer, se encuentra, también en los *Coloquios matrimoniales del licenciado Pedro Luján* (p.77-78), edición de Asunción Rallo, Anejos del Boletín de la RAE, Madrid, 1990. Por ello la medianía de Castiglione, a principios de siglo, se ha escorado, a finales, hacia una demostración rígida y lejana de la virtud femenina. Ya no puede relajarse amigablemente en conversación con el amado si no quiere sufrir menoscabo su honra y la perfección de su virtud y su hermosura.

[190] Castiglione, op.cit., p. 522.

[191] Montero en su edición de *La Diana*, Crítica, 1996 (p.261, nota 49), recuerda el matrimonio también forzoso de las protagonistas de la *Diana, La Galatea* y la *Arcadia* como elemento central en la articulación narrativa de estas obras, muy al contrario de lo que ocurre en la obra de Gálvez de Montalvo, donde el ingreso de Fílida como ninfa en el templo de Diana ofrece una solución diversa a lo que estas obras han planteado. De transfondo está, en todas ellas, la libertad amorosa de los pastores en conflicto con las instituciones sociales.

matrimonio no impediría sus relaciones eróticas, tal y como se establecen en las reglas del *fins 'amours*. Pero la determinación de entrar al servicio de Diana y el confirmar, con esta actitud, la opinión de la pastora Dinarda de *no haber hombre que la merezca,* colocan al libro de Luis Gálvez de Montalvo en una línea neoplatónica, donde el proceso de divinización de la amada no está reñido con la típica solución fijada en la tradicional novela sentimental hispánica, de la cual se ha eliminado el final luctuoso, aunque manteniendo intacta la honra de la mujer.

La percepción global del amor que Siralvo siente por Fílida puede ser rastreada en dos escenas en las que él conversa con Florela, su mutua confidente. Estas son complementarias, pero entre ellas hay un intervalo temporal que las separa, de manera que se puede apreciar la evolución entre el primer y el segundo momento; primero está la noticia de la entrada de Fílida en el templo de Diana. Su amor se sustenta en la mirada[193] que su presencia le proporciona, cuando en sus citas noeturnas la visita. Pero ahora la ausencia le procura un amor que, entre congojas, se consume al igual que el recuerdo de la imagen que lleva grabada en su alma.

El modo de amar de Siralvo no puede parecer excesivo para quien conozca la condición sin igual que reúne Fílida en su persona, y esto mismo es lo que le asegura Florela al conocer, a través de Siralvo, que su amor está limitado por su propia naturaleza humana, lo que le impide corresponder *deuda tan divina.*[194] Por una parte, su *corazón de hombre* con el que la ama lo sitúa, una vez más, en el tipo de amor activo, llamado por Ficino *humano*[195] y que permanece en la mirada, todo lo cual corrobora mis pesquisas por las cuales se confirman, en este pastor y en su tipo de amor, los factores del representativo modelo del pastor-cortesano. Pero, por otra parte, se da una *divinización* de la amada que deberá tanto al neoplatonismo, que toma cuerpo en la

---

[192] Gálvez de Montalvo, p. 430.

[193] De nuevo surge el asunto de la vista como sustento de su amor. La necesidad de renovar la visión de la belleza de Fílida viene teorizado desde Ficino por el que se sabe que los ojos y el espíritu son incapaces de retener la imagen de la amada, a diferencia del alma. Esto mismo lo devuelve a su posición intermedia entre los amores y a plantear su amor por elección como el amor activo que se mantiene dentro de los límites humanos.

[194] Calvi da un testimonio en su tratado que matiza en condiciones este tratamiento divinizante de la pastora. Y guarda cierta relación con el ingreso en el templo de Diana por parte de Fílida. Diana, diosa de la castidad y de la virginidad, ampara la decisión de Fílida que ha huido del matrimonio. A la defensa y guarda de este sentimiento de *pudicicia,* como escribe Calvi, se añade la hermosura de la virginidad que comporta la estima de la castidad más perfecta. Calvi, incluso, se atreve a equipararla a "cierta manera [de] inmortalidad y gloria" al gozar en la tierra lo que gozan los santos en el cielo: "la integridad y limpieza de sus almas y cuerpos" (fo. 47r). Aunque esta idea no suponga una novedad, pues, se encuentra ya en diversos diálogos sobre el matrimonio del que traigo el recuerdo de Pedro Luján y sus *Coloquios matrimoniales* (Sevilla, 1550) y que considera el estado virginal como el más perfecto (p. 69).

[195] Ficino, op.cit., p. 141-142.

narrativa pastoril, como a la trayectoria cancioneril y sentimental, de la poesía y de la narrativa, respectivamente. Se puede ver esto en la afirmación hecha por Siralvo de que su forma de amarla no llega a constituir una decisión voluntaria surgida de su juicio, sino de una necesidad nacida del deseo de gozar en unión de su belleza. Algo que le parece posible mientras no la ve, pero imposible cuando contempla su hermosura, reflejo externo de la bondad que encierra en su interior.[196] Su actitud se corresponde a la del amor humano que se satisface en poseer y gozar su hermosura a través de la mirada y alcanzar la fusión espiritual con el beneplácito de Fílida. Ya se sabe que de todos el único del que acepta los versos, oye las querellas y no se disgusta de que la vea, es de Siralvo, lo que sostiene su fe en la fidelidad y honestidad en que basan su amor.

La manifestación de tal pérdida, por ausencia de Fílida, la hará cuando, de manera fortuita, se encuentre con Florela y Fílida, ambas en traje de cazadoras y siguiendo el rastro de un ciervo herido.[197] De nuevo, por mediación de Florela se conoce la predisposición de Fílida para corresponder al amor del atormentado Siralvo, garantizándole que en sus sentimientos no ha habido ningún cambio. Puede estar seguro y quedarse tranquilo de que sus amores permanecen inalterados a pesar de la mudanza operada en su estado. Con esta seguridad, Siralvo abandona la opinión de tener mala suerte al fundarse en la ausencia de su amada. Alega, a la vez, que tal privación le hace desconocer su *contento*, pero Florela le amonesta con la afirmación de su firmeza amorosa que consolidan el *gusto* de Fílida y el *favor* de Siralvo. Con ellos, ella obtiene su propia complacencia de hacer su voluntad, que incluye el beneficio que, con tal gesto de agrado, proporciona al pastor sin que éste se percate. De manera que su amor permanece incólume y vive en el recuerdo de la ausencia, cuando antes se mantenía en la visión periódica de su belleza con la que sosegaba su espíritu. Sin embargo, en él retiene la imagen de su amada y lo que echa en falta es poderla contemplar y asegurarse de su fe y de su constancia.

No obstante, la entereza del carácter de Fílida hace que no olvide en ningún momento lo que se debe a su honra. En este sentido atiende al cuidado que debe tener Siralvo con la cautela en sus relaciones, para lo que se sirve de Florela continuamente. Esta, en sus diferentes encuentros con Siralvo, le recuerda la

[196] Parece que hay aquí una reformulación de "la dama como obra maestra de Dios o de la Naturaleza" (MªR. Lida, *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Porrúa, Madrid, 1977, p. 216), pero tamizada por las teorías filográficas que convierten a la dama en recéptaculo no sólo de la belleza sino del bien intrínseco que esta belleza, infundida por Dios, encierra dentro de sí.
[197] Gálvez de Montalvo, p. 475.

conveniencia de ser comedido en su actitud cuando se vean juntos. Y así le advierte de templar sus miradas en una reunión de pastores en el templo de Pan.[198]

Es obvio que en esta relación se encuentran los representantes perfectos de la dama y del cortesano. Además en ellos se puede observar un particular modo de concebir las relaciones, pues son herederos de la línea narrativa de la novelística sentimental anterior en el proceso de divinización de la amada, compartido por la poesía cancioneril. También se añade el mismo proceso divinizador que el neoplatonismo venía realizando desde sus tratados sobre el amor. Con la mujer como vínculo entre el amor humano y el amor divino, ella encierra la bondad que procede sólo de Dios, y envuelta por la belleza que es la captada por los sentidos del hombre. Ella actúa, por tanto, como dueña y señora de la voluntad de su amado, ella es constante, firme y cuida que su amante no se extravíe.[199] Ella es dueña y *señor*, él es vasallo de amor, pero aquí interviene el sentido de purificación que el neoplatonismo incorpora y que suscita una transcendencia que aquí se autolimita a la condición humana del protagonista, aunque pueda alcanzar la escala divina de la contemplación. En palabras de Mujica: "[...] At the centre of Neoplatonism is the concept of love as the nexus between man and God. [...] Love (spirit) is in constant opposition to chaos (matter). Through love contradictions and discords are eliminated. But love requires refinement, purification, art".[200]Estos últimos requerimientos son cortesía nuevamente modelada desde los postulados del neoplatonismo, donde la escala de ascensión llega hasta la fusión mística, que significa comprender a través de la visión. La mirada dirigida a la amada es trasunto de la visión completa de aquel que culmina el proceso. Pero en la relación de Siralvo y Fílida tan solo se encuentra la ejemplificación del sometimiento de los vigores corporales a la

[198] Gálvez de Montalvo, p. 501. Por lo que se conoce por los tratados amorosos, especialmente el del Capellán, y asimismo, en el diálogo de Castiglione, esta advertencia de ser comedidos en la mirada forma parte de la protección de la honra de la mujer. En el Capellán recomienda que aun estando reunidos con otras damas no debe hacerle ningún tipo de señal y, además, tratarla como a una extraña (op.cit., p. 289). Con mayor sencillez amonesta el Magnífico Julián que se tenga gran tiento y considera el tiempo y el lugar, para refrenar las miradas y así evitar las sospechas (op.cit., p. 432).

[199] La perfección de su amor reside en toda una trayectoria aceptada y transformada desde el neoplatonismo, por el cual los amantes pierden sus voluntades y sus egoísmos. "In that sacrifice, however, they find love, thereby echoing the Platonic and Christian idea that the way to self-knowledge is through a loss of self" (B.M. Damiani, "Nature, Love and Fortune as instruments of Didacticism in Montemayor's Diana" en *Hispanic Journal*, 3 nº2 (1982) p. 7-19 (p.13), citando a Evonne Patricia Buck "The Renaissance Pastoral Romance: A study of Genre and Theme in Sannazaro, Montemayor, Sidney and d'Urfé", (Ph. D. Dissertation, University of Michigan, 1975), (p. 235), que a su vez se inspira en una idea de Richard Cody, *The Landscape of the mind: Pastoral and Platonic Theory in Tasso's "Aminta" and Shakespeare's Early comedies,* (Oxford, 1969)(p. 53). Siralvo, por tanto alcanza el estado máximo de pureza en su relacion con Fílida, pues, al renunciar a sí mismo consigue adquirir un autoconocimiento que radica en la obediencia respecto de su amada.

[200] Op.cit., p. 63.

elección racional, ejercida desde la voluntad de la amada a la que él se somete de manera voluntaria.

Como se ha visto estos tres casos son ejemplos que conforman un ensayo, amparado en la práctica literaria. Someten a prueba la realización concreta de cortesanos y damas que, a través del amor, aspiran a gozar del bien. Todos ellos son los protagonistas de ciertas situaciones que ilustran diversas actividades. Estas confirman, niegan o ejemplifican trayectorias de cortesanos y damas más o menos próximos a la perfección, pero inmersos en una realidad social que impone un código que de cumplirlo lleva al éxito y, de conculcarlo, aboca al fracaso.

Esto mismo es lo que se ha comprobado cuando la relación de Mendino y Elisa, entre obstáculos y dificultades va prosperando en el camino por acceder a gozar del bien en mutua compañía con la fusión espiritual que logran, una vez superadas todas las incomodidades. Sin embargo, la afición a las *supersticiones* por parte de Mendino, comporta su tristeza y la dificultad de gozar el bien con tranquilidad y reposo. Si en todos los requisitos cubrían los mínimos para aspirar a una relación perfecta, no es así en esta cuestión de adivinaciones y hechizos y, aunque el narrador alabe su fe y confianza en no guardarse secretos, no deja de apostillar que entre ambos hubo una falta imputable a la malsana curiosidad de Mendino.

> "[...] *bueno fuera que los dos se celaran ningún propio acaecimiento, esta fuera la falta que sin eso otro la hubo*".[201]

Si hubo falta en la afición por las artes mágicas, la consecuencia no será otra que el tormento de conocer por anticipado la prematura muerte de su amada. Esto obliga, por otro lado, al enamorado Mendino a actuar con acendrado espíritu cortesano, simulando y fingiendo alegría en medio del dolor y de la desesperación.

En el caso de Alfeo y Andria, igualmente, se produce la presencia de una *falta* que, en este caso, es imputable a ella, aunque la responsabilidad recaiga en ambos, dada la impulsividad de los dos y sus incondicionales actitudes de no guardar el suficiente secreto y disimulo convenientes para mantener a salvo su amor. Aún así, el fallo o desacierto de sus relaciones aparece como pena sancionable desde la actitud varia y cambiante de Andria.

> "[...] afrenta es amar a tan varia mujer ¿ De qué sirve, ¡ay!, la hermosura y *discreción, el alto linaje y los favores colmados si todo es sin proporción de* bondad?" [202]

[201] Gálvez de Montalvo, p. 342.

A pesar de que Andria sea hermosa y discreta, de alto linaje y favorecida en los amores, no corresponde en igual medida con el talante de bondad que es obligado en dama de su naturaleza. Ésta, caprichosa y mudable, no se corresponde con su perfección exterior, lo que la obligará a un duro trabajo de purificación que la haga merecedora de recibir el amor que Alfeo la profesa.

A los errores de las anteriores parejas se opone el modelo irreprochable representado por los amores de Fílida y Siralvo.[203] Los dos configuran el caso que más se aproxima a la perfección buscada en el libro de Castiglione. Tanto sus condiciones sociales y naturales, como sus propias actitudes y actuaciones se acomodan perfectamente a las recomendaciones y advertencias que los distintos tratados desgranan en forma dialogada o expositiva. Pero es en Siralvo y en Fílida donde se encuentra la confirmación absoluta de la máxima expuesta por Plotino en sus *Enéadas*.

> "¿ Puede decirse que el bien de cada ser consista en otra cosa que en aquella actividad de su vida que sea conforme a naturaleza ?"[204]

Tanto él como ella desarrollan la *actividad de su vida* de acuerdo a su esencia humana, primero, y cortesana después. Como seres humanos su forma de vida se adecua a aquella actividad que nos convierte en hombres: el ejercicio de la razón.[205] Y conviene recordar que Castiglione habla, a través del Bembo, de tres formas de conocer en el hombre: por los sentidos, del que nace el apetito, por la razón, de la que nace la elección y por el entendimiento del que nace la voluntad, resaltando la naturaleza racional del hombre.[206]

De la razón depende el sometimiento a estricto control de la sensualidad, e, igualmente, la elección de gozar de la belleza por medio de la mirada en la que se

---

[202] Gálvez de Montalvo, p. 418.

[203] En todos ellos y en especial en el tipo de amor representado en la perfección de sus actitudes por Siralvo y Fílida, se da lo que Poggioli (op.cit., p. 31) dice sobre la sublimación de los impulsos del instinto que ofrece una compensación vicaria ante las renuncias impuestas por la sociedad y la reconciliación que alcanza el individuo por los sacrificios hechos en beneficio de la civilización. Se puede decir que lo que no logran las anteriores parejas lo consiguen Siralvo y Fílida en la conformidad de sus espíritus. Su relación confirma la plenitud de sus deseos y, por contra, la eliminación de todos aquellos factores que la realidad interpone con el fin de mirar el ideal. Cuando Mujica (op.cit., p. 18) afirma que "the dichotomy between the ideal and the real never disolves" parece referirse a todos menos al caso de estos dos enamorados que han logrado en su mundo la perfección anhelada.

[204] Eneada I trat. I, 7. (p. 299).

[205] Mujica (op.cit., p. 164) dice: "Man possesses free will and reason, and is capable of controlling his instincts". Y el modelo, en este caso, es Siralvo.

[206] Castiglione, op.cit., p. 508. En la libertad de elección reside la dignidad del hombre y "sólo se dará la excelencia del hombre cuando éste elija las formas más elevadas de vida moral e intelectual puestas a su disposición; y ésta excelencia pertenecerá a su naturaleza concedida en tanto que ésta incluye entre sus potencialidades esas formas de vida elevadas" (P.O. Kristeller, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 239).

detiene para conformar un amor virtuoso determinado por la honestidad y la castidad. Esta es la relación que representan los protagonistas y que los convierte en seres, cuya excelencia los mueve a comportarse como se espera de una dama que es dueña de la voluntad de su amante. Por ello, Fílida, como ninfa de la *casta Diana*, accede de vez en cuando, a dejarse ver por su enamorado Siralvo, para renovar su amor que, aunque grabado en forma de imagen de su amada en su alma, necesita ser renovado por los sentidos para liberar los espíritus sutiles que se generan de su sangre y así dar sosiego a su alma y mitigar sus tormentos.

> "[...] no viniera allí la sin par Fílida, sino fuera por reparar la vida de su amante, que ya sabía de Florela en el estado que Siralvo estaba."[207]

Y él cada vez que la observa corresponde con el tipo de amor virtuoso que ella ha engendrado y producido para que él lo materialice y dé forma con su comportamiento y actitud de respeto y profunda admiración por su amada.

> "[...] quien viera a Siralvo ardiendo en su *castísimo amor* donde jamás sintió brizna de *humano deseo*".[208]

La trascendencia de su sentimiento convierte el gozo de su amor en el disfrute máximo del bien que todo amor humano puede encerrar dentro de sí. Ambos representan el modelo del *buen vivir* que en palabras de Plotino no compete a quien disfrute del placer, sino a *quien sea capaz de conocer* que el placer es el bien".[209] Ellos dos, en el cumplimiento de sus comportamientos codificados por sus condiciones de dama y de pastor-cortesano son conscientes de que para disfrutar del placer del amor deben conocer que este placer radica en la bondad del mismo con lo que se tienen que ajustar a todas las condiciones que proteja su amor y lo mejore para procurar un goce sin adversidades.

Livio-Arsia

Fílida y Siralvo representan, por tanto, la pareja ideal que llevan a cabo el tipo de amor virtuoso, así denominado por Castiglione, o el amor de tipo activo o humano, en la nomenclatura de Ficino y Hebreo. Pero, un caso especial que bien podría representar el amor de tipo bestial, aquel amor incapaz de poner límites a la sensualidad y que su corolario es el amor vicioso, lleno de desenfrenados deseos y miserables

[207] Gálvez de Montalvo, p. 500.
[208] Gálvez de Montalvo, p. 534.
[209] Enéada I, trat., I 4. p. 241.

fatigas como afanes, tormentos, dolores, adversidades y sobresaltos,[210] será el que está encarnado por la pareja cuyos integrantes reciben el nombre de Livio y Arsia.

Se trata de un episodio puntual donde, a través de sendos soliloquios, dan cuenta de sus cuitas amorosas. Surge Livio, repentinamente, en medio del camino que seguían Mendino, Cardenio y Siralvo en dirección a la cueva del mago Erión, donde habían decidido retirarse. De lo primero que se informa es de su aspecto externo por el que "más cortesano mancebo que rústico pastor representaba".[211]

A la descripción de su físico y de su traje corresponden las condiciones que de buen linaje y gallardo aspecto se atribuyen a todo buen cortesano. Si bien la hermosura es más adecuada para la dama, aquí se utiliza para destacarla en este personaje; e igualmente, por la descripción de su indumentaria, se supone que se trata del pastor o cortesano disfrazado, como pastor de mejor *suerte.* A la belleza de su rostro, basada en su correcta proporción (bien medido), une unas facciones que atemperan con la severidad de su semblante un tipo de hermosura que podría haber resultado poco digna para un caballero.[212] De todas formas su vestimenta sugiere su condición cortesana representada en las *pieles finísimas*[213] y en el *blanco cendal* que cubren sus brazos, más cuando este tipo de tejido es de seda o lino. A todo esto une unos *extremos extraños, aunque no feos.*[214] *Hacer extremos* vale por lamentarse, haciendo con ansia y despecho varios ademanes, y dando voces y quejas en demostración de sentimiento. Estas lamentaciones acompañadas de gestos, voces y quejas, que son caracterizadas como *extrañas,* lo son por extravagantes y mal acondicionadas, lo cual desentonaría de la condición y educación propias de un cortesano; pero, también se sabe que no resultan feos, es decir, que no causan desagrado ni parecen inadecuadas en su demostración de sentimientos. Además, se dejó claro, previamente, *que bien descuidado venía de ser visto,*[215] lo que disculpa cualquier exceso en sus muestras de pasión. Aunque éstas son la mejor prueba de que tal pasión domina

[210] Castiglione, op.cit., p. 511.
[211] Gálvez de Montalvo, p. 528.
[212] Se trata de la ambigüedad sexual de que habla J.T. Cull, ("Androginy in the Spanish Pastoral Novels" en *Hispanic Review*, 57 (1989), p. 317-334, (p. 324-325), y que ejemplifica con este mismo episodio de Livio como caso típico de andrógino, aunque luego aclare que "this is a typical portrait of the literary shepherd". En Castiglione (op.cit., p. 133) hablan de estos hombres de facciones delicadas que están en las antípodas del cortesano que buscan para representar la perfección cuya imagen debe ser "no regalada ni muy blanda, ni mujeril" terminando por igualarlos a las "públicas rameras" por lo que se hacen dignos de ser expulsados de cualquier corte.
[213] Gálvez de Montalvo, p. 528.
[214] Gálvez de Montalvo, p. 528.
[215] Gálvez de Montalvo, p. 528.

su temperamento sin ser capaz de controlarlo ni guardar el debido decoro a su propia dignidad, con independencia, de que sea o no visto y juzgado por su manera de conducirse.

En cualquier caso, estos son indicios de que su mal tiene en él unas incidencias muy diferentes a las que se han visto en otros despechados de amor, y que en sus quejas y lamentaciones optaban por el apartamiento y el desahogo a través del canto. De entre estos *extremos extraños* "[...] fue el uno quebrar *furiosamente* la zampoña",[216]expresión de la pasión que lo domina; con ello reduce su naturaleza racional a pura manifestación de fuerza bruta irrefrenable, próxima a los animales.

Por lo demás, la brevedad del episodio hace que se resuelva por completo en dos breves monólogos complementarios donde él da cuenta de su bien pasado y su mal presente, en una típica queja de pastor enamorado y despechado; y ella, en el suyo, ofrece ciertas claves que desvelan tanto el tipo de amor que representa el joven pastor, como la razón no del desamor de la pastora, como él se lamenta, sino de la huida por salvaguardar su honra. De modo que en el monólogo que lanza a los vientos, en una lamentación dirigida al cielo, aparece el tema sobre las quejas que tanto mal le hacen sufrir, así como las penas y las fatigas por la ausencia de su amada. En medio de *tan fiero daño* lamenta no ser el cielo clemente para aplacar a "[...] aquella que con su rostro los ojos míos alegrar solía, mi alma con sus palabras conhortaba,[217] mi corazón con su belleza traía domado";[218] muy al contrario se ve postergado al *yugo del desamor y olvido,* aunque la voluntad de su amada le parezca *sabrosa cadena.*[219] En esta dicotomía entre su bien anterior y su mal actual discurre el resto del discurso rememorando tiempos pasados en los que compartían dulces pláticas,[220] el deleite de la caza[221] o la visita de algunos templos, junto a las tareas pecuarias consistentes en reducir los toros,[222] recoger el ganado y disfrutar al son de los instrumentos musicales. A diferencia del presente en que se ve "[...] triste, lleno de dolor y miseria",[223] y en continuo llanto[224] alternado con el canto de sus loores.

---

[216] Gálvez de Montalvo, p. 528.
[217] "Eco sola me muestra ser piadosa; / respondiéndome, prueba *conhortarme* / como quien probó mal tan importuno" (v. 598-600 de la Égloga II de Garcilaso, ed. de B. Morros, Crítica, 1995).
[218] Gálvez de Montalvo, p. 528.
[219] Gálvez de Montalvo, p. 528-529.
[220] "Jurábasme, si ausente yo estuviese, / que ni el agua sabor, ni olor la rosa, / ni el prado hierba para ti tuviese" (v. 593-595, Égloga II de Garcilaso).
[221] "viniendo de la caza fatigados" (v. 432, Égloga II de Garcilaso).
[222] "aquí sus fuertes toros coronaba" (v. 649, Égloga II de Garcilaso).
[223] Gálvez de Montalvo, p. 529.

Con la conclusión prolonga su lamento hacia aquellos "[...] largos tiempos [en los que] dure [su] memoria"[225] eternizada por su canto, con el que enseñará a los árboles a decir su nombre y a las bestias a mostrar *temor y humildad* que sirvan para guardar la memoria de la *crueldad* y belleza de Arsia, y la pena y *firmeza* de Livio. Termina con la protesta de que la memoria de su nombre permanecerá mientras no acabe su dolor.

Con su desmayo propicia la salida de la joven Arsia que, espontáneamente, responde al anterior con otro monólogo. En él, se descubre el vacío conceptual sobre el que se construye el discurso de Livio y que trae a la memoria la advertencia que César Gonzaga hace en *El Cortesano*[226] hablando de las artes y mañas de los enamorados por derrotar el corazón de sus amadas.

Desde esta perspectiva, las lamentaciones de Livio adquieren un nuevo cariz por el que resalta el significado de la breve frase en la que Livio sojuzga el supuesto cambio repentino de Arsia: "ya sin ti, *por pequeña ocasión*,[227] me veo triste".[228] Será Arsia en su monólogo la que desvele en qué consiste esa *pequeña ocasión*, razón de la tristeza del joven cortesano.

Arsia en su monólogo se dirige al desmayado Livio, receptor de sus quejas, en contraste a su lamento dirigido al cielo, donde deploraba su situación e invocaba justicia. Ella, sin embargo, alaba la belleza de su enamorado y reconoce que él solo mereció su amor, pero que no quiso comprenderla.[229]

La injusticia a la que se refiere la pastora consiste en la violación de la voluntad del propio Livio, que no debe ser otra que la voluntad de su amada. Esta era para él *sabrosa cadena*, y aunque debía acomodarse con la voluntad de su amada y en ella permanecer, no lo hace. Livio, por tanto, conculca la voluntad de Arsia, desobedece, contraviniendo el deseo de la amada, con lo que destruye de raíz su

---

[224] "que hice de mis lágrimas un río" (v. 490, Égloga II de Garcilaso) y dice Livio en su monólogo: "donde mis ojos te dan ríos, ríos te dan mis ojos" (p.529).
[225] Gálvez de Montalvo, p. 529.
[226] Castiglione, op.cit., p. 404-410. "[...] realmente las diligencias de los enamorados, las artes que usan y los lazos que arman son tantos y tan continos que no es menos de un gran milagro que una tierna moza pueda no caer o escaparse de ellos." (p. 410).
[227] "que fuiste sin razón de mí enojada" (v. 840, Égloga II de Garcilaso).
[228] Gálvez de Montalvo, p. 529.
[229] Gálvez de Montalvo, p. 529-530.

amor.[230] Continúa Arsia lamentándose de su pasada amistad [231]y su presente desenfreno.[232]

Livio desde la elección de la razón se deja dominar por el sentido y "[...] da de ojos en grandes errores y juzga que aquel cuerpo, en el cual se ve la hermosura, es la causa principal della, y así, para gozalla enteramente, piensa que es necesario juntarse del todo, lo más que sea posible, con él; y éste es gran error, y por eso el que cree gozar la hermosura poseyendo el cuerpo donde ella mora, recibe engaño, y es movido no de *verdadero conocimiento por elección de razón*, sino de opinión falsa por el *apetito del sentido*; así también el placer que se sigue desto ha de ser de necesidad falso".[233]

La explícita mención del apetito, que no se contuvo ni siquiera ante la honestidad de su amada, es prueba suficiente para pensar que se trata del tipo de amor bestial que era el tercer tipo que Castiglione engloba bajo el calificativo de vicioso. Además, si de un lado la honestidad[234] no fue bastante para detener su deseo, el respeto debido a su amada tampoco le sirve para que Livio cambie de propósito, lo cual deja constancia del error que ha cometido y de su contumaz obcecación.[235]

La infeliz pastora termina reconociendo su amor por él, pero, a la vez, también la imposibilidad de mantener una relación amorosa con un hombre que no

---

[230] Mujica (op.cit., p. 129) asegura que "sex itself is an obstacle. The sublimation of desire depends precisely on the repression of primitive sexual instincts. Yet, the possibility of their eruption is always present." Esto es justamente lo que se observa en Livio. Más adelante (p.165) asegura que la impotencia espiritual del enfermo de amor no es más que "desenfrenado apetito, and sexual appetite can prevail over reason if left unchecked, breeding melancholy, suffering, jealousy and violence". Quizá en el episodio que relata Gálvez de Montalvo se puede observar la melancolía, el sufrimiento y la violencia cuando rompe la zampoña y cuado "se desespera", despeñándose.

[231] "[...] no quiero / menos un compañero que yo amaba, / mas no como él pensaba?" (v. 747-749, Égloga II de Garcilaso).

[232] "[...] Cuando privamos a la razón de su poder de discernir, el amante rinde su libertad, pierde la acción de su libre albedrío y deja de ser su propio dueño. El amor se convierte en un triunfo del pecado: gobierna y contrata el entendimiento y lo domina todo". (Green, *España y la tradición occidental II*, Gredos, 1969, p. 225). "Locura debe ser la que me fuerza / a querer más qu'el alma y que la vida / a la que aborrecerme a mí se'sfuerza" (v. 808-810, Égloga II de Garcilaso).

[233] Bembo, op.cit., p. 510.

[234] "¿Tú no violaste nuestra compañía, / quiriéndola torcer por el camino / que de la vida honesta se desvía?" (v. 817-819, Égloga II de Garcilaso). "[...] Garcilaso, as I interpret him, implies that Albanio's carnal desires have robbed him of his sanity and wholeness.", según lo expresa P.M Komanecky,. "Epic and Pastoral in Garcilaso's Eclogues" en *Modern Language Notes*, 86 (1971), p. 154-166. (p. 164).

[235] Lo escueto del asunto amoroso representado por Livio y Arsia priva de pruebas contundentes sobre si Livio es representante, además, de la enfermedad del amor hereos. Serés (op.cit., p. 196-197) cifra este tipo de amor en unos rasgos básicos: la *immoderata cogitatio* con el consecuente enardecimiento del enamorado por inflamación de los espíritus sutiles; cuando el amor no transciende del alma sensitiva quedándose en la memoria y en la imaginación; y por último, la falta de reciprocidad. Livio se muestra, por tanto, incapaz de contemplar la belleza universal a través de la particular, o al menos moderar su pasión ejercitando la parte intelectiva de su alma. Es posible que carezca de la sagacidad amatoria de Siralvo, y que teoriza Hebreo, lo que lo ciega para comprender la "semejanza" que le permita tomar los hábitos y maneras de vivir de su amada y acomodarse a su voluntad. (Serés, op.cit., p. 217).

atiende a las razones que obligan al enamorado a guardar la honestidad y el decoro debido a su dama, y a las que ella no está dispuesta a renunciar, a pesar de que ello suponga *huir de su propio contento y alegría.*

> "[...] Conténtate con que si penas, peno; si amas, amo; y si me sigues, huyo de mi mismo contento y alegría. Y no quieras más mal de lo pasado. Y agora, pues con mi vista te adormiste y con mis lágrimas recuerdas, quédate a Dios, que no es justo que veas a quien con el corazón amas y con los hechos aborreces."[236]

El episodio queda sin terminar con la huida veloz de ambos, él en pos de ella, para encontrarlo más adelante cuando está siendo curado de un intento de suicidio en la morada del mago Erión. Esta solución aparece como única alternativa para este tipo de amantes que depositan toda la esperanza de colmar su gozo en la sensualidad de la unión de los cuerpos.

La desesperada solución que busca Livio a sus problemas[237] responde al sometimiento que el amor vicioso ejerce sobre él en forma de pasión incontrolada. Incapaz de ejercer ningún ejercicio racional que pueda elevarlo de su despropósito sensual la cura que se le proporciona, por medios sobrenaturales, podrá recordar el agua milagrosa de la maga Felicia de la *Diana* de Montemayor. Pero aquí es un licor y el efecto prospera en función de la reparación y el arrepentimiento que actúa sobre el personaje y no el olvido y el desamor. Quizá aparezca aquí más como recuerdo literario que como auténtico resorte narrativo que colme una situación reparable por otros medios más naturales y razonables.[238]

Se puede decir que estas son trayectorias amorosas que con mayor evidencia muestran el carácter ensayístico que encierra cada uno de los casos. Son ensayos, por tanto, que tratan de ejemplificar lo teorizado en los tratados cortesanos. Si el modelo ideal lo representa la pareja formada por Siralvo y Fílida, su antípoda, como se ha podido ver, se encuentra en el episodio específico de Livio y Arsia, mientras que las situaciones vividas por Alfeo y Andria, Finea y Orindo, con su cruce de trayectorias, ilustran casos de diversa gradación por la que se muestran los errores y las enmiendas

---

[236] Gálvez de Montalvo, p. 530.

[237] "Siguiendo una ninfa [...] se había despeñado" (fo. 153v). "llegué a un barranco de muy gran altura" (v. 541, Égloga II de Garcilaso).

[238] A este recuerdo se debe añadir la continua similitud entre este episodio y el de Albanio de la Égloga II de Garcilaso que según Jones ("Bembo, Gil Polo, Garcilaso: Three accounts of love" *en Revue de Littèrature Comparèe*, 40 (1966) p. 526-540, p. 534) representa la turbulencia mental producida por el amor sensual. A. Rallo en nota 4 (p. 307) a su edición de *La Diana* ofrece una serie de fuentes sobre el brebaje mágico, así como posibles lecturas simbólicas. Quizá lo más destacable sea que el brebaje de la *Diana* es sustancialmente distinto al que aparece en la *Arcadia* de Sannazaro, pues tan solo produce el olvido. Este factor se aviene muy bien con el efecto producido por el brebaje ofrecido a Livio.

que deben practicarse para mejorar y aspirar al ideal que será el que proporcione el sentido pleno de su existencia. El caso de Mendino y Elisa parece que realiza una función introductoria del tipo de poética pastoril que seguirá a lo largo de toda la narración y útil para todas las relaciones eróticas que se presenten y, además, el planteamiento narrativo relacionado con el aspecto retórico en cuestión de recursos, técnicas, medios, tópicos, etc. que darán un tono específico al libro.

Filardo-Filena-Pradelio

El resto de pastores completan un cuadro de casos que actúa como fondo por el que se mueven con sus circunstancias particulares y sus peculiaridades, pero siempre dentro de estas dos coordenadas de teoría filográfica y de configuración narrativa pastoril. Tal vez, de entre todos estos casos el que mayor entidad tiene es el protagonizado por Filardo, Filena y Pradelio. Se plantea su situación ya en la primera parte.

> "[...] a la sazón Filardo, enamorado de la pastora Filena y celoso de Pradelio, andaba retirado con mucho disgusto de todos".[239]

Según se puede comprobar desde la misma presentación de los personajes queda planteada, palmariamente, la situación por la que atraviesa Filardo. Resalta aquí mucho más la importancia de los avatares amorosos, que otras circunstancias relativas a su posición social, su caudal y suerte u otro tipo de factor que conforme su condición social, como se había visto y analizado en los casos anteriores. Ahora se trata de una relación amorosa que descansa sobre el principio de correspondencia / no-correspondencia con su natural corolario: los celos. Destacan, también, dos tipos de datos, el primero el reconocimiento de la pasada correspondencia del amor entre Filardo y Filena y el segundo la expresión *cansóse el amor*[240] aplicado a la actitud de la joven Filena que se mostrará ejemplo de inestabilidad, provocando diversas conductas.

Pero lo primero es dilucidar el significado de esta última frase. Corominas[241] atestigua el testimonio de Cuervo de que en todos sus ejemplos recogidos de la literatura medieval, la voz *cansar* aparece empleada intransitivamente, tanto en el sentido de *cansarse* como en el de *cesar, parar (de hacer algo)*. A la forma pronominal *cansarse* el *Diccionario de Autoridades* le da, entre otras, la acepción de *desazonarse o*

[239] Gálvez de Montalvo, p. 349.
[240] Gálvez de Montalvo, p. 349.

disgustarse de ver alguna persona que no se gusta u oír alguna cosa que desagrada. [242] Tal y como se desarrollan las futuras relaciones entre Filardo y Filena se puede aventurar que la actitud de la pastora es de *desazón o disgusto* ante toda muestra de amor que el pastor haga en su loor o en protesta celosa por su no-correspondencia. De tal manera, después de una canción interpretada por él, y que tiene que interrumpir por la gran pasión que lo domina, Filena ha de hacer un esfuerzo por controlarse y no demostrar su *sentimiento.*[243] Pero este *sentimiento* traducible, por el momento, en pena o dolor que puede sentir por su pasado amor hacia Filardo, con el tiempo se transforma en disgusto, pesadumbre, al verlo. Y en una ocasión en el templo de Pan se dice que "Filena y Pradelio holgaron poco de verlo".[244]

Este disgusto por ver al despechado pastor refleja bien la pesadumbre que recibe Filena ante su presencia. Con esto, se puede argumentar que *cansarse* en este contexto tiene que ver con el disgusto producido por el amor que le profesa el pastor, y aunque haya cesado el sentimiento todavía puede experimentarlo cuando ve al pastor o le escucha cantar sus composiciones. Además, la forma reflexiva en que aparece hace que la idea de acción del verbo desaparezca y quede manifiesto el fenómeno del acto psíquico, considerado en sí mismo sin mencionar la causa.[245] Esta forma reflexiva destaca, de alguna manera, la inestabilidad psíquica representada en la joven pastora. Primero en la conversación que, sobre ella, mantienen entre Filardo y Pradelio, y posteriormente, en la actitud adoptada con este último. En esa conversación se destaca la juventud de Filena y su escasa experiencia en los lances amorosos; "[...] aunque moza y poco cursada en esto",[246] no deja de responder como se espera de una dama-pastora, debido a su "claro entendimiento y su bondad natural". En esta tesitura, Pradelio aconseja a Filardo que no debe hacerse ilusiones con las mujeres y que el trato llano de la pastora no debe confundirse con presuntuosas promesas de mayores goces. Incluso le recomienda que mientras se disfruta de su favor hay que "estimarlo con el alma".[247] Y si falta eso, volverlas a "arar" como si fuesen tierra de la que obtener el fruto del amor. Bien claro queda al principio del diálogo la nobleza de corazón y el trato llano y seguro

---

[241] *Diccionario Etimológico,* Gredos, Madrid, 1984, p.: 810, I
[242] Op.cit., p.119, I.
[243] Gálvez de Montalvo, p. 382.
[244] Gálvez de Montalvo, p. 446.
[245] A. Bello, *Gramática de la lengua castellana,* edición crítica de Ramón Trujillo, Instituto Universitario de Lingüística Andrés Bello, Aula de Cultura de Tenerife, 1981, p.: 462; y S. Fernández Ramírez, *Gramática española.* 4. El verbo y la oración, volumen ordenado y completado por Ignacio Bosque, Arco/Libros, Madrid, 1986 p.: 401
[246] Gálvez de Montalvo, p. 425.

entre los dos pastores, que se tratan "con palabras graves y corteses",[248] pero, es al final cuando Filardo da una clave esencial para comprender la actitud de la pastora, y esta clave es la edad: "Yo nací antes que tú, Pradelio, y moriré primero".[249]

El grado de urbanidad y civilización demostrado por los pastores en el diálogo no deja lugar a dudas de su valor de cortesanía en sus relaciones amistosas. Lo sustancial de sus relaciones queda de manifiesto en la educación y buena voluntad con que se participan sus deseos y el modo en que se respetan sus decisiones. Pero, aparte de estos valores y de la curiosa consideración sobre la pastora Filena, lo que interesa es la puntualización que hace Filardo sobre su diferencia de edad. Aunque la edad no ha sido un obstáculo para el amor como defiende Bembo en *El Cortesano*, e incluso afirma que no es ninguna sinrazón que "[...] los viejos puedan andar enamorados sin que merezcan ser por ello burlados ni reprehendidos",[250] especifica, a continuación, que considera susceptibles de enamorarse a aquellos viejos que conservan sus potencias anímicas en buenas condiciones, a pesar de la decrepitud del cuerpo. Sin embargo, y aceptando este argumento, se puede estimar que el cambio de Filena pueda deberse, en parte, a su condición de hombre entrado en años lo que implica una serie de condicionamientos, según se desprende de lo que expone miser Federico en el libro de Castiglione.

> "[...] pero cada edad (como sabéis) trae consigo sus pensamientos y tiene alguna virtud propia y asimismo algún propio vicio. Por eso los viejos, como por una parte son ordinariamente prudentes, templados, astutos, así también por otra son grandes habladores, escasos, pesados, medrosos, siempre riñen en casa, ásperos con sus hijos, quieren que todos sean hechos a su gusto; por el contrario, los mancebos son animosos, francos, verdaderos y llanos, mas también son burladores y mudables, que en un punto aman y desaman, sueltos a todos sus apetitos y enemigos de buenos consejos. Destos dos extremos de edades, la de en medio es la más templada, porque ya dejó las malas condiciones de la mocedad y no ha llegado aún a las de la vejez".[251]

Es tentador interpretar que el despecho experimentado por Filardo con respecto a Filena sea con motivo de estas razones que hacen de los viejos unos hombres, sino intratables, sí molestos y pesados frente a las cualidades que adornan al mancebo Pradelio, que en su franqueza es capaz de dar consejos a Filardo de cómo tratar a las mujeres, y en su llaneza justifica el fracaso con Filena. Quizá la mejor prueba de la

---

[247] Gálvez de Montalvo, p. 425.
[248] Gálvez de Montalvo, p. 424.
[249] Gálvez de Montalvo, p. 425.
[250] Castiglione, op.cit., p. 512.

condición mohína de Filardo se encuentra en sus propias palabras, cuando en uno de sus encuentros Siralvo trata de animarlo y darle esperanzas para que recupere su alegría y no se canse en continuas quejas. En un momento dado Siralvo le amonesta de la siguiente manera.

> "[...] Levántate, amigo, - dijo Siralvo -, que aunque yo creo que tendrás razón *de tu propio humor eres congojoso*".[252]

Es decir, de su natural tiende a la melancolía, la tristeza y la congoja, y aunque no son características exclusivas de la vejez, se adecuan, en cierto modo, a las características que de ellos se dan en *El Cortesano*, en especial cuando se dice de ellos que son *pesados* y *medrosos*. La constante congoja y aflicción de ánimo resulta una circunstancia difícil de soportar por una joven, como es la pastora, más inclinada a la diversión y al pasatiempo que le proporciona Pradelio. En cuanto al miedo que entorpece la relación entre los dos es propia de los viejos, como dice Federico Fregoso, y compartido por el pastor, según pone de manifiesto, cuando Dinarda protesta contra el temor de los hombres en comenzando a amar a alguna mujer.[253]

Su miedo puede ser connatural a su calidad de viejo o a su propio carácter, pero ello lo transforma en un pastor desagradable para la joven Filena, lo cual termina por cansarla, en el sentido de disgustarla, no tanto por cesar su amor, mas por enfadarla y serle su presencia desabrida. Es por lo que vuelve sus ojos al pastor Pradelio "[...] pastor mozo, robusto, de más bondad que hacienda",[254] el cual hace cualquier cosa por agradar a su amada.

> " [...] Pradelio donde quiera que la ve, llega risueño y regocijado y pone en fiesta a cuantos allí están inventando juegos y danzas y cualquier cosa que la pastorcilla haga alaba por buena".[255]

Aparte de esta disposición al halago y a la diversión demuestra unas cualidades más propias de la juventud y fortaleza que de serenidad de juicio, cuando en la reunión pastoril, con motivo de la conmemoración de la muerte de Elisa, celebran los pastores una serie de juegos y competiciones en las que participa este mozo pastor. Primero al luchar contra Barcino y ganar un arco, y segundo, en una increíble demostración de fuerza.[256] Con tales pruebas se corrobora el contraste existente entre

---

[251] Castiglione, op.cit., p. 228-229.
[252] Gálvez de Montalvo, p. 401.
[253] Gálvez de Montalvo, p. 429.
[254] Gálvez de Montalvo, p. 379.
[255] Gálvez de Montalvo, p. 401.
[256] Gálvez de Montalvo, p. 390.

Filardo, más próximo al tipo de amante viejo y Pradelio, representante del amante mancebo, impetuoso e irracional.

El amor no-correspondido de Filardo se opone al amor correspondido de Pradelio y para el primero no vale la intermediación que Silvia[257] hace para convencer a Filena de la conveniencia del amor de aquél.[258] Sin embargo, esta amistad y tratamiento entre Filardo y Silvia tendrá una consecuencia similar a la que se ha visto entre Finea y Alfeo. Entre ellos, por esta intimidad en que uno intenta interceder por la suerte del otro, la amistad y la confianza iniciales se convierten en un sentimiento más profundo que se presenta envuelto en el misterio y la suspensión.[259] Cuando más adelante el lector se los encuentra, el asunto que engloba su caso, *el cansancio de amor*, está extendido a varias parejas entre las que se dan algunos cruces que ya se han analizado.[260]

En la progresión de sus trayectorias amorosas Filardo ha encontrado consuelo a su despecho en su intercesora, Silvia; pero, Pradelio está atravesando un momento crítico en sus relaciones; la razón: el enamoramiento de Mireno "[...] rico y galán pastor [...]"de la pastora Filena, quien es convencida por Lirania "[...] de la persona y hacienda de Mireno",[261] con lo cual la fortuna de Pradelio se convierte en amarga no-correspondencia. En su nueva situación surgen las inclemencias que le depara el desamor de una forma especialmente cruel, y por medio de una sombría ambientación, que augura malos auspicios: búhos que ululan, grillos o alacranes o abejarrones que todos zumban en sus oídos, produciéndole un gran desánimo y desazón. Para colmo de males, sus mastines, mordidos por los lobos, llegan para ser curados y en el remedio, pues calientan aceite para curarlos, encuentran una desgracia aun mayor, cuando la cabaña empieza a arder.[262] Sin embargo, estas desgracias no equivalen al desprecio a que lo somete Filena.

---

[257] Ya se había visto, encarnado en Siralvo, este valor de intermediario o confidente o amigo que procura el consuelo, la ayuda del pastor desgraciado. Aquí Gálvez de Montalvo, una vez más, reacomoda en otra mujer lo estipulado para los hombres y aunque fracase en su intento, a la larga sirve de resorte técnico con su mutuo enamoramiento. Aunque me interesa destacar el papel protagonista que adquiere la mujer en esta obrita por los múltiples trasvases que se producen en las funciones adscribibles al cortesano y que se ven desempeñadas por damas. Aquí está la de la amistad y la intercesión en un caso amoroso que tienen consecuencias insospechadas para los dos.
[258] Gálvez de Montalvo, p. 435.
[259] Conviene recordar el tratamiento, la conversación y el hábito que proporcionan la amistad en cuanto constituye un amor razonable opuesto a la pasión amorosa. Esto mismo ya estaba presente en Equícola (op.cit., fo. 41r) y en Nobili (op.cit., fo. 38v).
[260] Gálvez de Montalvo, p. 486.
[261] Gálvez de Montalvo, p. 486.
[262] Gálvez de Montalvo, p. 486.

> "[...] y el más triste de los tristes, Pradelio, que a rienda suelta Filena no sólo le negaba sus favores, pero olvidada de la estimación que le debía, le iba escarneciendo."[263]

Ante tal situación, insostenible para un joven sin experiencia y además impulsivo como él, decide partir "[...] y dejarse el ganado perdido como él lo iba y aquella misma noche, sin dar parte a amigos ni parientes, solo, sin guía, dejó los campos del Tajo, con intención de pasar a las islas de Occidente, donde tarde o nunca se pudiese saber de sus sucesos".[264] No deja de ser una desesperación que encubre, en cierta medida, una forma de suicidio camuflado en forma de huida y que contrasta con la paciente actitud de Filardo. Este logra encontrar un nuevo amor, algo que a Pradelio no le será posible en cuanto se niega a permanecer en el único medio en que esta realidad cobra cuerpo y adquiere una presencia realizable.

> "[...] la ausencia de Pradelio se sintió generalmente en el Tajo porque era bueno el pastor para las veras y las burlas, bastante para amigo y enemigo, hombre de verdad y virtud y de nunca vista confianza. Pero sobre todos lo sintió Siralvo que en muchas cosas le tenía probado. Lloraron sus nobles padres Vilorio y Pradelia, cubrieron sus cabellos de oro las dos hermosas hermanas, Armia y Viana, y la misma Filena, causa de la partida, bañó sus ojos en llanto en presencia del nuevo amor Mireno; tal fuerza tiene la razón, que el que la niega con la boca, con el alma la confiesa". [265]

Estas demostraciones de dolor parecen más adecuadas a una muerte[266] o, al menos, son asimilables a ella, dado el parentesco con la ausencia, que se produce tanto en la huida como en la muerte. Tan drástica medida puede encontrar su explicación, por un lado, en la juventud e inexperiencia del pastor y que ha puesto de manifiesto en las curiosas recomendaciones dadas al pastor Filardo; pero, por otra parte, su reacción encuentra una explicación más evidente si se tiene en cuenta la conversación que, antes, ha mantenido con la desventurada Andria. Esta siente, también, los sinsabores de la no-correspondencia del amor de Alfeo, y en una charla, explicándole su actitud, expone la misma situación por la que atraviesa Pradelio. Con ella no hace sino darle las claves que condicionarán su decisión última.[267]

Es evidente, que la interpretación que hace Pradelio del *retraimiento* a que Andria se refiere, es extrema en su realización y síntoma de ánimo turbado. El

---

[263] Gálvez de Montalvo, p. 511.
[264] Gálvez de Montalvo, p. 512
[265] Gálvez de Montalvo, p. 515-516.
[266] Aquí conviene recordar lo teorizado por Ficino sobre que el amante no correspondido no vive en ninguna parte (op.cit., p. 42).
[267] Gálvez de Montalvo, p. 494.

desorden emocional que padece violenta la decisión tomada y produce una acción desproporcionada a la causa que lo motiva. Pero, la actitud de Filena es la que propicia esta desesperada huida, lo cual deja muy malparada a la pastora que se encuentra retratada en las palabras del misógino Gaspar Palavicino en *El Cortesano.*[268]

Es cierto que Pradelio *de pura pasión*, no puede controlar sus actos y abandona la ribera del Tajo no sin antes dejar su despedida en forma de liras, donde muestra *públicamente su congoja.* En cuanto a lo de los engaños, en el caso de Filena, no parece que se dé esta situación. Más bien parece guardar cierta relación con lo que dice Palavicino sobre la vanidad y locura y crueldad de las mujeres "[...] las cuales [...] mueven por alcanzar gran suma de servidores y desean abrasallos todos en vivas llamas y querrían, si posible fuese, después de quemados y hechos ceniza, tornar a hacellos de nuevo y a resucitallos por volver a quemallos otra vez y otras ciento. Y aunque *ellas también los amen*, huélganse estrañamente con los tormentos dellos".[269] Esto parece cuadrar mejor con el carácter inestable y caprichoso de Filena que no guarda la fe a ningún pastor en concreto y sin pertenecer enteramente a ninguna corriente misógina, sí recoge algún aspecto de ella, si bien aquí lo que resulta importante es el fenómeno psíquico de inseguridad que el amor produce en aquel que lo experimenta.

Licio-Silvia

Con este último caso amoroso se cierran las líneas eróticas más destacadas del libro. Si bien la mención de algunas otras circunstancias concretas completan el panorama pastoril recortado sobre diferentes situaciones donde los celos, para Celio, Licio y Silvia; o la ausencia, para Coridón y Fenisa; o la no-correspondencia, para Sasio y Silvera, e igualmente, entre Silvera y Arsindo, ilustran una casuística amorosa que ya no tiene el mismo desarrollo al visto en los anteriores.

Pero antes de concluir me detendré en el episodio de Silvia y Licio, donde ella se erige en educadora de la conducta del pastor, que con sus celos ha

[268] " [...] Otra hay que con engaños trabajan de asir a muchos y dalles a entender que los aman y luego, habiéndoles puesto esta confianza, andan haciéndoles celos, tratando bien al uno en presencia del otro; y cuando veen que aquel que ellas tienen por escogido entre todos anda muy confiado y tiene por cierto que le va bien por las señales que vee, entonces, con unas palabras que se pueden echar a muchos entendimientos y con unos desprecios fingidos le desatinan y le traen dudoso de su mismo estado y, en fin, le quebrantan y le atormentan, mostrando que no curan dél, y que se inclinan más a otro. Luego, de aquí nacen iras, enemistades, infinitos escándalos y manifiestos daños; porque, quien ama, forzado es que en semejante caso, de pura pasión, muestre públicamente su congoja, aunque por ello a su dama se le haya de recrecer vergüenza y infamia.". (Castiglione, op.cit., p. 440-441).
[269] Castiglione, op.cit., p. 439.

propiciado el disgusto de la pastora y el exilio de la ribera de otro pastor, Celio. Yendo de camino hacia el valle donde yacen los restos de Elisa, de la que se va a conmemorar el primer aniversario de su muerte, entre Licio y Silvia se entabla una discusión sobre los celos, que enturbiaron sus relaciones, hasta el punto de que Silvia muestra absoluta indiferencia hacia el pastor. En alusión a un comentario del pastor Uranio surge el asunto sobre el que discuten los dos.[270]

Ya se conoce el intento de intercesión por parte de Silvia, entre Filardo y Filena, el fracaso de ésta y su consiguiente enamoramiento. Sin embargo, lo que interesa del diálogo entre Licio y Silvia, no es tanto el asunto de los celos como el carácter didáctico que se desprende del amor y que corrige la conducta infantil de los pastores, los cuales, por un lado, se juegan el amor en una apuesta por la que deciden quién se quedará para cortejar a la pastora, y por otro, Licio pierde la confianza de Silvia al demostrar un exceso de sospechas.

Llama la atención el rostro altivo y tierno[271] con que responde a los reproches de Licio y que concuerdan, a la perfección, con el carácter educativo que adopta hacia el final de su conversación en la que ella se ha demostrado como una dama correcta y conocedora de sus obligaciones. A la vez le muestra el modo en que se debe conducir con ella y con su compañero, el pastor Celio. El amor recobra de forma explícita, su valor educativo y aleccionador en cuanto enseña a comportarse en una doble dirección, hacia la amada a la que debe respeto y obediencia y hacia los otros con los que se debe mantener una convivencia coherente y respetuosa que supere todo tipo de rivalidades.

Curiosamente este sentido aleccionador heredado, con toda probabilidad, de los tratados eróticos, condiciona la elaboración de las situaciones amorosas. Sin olvidar la corriente narrativa de sus precedentes literarios, Gálvez de Montalvo parece atenerse fielmente al esquema proporcionado por *El Cortesano* de Castiglione. La evidencia queda demostrada en las distintas trayectorias amorosas que representan, en mayor o menor grado, una representación del modelo de cortesano y de dama perfecta con sus aciertos, desaciertos, errores y perfecciones, así como en la ausencia de ciertos temas como son los celos. Este asunto, a diferencia del resto de libros pastoriles, no tiene un desarrollo acabado en ninguno de los casos tratados, ni tan siquiera adopta una

[270] Gálvez de Montalvo, p. 371.
[271] Es la frialdad de la conversación que estableció Calvi en su tratado (fo. 40v-41r) a vueltas con la *medianía difícil* que Castiglione quiere para su dama (op.cit., p. 351).

forma discursiva que le dé cabida en forma de discusión, o diálogo, o debate, o lucubración filosófica. Los únicos momentos en que aparece el tema de los celos lo hace en la caracterización del pastor Filardo, en este episodio entre Licio y Silvia y en una breve mención del desasosiego que Alfeo sintió en sus amores por Andria. Al comienzo de la séptima parte, en una digresión puesta en boca del narrador, discurre sobre el dolor sufrido por el celoso y el ausente, y sobre cuál de los dos padece más, sin llegar a ninguna conclusión determinada.

Es decir, el asunto de los celos, desde esta perspectiva, parece heredado de la trayectoria narrativa del libro pastoril, y no de la trayectoria filográfica de los tratados pues ninguno aborda este asunto, excepto Andrés el Capellán que lo hace en relación con el asunto del matrimonio.[272]

La defensa de los celos entre los amantes como acicate para su amor, no aparece en ninguno de los tratados posteriores y en cuanto al amor en el matrimonio es un asunto que Castiglione trata en palabras de Julián el Magnífico: "Si esta mi dama [...] no fuera casada y hubiere de amar, quiero que ame a hombre con quien pueda casarse."[273] La evolución del pensamiento entre los tratadistas es un hecho constatado, pero en la narrativa pastoril el amor transcurre entre pastores en el templo de la casta Diana. En Montemayor, sin embargo, el matrimonio de Diana con Delio, ¿se podría interpretar como una reminiscencia del amor cortés en las relaciones de la pastora con Sireno?[274] o ¿un vago recuerdo de la imposibilidad de que exista el amor entre marido y mujer como argumenta Capellán? En cualquier caso el amor es considerado, tanto en los tratados como en las narraciones pastoriles, como una realidad independiente a través de la cual el hombre cobra conciencia de su naturaleza. Y por el tipo de amor que es capaz de engendrar se clasifican su razón y su voluntad. Ahora bien, a la teoría del tratado se opone el ensayo práctico de la narración en la que se incluye la posibilidad de la enmienda y la corrección, al lado de ejemplos positivos y negativos, ilustradores de una enseñanza moral destinada a sus lectores.

El sentido didáctico está en la continua censura contra los celos que, salvo en *El pastor de Fílida*, en el resto de libros (*La Diana, La Diana enamorada y La Galatea*) aparecen caracterizados como *pestilencia* digna de ser evitada. Es por ello por lo que *El pastor de Fílida* se muestra en este aspecto deudor de los tratados filosóficos,

[272] Op.cit., (op.cit., p. 191-201).
[273] Op.cit., p. 422.

en especial, de *El Cortesano*, ya que éste no trata del asunto; y por lo demás, las características, cualidades, condiciones y requisitos que aplica a su cortesano y su dama perfectos son los que los personajes de cada uno de los casos eróticos examinados, adoptan en mayor o menor medida, así como aquellos defectos o errores de conducta que debilitan su progresión hacia la excelencia cortesana. Por esto mismo, suscribo en su totalidad las palabras de la introducción a *La Diana* de Montemayor preparada por Asunción Rallo y que parecen adecuarse al libro de Gálvez de Montalvo.

> "[...] la pastoril resulta modelo de conducta amorosa. Funcionando como ejemplificación de relaciones amorosas, pero vertidas hacia el ideal, lo cual hace entrar también la visión neoplatónica precisamente como contrapunto y meta referencial [...] Además la pastoril puede entenderse en el ámbito cortesano como manual de elegancia, pues ofrece fórmulas de comportamiento y conversación, en un múltiple muestrario de circunstancias." [275]

Solamente que el modelo de conducta amorosa y el manual de elegancia que ofrece Luis Gálvez de Montalvo tiene inspiración directa en *El Cortesano* de Castiglione y bebe del resto de tratados que se ocuparon del tema de forma indirecta, más probablemente, que de conocimiento de primera mano, a través del ambiente cultural que sobre filosofía se respira en la época.

[274] Se trata de una solución diferente que Montalvo prefigura frente al matrimonio forzoso de Diana y de la Galatea y de la pastora de la *Arcadia* de Lope, más tarde.
[275] Op.cit., p. 32-33.

EL PASTOR DE FÍLIDA

PRESENCIA DE *EL CORTESANO* EN *EL PASTOR DE FÍLIDA*

Vocabulario

En estas condiciones el reflejo de la obra de Castiglione se debe corresponder con determinados pasajes y momentos del libro. Independientemente de las trayectorias individuales que se han examinado, se pueden encontrar indicios de la influencia del diálogo sobre el conjunto narrativo en forma de componentes que configuran la perfección del cortesano, a saber, la pertenencia a un buen linaje, lo relacionado con la afectación, lo referente al traje y las aficiones a las artes figurativas en que debe destacar todo hombre de corte. Pues bien, toda la narración está plagada de este tipo de indicaciones que vienen a confirmar el carácter cortesano de toda la obra en su conjunto.

De modo que todos los pastores, reunidos en esta ribera del Tajo, cuando son mencionados se hace recordando su noble ascendencia por medio del sustantivo *nobleza*, el adjetivo *noble;*[1] o bien mediante expresiones sinónimas, a saber *próspero, generoso, caudaloso, estima, suerte, hacienda.*[2]

A esta condición generalizada de nobleza de linaje, que es común a la práctica totalidad de los pastores que aparecen en la narración, unen el carácter propiamente *cortesano,* tanto en esta forma adjetiva como en su valor sustantivo de cortesía;[3] o con términos próximos al campo semántico de cuanto pueda englobar

---

[1] la mayor nobleza de la pastoría (p. 332-333); la floresta estaba llena de la más noble y lucida gente que jamás se vio entre pastores (p. 374); de los más hábiles y nobles pastores de nuestro Tajo (p. 379); nobleza de la pastoría (v. 72, p. 514); Batto y Silvano [...] ambos nobles (p. 518); [Carpino] rico y noble rabadán (p. 530); junta la mayor nobleza de la pastoría (p. 58 donde se vio junta toda la bondad y nobleza humana (p. 566).

[2] Era Elisa de antigua y clara generación (p. 334); próspero Mendineo (p. 348); generoso rabadán Coriano (p. 348); todos los rabadanes, pastores y ninfas de más estima (p. 358); el generoso padre della (p. 360); la igualdad de los dos ricos pastores en edad y suerte (p. 360); generoso Alfeo (p. 363); caudaloso rabadán Sileno (p. 367); Alfesibeo, caudaloso rabadán de edad madura y de presencia gentil (p. 375); es Andria de clara generación y caudalosos parientes (p. 416); aunque Albana no es de menos suerte y de más hacienda (p. 430); su suerte [era] tan extraordinaria (p. 477); muchos caudalosos pastores (p. 484); los dos caudalosos rabadanes Mendino y Cardonio (p. 516); el gran pastor Santillana (p. 526); Orindo era de su misma suerte (p. 557).

[3] el trato cortesano (p. 363); [Uranio] con gran cortesía le preguntó su nombre [a Alfeo] (p. 372); con gran cortesía [Sileno] les pidió que mudasen lugar (p. 379); [Alfeo] no quiso parecer menos cortés (p. 382); corteses palabras (p. 399); despidiéndose los pastores con gran cortesía (p. 404); fue tanta su cortesía (v. 9, p. 443); Siralvo muy cortésmente las recibió (p. 483-484); con mucha cortesía (p. 488); ella que no era menos cortés que enamorada (p. 491); Batto y Silvano cortésmente se despidieron (p. 527); más cortesano mancebo (p. 528); sabiendo ya que Alfeo era cortesano quisiera que la fiesta fuese a su imitación (p. 558).

cortesanía y sus méritos;[4] sin olvidar, por último, que la fiesta que pretenden organizar los pastores quieren que sea a *imitación cortesana* para lo que barajan tres posibilidades: carros enramados con invenciones y disfraces; una corrida de toros; o correr una sortija. Pero de la fiesta se hablará más adelante.

Antes se debe atender a ese vicio tan denostado por Castiglione en su libro: la afectación. Este ocupa el extremo opuesto del espectro con respecto al concepto de *descuido* y entre los que M. Morreale[5] sitúa las nociones de gravedad, sosiego, gracia, decoro y gentileza. Morreale entre el texto original del italiano y la versión de Boscán detecta la sustitución del latinismo *afectación* por la voz *descuido* como su contrario y como voz más adecuada al cortesano para su conducta en la corte. La gravedad y el sosiego tan connatural a la *nación española*, en opinión de Castiglione, (traducción del *riposo* italiano por parte de Boscán) son, en opinión de Morreale, las cualidades que *manifiestan simultáneamente el exterior y el interior del hombre.*[6] Esta correspondencia entre conducta exterior y virtud interior es la que se expresa mediante la gracia. Esta equivale, en cuanto a su valor estético-moral, al decoro ciceroniano.[7] Y finalmente *como cualidad cortesana se injerta en el tronco provenzal y estilnovista de la gentilezza.*[8]

En el texto de Gálvez de Montalvo se encuentra la misma huida de la afectación expresada mediante la voz *llaneza,* dando idea del rechazo del exceso de cuidado, tanto en el trato y conversación con los demás pastores, como en la elaboración de composiciones y canciones[9]

---

[4] Lidonio [...] la pidió licencia para ejercitarse en su nombre [y al concedérselo Silvia] esto tuvo Lidonio por gran *favor* (p. 389); conocer yo la *merced* que me haces (p. 405); los discretos pastores (p. 467); no por eso sería *desconversable* (p. 482); era *discreta* Finea (p. 483); sin guardar la ley de su respeto (p. 491); hombre de verdad y virtud (p. 516); la *discreta* Filis (p. 531).

[5] *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español, estudio léxico-semántico,* Anejo del Boletín de la Real Academia Española, 1959

[6] Morreale, op.cit., p. 160.

[7] Morreale, op.cit., p. 160.

[8] Morreale, op.cit. p. 160.

[9] no con palabras de artificio y cuidado, sino por pura llaneza del corazón en razones humildes (p. 335); ni ya ella podía detenerse en allanarse (p. 336); todo era verdad, todo amor y todo llaneza (p. 336); Filardo alabó el gran saber de Sincero y la llaneza y claridad con que oía y daba sus respuestas (p. 352); allánanse a pagar este tributo (v. 40, p. 376); allánase a leer tus versos [Fílida] (p. 407); las coplas [...] son del arte que yo las quiero, tienen llaneza y juntamente gravedad (p. 434); los pastores que de su llaneza como de su beldad [de Fílida] estaban captivos (p. 444); el benigno Apolo se le allana (v. 92, p. 521); he de seguir siempre la llaneza [en la composición de versos] (p. 527).

Para la *gravedad* y su forma de manifestarse a través de la *gracia*, se comprueba la aplicación de la primera cualidad al carácter, sobre todo femenino,[10] así como al tono de las canciones.[11] Para la segunda cualidad, la *gracia* se combina, mayoritariamente, con otra que es la que contextualiza su significado;[12] o si aparece en solitario, en cualquiera de sus formas, con el sentido de gallardía, donaire y hermosura;[13] o con el de afabilidad y buen trato;[14] o con el de beneficio, don y favor;[15]y por último con el valor de gracia, chiste o donaire.[16]

Si bien la hermosura es dominio exclusivo de las damas, a los caballeros les reserva una serie de calificativos que se adecuan a su apostura; sin olvidar el ingrediente de belleza que les corresponde, no es aludida sino como prestancia y buena proporción grata a la vista. Así los pastores son calificados como galanes, gentiles, gallardos, a diferencia de las pastoras y ninfas que son alabadas de hermosas, bellas, ponderando su sin igual hermosura.[17]

En el caso de *ánima, alma y ánimo* el texto no ofrece ejemplos que sirvan de ilustración para confirmar la influencia directa del texto de Castiglione y sobre todo desde la versión de Boscán. Afirma Morreale que el término *ánimo* en Boscán es sustituido por el de *alma* o bien comparte su esfera léxica con *corazón,* en cuanto designa las facultades intelectiva y volitiva. En el texto de Gálvez de Montalvo se encuentran usos muy escasos del término ánimo con valor de *esfuerzo,* tal y como lo

---

[10] Ya se había analizado este aspecto de la gravedad con respecto a la protagonista, y es el caso que se trata del libro de Calvi el que aquí juega un papel importante prestando el concepto de "frialdad" que Gálvez de Montalvo sustituye por "gravedad" más apropiado para el trato de las damas. (Calvi, 1576: fo. 40v-41r)

[11] la entereza de su corazón que siempre fue desdeñoso y grave (p. 336); Elisa con rostro alegre y grave (p. 339); el grave Erión (p. 352); con rostro grave y hermoso (p. 371); la bella Fílida que con una gravedad suavísima (p. 442); la mansedumbre y gravedad que adoro (v. 46, p. 502); y no se entiende que les falta gravedad a nuestras rimas (p. 526).

[12] la gracia y gallardía de Filena y Nise (p. 334); y la gracia pastora [...] su limpieza y aseo, liberalidad y trato (p. 411); de esa gracia y habilidad cercenara un poco (p. 416); Silvia [...] que en extremo era graciosa y discreta (p. 434); en belleza / en gracia y gentileza (v. 430-431, p. 458); celestial idea de gracia y discreción (v. 25-26, p. 502); el artificio y gracia de una copla (p. 526); la graciosa y bella Pradelia (p. 531).

[13] la graciosa Finea (p. 366); graciosa serrana (p.399); [Livio] más gracioso que el Alba (p. 529).

[14] más graciosa y placentera (v. 21, p. 421); las recibió [Finea] con gracioso semblante (p. 481-482).

[15] volver en su gracia [la de Andria] (p. 417); viva Fílida y contenta, tú en su gracia (p. 476).

[16] Gracia tienes, serrana (p. 402).

[17] Padileo su hermano mancebo, sabio y galán (p. 343); galán cortesano en hábito de pastor (p. 361); Mireno, rico y galán pastor (p. 486); el galán Carpino (p. 536); gallardos pastores Mireno y Liardo, Galafrón y Barcino, en discreción y gentileza iguales y en caudal y estimación lo mismo (p.374); el gallardo Coridón (p. 498); los dos gallardos pastores (p. 560); gentil Castalio (p. 333); con gentil cuerpo y donaire (p. 386); el mancebo gentil (p. 390); aspecto grave y gentil (p. 500).

señala Morreale en Boscán.[18] Más escaso es el uso de *ánimo* equivalente a alma o espíritu.[19] En cuanto a la sustitución de *ánimo* por *corazón,* según lo atestigua Morreale, parece que en *El Pastor de Fílida* fluctúa entre su sustitución, propiamente dicha;[20] o el uso por metonimia de la voz pecho;[21] o bien contamina su significado entre el sentido de *ánimo* (que es el que se rastrea) y otros valores más próximos al mundo de la lírica cortesana y a su mundo de sentimientos y sufrimientos amorosos.[22]

Aunque poco ilustrativo y nada concluyente al respecto, se observa cierta coincidencia de uso y concepción de los términos. Puede parecer excesivamente fácil atribuirlo a influencia de la versión de Boscán sobre Gálvez de Montalvo y lo que se debe sospechar es un uso avalado por la tradición lingüística e ideológica en un ámbito como es el cortesano y caballeresco, pues en éste último desenvolvió toda su vida. En cualquier caso, estas posibles coincidencias pueden incidir en la suposición de que la lectura del texto de Castiglione en la versión de Boscán debió ser una práctica común en los ambientes cortesanos en que este autor vivió y escribió su obra.

Quizá se observe con mayor claridad en la equivalencia que se opera en la traducción de Boscán entre lo *bello* y lo *bueno.*[23] " Boscán transforma en perfección la belleza física y espiritual de su amada o desmenuza sus propios sentimientos y sus dolores, y en vez de contemplar *l'opre si belle*, eleva su alma hacia el *bien*".[24] La apreciación de la belleza y la bondad conjuntas aparece en la consideración de las damas que reúnen, al modo ficiniano, una belleza exterior que encierra un centro de

---

[18] En nota a pie de página (p. 231); te bastará la fuerza y a mi el ánimo (p. 405); donde se pueda ver la destreza y ánimo de cada uno (p. 558).
[19] recrear juntamente los cuerpos y los ánimos (p. 560).
[20] imprimiose una imagen de muerte en su corazón (p. 356); se despojó de vida el corazón de Mendino (p. 357); un corazón de hombre (p. 407); de más ligero corazón (p. 416); con un breve papel de su mano quedaba sosegado mi corazón (p. 417); tu corazón es serrano (v. 63, p.493); Pradelio [...] con un corazón valeroso (p. 486); su corazón contento estaba (p. 505); mi corazón con su belleza traía domado (p. 528); mentira y engaño de un corazón (p. 553).
[21] en el pecho de Elisa (p. 336); aseguró su pecho (p. 349); algún pecho lleno de fe y lealtad (p. 423); constante pecho (v. 9, p. 428); iba el veneno creciendo en el pecho de Amaranta (p. 484); el crudo / pecho (v. 3, p. 555); ponzoña que penetraba su pecho (p. 558)
[22] cerrándola dentro de su corazón (p. 347); a solas con la boca y acompañado con el corazón (p. 355-356); la mayor fe y amor que jamás cupo en dos corazones humanos (p. 357); en lágrimas sacaba su corazón por los ojos (p. 357); aunque te arranquen el corazón (p. 401); prendecillas [...] que yo estimaba más que a mi corazón (p. 417); yo sé de mi corazón que sabe amar a veces más de lo que está bien (p. 418); fue agudo puñal para el corazón de Siralvo (p. 435); a quien con el corazón amas y con los hechos aborreces (p. 530); dejando sentimiento [...] en los corazones (p. 536).
[23] Morreale, op.cit., p. 242.
[24] Morreale, op.cit., p. 245.

bondad ejemplar;[25] o bien la bondad aparece en solitario, evocando ciertas implicaciones estéticas según su contexto.[26]

El *om faceto*

Otro de los rasgos que hacen acto de presencia en el texto de Gálvez de Montalvo a imitación del texto del italiano es la cualidad del hombre *faceto*. Este factor forma parte integrante de la naturaleza individual y social del hombre que debe llevar una vida guiada por el justo medio, y para el cual no debe desdeñar el sentido del humor. Al respecto, señala Morreale cómo "la facultad de expresarse con gracia llegó a considerarse como una de las principales cualidades de un hombre de corte."[27] A lo largo del análisis ya se ha señalado la conversación entre Finea y Andria donde, en un duelo de ingenio y habilidad, tratan ambas de conseguir su objetivo: una proteger a Alfeo, otra descubrir su paradero. Pero no es la única ocasión en que se demuestra el gusto por las gracias y agudezas. Así se encuentra en una composición en la que disputan Bruno y Turino: " Cuenta tus chistes entre los pastores";[28] en los momentos en que se reúnen los pastores con ocasión de alguna celebración es cuando el ingenio florece entre ellos y así se comprueba con el pastor Sildeo del que se dice que era *discreto y gracioso*.[29] Aquí *gracioso* se debe entender en el ámbito de las burlas y el ingenio despierto para obtener resultados positivos, como se describe en el episodio de la carrera entre varios veloces pastores y en la cual participa sin tener esta cualidad.

> " Fáltame por decir *lo más gustoso*, cómo Sildeo pastor de claro entendimiento, aunque de pies perezosos, vido el orden con que los premios estaban, barruntó luego lo que había de suceder y alzó al viento las luengas haldas del sayo y púsose con los cuatro que en ligereza excedían al viento y, juntamente con ellos, comenzó a medir sus pasos por la carrera y toda la gente que lo miraba a reírse de su osadía." [30]

---

[25] la que guardó en el suyo [en su seno] todo cuanto / se conoce en el mundo amable y bueno (v. 86-87, p. 377); fue en su muerte de bondad ejemplo / siendo en su vida sol de hermosura (v. 153-154, p. 379); su condición [la de Fílida] no es menos buena que su hermosura (p. 411); de qué sirve ¡ay!, la hermosura y discreción, el alto linaje y los favores colmados si todo es sin proporción de bondad (p. 418); Fílida tu gran beldad / porque agraviada no quede / ser comparada no puede / sino a sola tu bondad (v. 55-58, p. 422).

[26] la bondad de Mendino (p.337);aquella bondad que dos almas desnudas (p. 342); con gran bondad y ternura le amaba (p. 379); lo natural dellas es bueno, todos esos ricos pastores que hoy has visto y esas pastoras de tanta gracia y hermosura [...] (p.395); tu bondad, Siralvo, a esto y más me obliga (p. 405); Filena [...] es de tan claro entendimiento y de bondad tan natural [que lo que hace] le sale de una condición afable y llana (p. 425); [Fílida] oprimida de su bondad natural y del conocimiento de su valor (p. 471).

[27] Morreale, op.cit., p. 226.

[28] Gálvez de Montalvo, v. 50, p. 341.

[29] Gálvez de Montalvo, p. 388.

[30] Gálvez de Montalvo, p. 387.

Lo más destacable parece ser la inclinación a la risa que produce su actitud y la indicación, por parte del narrador, de lo *gustoso* del acto que pasa a describir, y por *gustoso* es entretenido y causa de complacencia entre los que lo contemplan.

La prueba consistía en una carrera en la que debían recoger varios premios colgados de diferentes árboles (un rabel, un zurrón de seda y lana, un espejo de acero y un puñal de monte). La condición para conseguir los cuatro objetos era "[...] que comenzando de premio mayor pudiesen de allí tomar los menores que hallasen".[31] En el fragor de la carrera todos optan por recoger el puñal, obsequio más alejado y valioso de los cuatro, sin embargo, los cuatro corredores habían tenido la misma intención, lo cual dejaba libre el camino al *discreto y gracioso* Sildeo, el cual se dedicó a recoger, *por este orden, el rabel, el espejo y el zurrón;* en mitad de la refriega por conseguir el puñal llega Sildeo con sus tres premios y el juez, encargado de dirimir la contienda, le entrega también el puñal. Al verse en poder de los premios se juzga ganador a sí mismo en estos términos:

> - Estos premios se pusieron para el corredor que primero los viese en su poder. Yo los veo en el mío sin que nadie me tocase a los tres en la carrera y sin que ninguno de vosotros haya tenido el cuarto libremente como yo. Y así, por derecho y condición son todos cuatro míos y así lo juzgo. No sólo los amigos de Sildeo rieron de la graciosa sentencia, pero a los mismos pretensores hizo mucho donaire y Sileno la confirmó por bien dada."[32]

Esta demostración ingeniosa en la que sale victorioso el menos señalado, aparentemente, cuadra a la perfección con lo indicado en *El Cortesano* para que el donaire resulte gracioso.

> "[...] el donaire, para ser gracioso, ha de ser tan presto que os dé en el alma antes que quien le dice parezca que le pueda haber pensado [...] todo esto [es] obra del ingenio y buena natura".[33]

Toda la situación en conjunto adopta la apariencia de un donaire por lo desenvuelto en su ejecución, en la que no dudó ni un momento, y, a la vez, la gracia final con que se resuelve la carrera es la conclusión del juicio por la que manifiesta su agilidad y presteza de ánimo en el dictamen que parece salir de modo natural, *sin haberlo pensado*.

---

[31] Gálvez de Montalvo, p. 388.
[32] Gálvez de Montalvo, p. 388.
[33] Castiglione, op.cit., p. 268.

Tal y como quiere Morreale, Boscán, ayudado de sus propios medios expresivos, convierte el *om faceto* en un *cortesano gracioso y burlador;*[34] pero en este texto tiene una realización que supera el espacio narrativo para convertirse en una burla especular de lo tratado en su propio libro. Es en la cuarta parte donde, para entretener a Fílida, todos los pastores deciden festejarla con la representación de una égloga, en la cual, mediante imitación burlesca, parodia las mismas situaciones que se han ido pergeñando en las distintas trayectorias amorosas. Su disposición central, su tratamiento, el asunto, el modo y el medio versificado hace pensar en una *gracia* o *donaire* que dentro de la propia narración se relaciona con las propias burlas que entre los pastores se hacen, pero a la vez, remite a un espacio extratextual que abarca a toda la narración pastoril y la confronta con la parodia, en que se imitan las mismas situaciones que son materia del libro. La égloga, por tanto, deviene un trasunto irónico de la festividad o urbanidad que Castiglione recomienda en la formación del cortesano. Gálvez de Montalvo en forma de diversión especular elabora una burla que con cierta autoironía desmonta toda la articulación de su obra. Además, revierte su contenido como servicio cortesano a sus lectores. La égloga es una pieza clave en la comprensión de todo el texto, pues, retoma su asunto en forma de donaire y en el *contrafactum* que construye demuestra el valor cortesano, en cuanto ideal hecho práctica, al menos narrativa, de todo su libro de pastores.

La égloga, en síntesis, después de una presentación ambiental, narra el temor e inseguridad del pastor Fanio ante el posible rechazo de la pastora Liria, con la que mantiene un largo diálogo en que, tras una ingeniosa forma de declararse, consigue que el lector se percate del amor mutuo de ambos pastores. Finaliza manteniéndose este amor en secreto entre la disimulada pastora, que sabe fingir su amor, el enamorado Fanio y su amigo y confidente Delio, conocedor de todo el caso. Ya en el planteamiento se cuenta con todos los ingredientes que se han analizado como necesarios para la consecución del amor perfecto.

Además, en el diálogo que entablan Liria y Fanio se establece un juego de correspondencias ocultas por las que Liria, a todo cuanto Fanio le manifiesta sobre su amor, finge no darse por enterada. Esto causa la graciosa y desesperada desazón del pastor (v. 396-416). Al aviso y precaución de Liria, burlándose de la propia concepción neoplatónica del amor (v. 405-408), responde el inseguro pastor con una muestra de notable indiscreción al preguntarle a ella lo que ya le queda constancia, según su actitud.

[34] Morreale, op.cit., p. 277.

Con esto el mismo proceso de enamoramiento, encubrimiento, descubrimiento y disimulo quedan en una evidencia tal que, todos aquellos implicados en situaciones similares, pueden encontrarse irónicamente retratados en la presente égloga. Pero la burla continúa en manos de Liria cuando le pide que confíe en ella para que pueda interceder ante su amada (lo que se ha visto en el caso de Filardo y Filena, intercediendo Silvia por ellos).

Aunque no existe un nombre específico para este tipo de donaire que se analiza, la manera que tiene de caracterizarse en la obra de Castiglione es como sigue:

> " [...] Es también buen arte de burlar cuando el hombre parece que toma solamente las palabras del que habla y no la sentencia".[35]

Como hace Liria a cuanto dice su enamorado Fanio sin darse por enterada. Y la burla sigue cuando ella, leída la carta, le pregunta por la destinataria, cuyo nombre figura en forma de acróstico. Ella insiste en trastocar alguna letra para fingir no conocer el nombre de la mujer a quien el pastor ama (v. 490-525). A este tipo de gracias llama Boscán *derivar*.

> "Otra suerte hay también de dichos, la cual vulgarmente llamamos derivar y ésta consiste en mudar o quitar o poner una letra o sílaba".[36]

Así, después de leída la carta, continúa la conversación entre los pastores. Lo chusco de la situación permanece, aparte de la *derivación*, en la actitud del ingenuo pastor que pregunta, preocupado, si a través de su carta puede parecer arrogante. Este guiño cómico va dirigido, directamente, a la humildad y al comedimiento recomendado para estos enamorados al comienzo de sus flirteos. Pero cuando se cerciora de su *mesura*, por boca de su propia amada, la ironía roza la irreverencia, desde la ortodoxia cortesana, al intentar saber si podrá pasar por verdadero amante por escribir una carta *compendiosa y breve*, en palabras de Liria. Sin embargo, esta carta no reúne, de ninguna manera, las características recomendadas, como es descubrirle su amor sin comprometerla a dar una respuesta unívoca, de manera que el arte de la carta sea tal que pueda echarla a otro entendimiento.

En cualquier caso Liria, más avisada que el pastor, sigue mostrando su aparente indiferencia. Llega a inventar una posible situación que excluiría al pastor en el hipotético caso de que estuviera enamorada de otro, lo que le ocasiona un repentino desmayo ante el que ella se rinde y demuestra sus auténticos sentimientos. (v. 592-609).

---

[35] Castiglione, op.cit., p. 294.
[36] Castiglione, op.cit., p. 292.

Es aquí durante el breve desmayo de Fanio, cuando Liria confiesa que cuanto ha hecho y dicho, previamente, *fue burlando.* Sigue, al pie de la letra, lo que se avisa en *El Cortesano* de que "[...] si los términos fuesen tales que ella no pueda disimular, tomallo ha como burlando",[37] solo que la burla resulta excesiva para las fuerzas del pobre pastor que cae inconsciente ante la adversidad de que ella esté enamorada de otro. Aquí se juega con el sentido verdadero de la sentencia, pues no le aclara que la situación hipotética de estar enamorada de un pastor es real, y que el tal *otro pastor* (v. 596) es él, al ver cómo reacciona. Luego, al final de la égloga, el pastor Delio confirma, en calidad de testigo de toda la conversación, el amor de la pastora por Fanio.

Para concluir, Delio además de asegurarle el amor mutuo entre pastor y pastora, teoriza sobre lo conveniente en estos casos de amor, acerca de saber la necesidad de guardar secreto (v. 671-672); la malicia de los maldicientes (v. 673-684); lo apropiado de tener un amigo que actúe como confidente (v. 691); la necesidad de actuar con moderación y sin precipitarse (v. 706-708). Tras estas recomendaciones y su mutua despedida, el cierre de la égloga contrasta fuertemente por lo irónico del comentario que reduce los consejos del amigo a pura palabrería, junto con el sentido admonitorio y aleccionador del libro en que se encuentra inserta.

FANIO: Delio me espanta cómo no descansa
si topa con quien ha de respetarle 725
que habla tanto que, aunque bueno, cansa.
Ya, yo casi lo estaba de escucharle.

Tal y como se observa, toda la égloga en su conjunto es una burla de la obra misma. Ofrece al lector una visión doblemente compleja por lo que el sentido cortesano ya no se desprende solamente de la invitación que representan los casos amorosos de los perfectos cortesanos a ser imitados, sino que además la autoparodia del contenido ideológico, que se estaba articulando entre las diferentes parejas, deja al descubierto el mismo valor cortesano en su autor. Mediante este juego, Gálvez de Montalvo estimula el carácter faceto de todo el libro como entretenimiento cortesano del que sacar un provecho deducible de las distintas líneas narrativas que ilustran la ejemplificación del perfecto cortesano y de la dama perfecta.

[37] Castiglione, op.cit., p. 418.

Dentro de la celebración final se encuentra una suerte de gracia que se aviene bien con el ambiente festivo en que tiene lugar y que combina el disfraz y el dicho agudo en forma de mote o sentencia que produce el sonrojo de algunas ninfas.

> "[...] Siralvo [...] vio llegar a la enramada de las ninfas un pastor muy flaco vestido de un largo sayo de buriel en un rocín que casi se le veían los huesos y a las ancas traía otro pastor en hábito de vieja, ambos con máscaras feísimas y, llegándose a ellos, les dio los cenojiles y las cintas, los cuales a la hora los presentaron a Sileno y pidieron campo. Sileno se lo otorgó y señaló contra sus precios una bola de acero bruñida que servía bastantemente de espejo, y llegados al puesto, el pastor disfrazado quiso suplir la falta que había de padrinos en esta fiesta, y hasta la media carrera le llevaba la vieja la lanza, allí la tomaba él, y en corriendo se la tornaba a dar. La gracia de las lanzas era muy conforme al talle y la risa de las ninfas y pastores no cesaba. Al fin, por pagalles el contento, Licio pidió al juez que le diese los precios y preguntándoles las ninfas si traían letra, sacó la vieja un papel y diósele. Entre los pastores no se supo lo que decía, entre ellas basta que fue bien solemnizado con risa y colores en algunas."[38]

Se puede comprobar que en esta nueva parodia de la misma fiesta se conjugan una serie de factores que confieren a esta gracia cierto aire carnavalesco. Por lo pronto, se trata de dos pastores disfrazados en hábitos de viejos y ambos con máscaras. En la representación que llevan a cabo parodian la misma fiesta en su carácter de lozanía y juventud tanto como en su aspecto de gallarda muestra de habilidad. Tanto el disfraz, como las máscaras y la pantomima realizada por ambos pastores conviene con el concepto de *confusión* que Manuel Gutiérrez Estévez[39] propone como característico de este tipo de festividades.

Nuevamente la complejidad en la superposición de planos se vuelve a dar, ya que la usurpación tiene lugar, por un lado, entre los pastores disfrazados de viejos que aparecen en un lugar nada adecuado a lo que representan y, además, arrebatando el lugar que los propios pastores habían usurpado a los caballeros en su juego de correr sortija. A esta usurpación de papeles sociales hay que unir la invención

[38] Gálvez de Montalvo, p. 562-563.

[39] "Una visión antropológica del Carnaval", en *Formas Carnavalescas en el arte y la literatura*, ed. de Javier Huerta Calvo, Serbal, Barcelona, 1989, (p. 33-59). "Por lo que se refiere a sus relaciones con la organización social establecida, las fiestas carnavalescas han sido caracterizadas con frecuencia con rituales de *inversión* de los papeles sociales [...] Pero no puede calificarse sólo de *inversión* al ritual carnavalesco, por cuanto si así fuera no habría engaño generalizado [...] Lo característico del Carnaval no es la *inversión*, aunque ésta se dé, puesto que la inversión no es total, ni sistemática. Lo característico es la confusión, y uno de los procedimientos para producirla, pero no el único, es el de la inversión de los papeles sociales; los otros procedimientos, más importantes si cabe, son los de la invención y la usurpación. Invención manifestada al crear figuras, disfraces, papeles sociales de los que no se tiene noticia sino con respecto al Carnaval mismo; y usurpación de los papeles de otros, de las figuras que corresponden a posiciones sociales distintas a las de uno." (p. 50).

de los disfraces y máscaras, común a todos los demás participantes y, en algunos casos, con carácter extraordinariamente espectacular. Y por último, la inversión aparece en la figuración de dos viejos, los cuales parodian con su pantomima la gallardía y juventud de los galanes.

De entre todas las gracias y donaires vistos hasta aquí, salvo el tono claramente carnavalesco, cuadra perfectamente con el tipo de cortesanía que no descuida el divertimento por medio de chanzas, burlas y chistes que amenicen sus estancias campestres. Esto mismo, junto con la parodia incluida en la égloga, eleva el texto de Gálvez de Montalvo a cierta categoría en la que se articulan, por un lado, una línea tratadística de filografía ejemplificada con la seriedad que corresponde a cada una de las trayectorias; y, por otro lado, esta otra línea imitatoria por la que el libro en su totalidad se convierte en pura demostración cortesana que aglutina los valores de modelo de conducta amorosa y manual de elegancia, por el que adquiere un sentido autónomo. Por él accede a la categoría de cortesanía y, en su excelencia y en su saber, conjuga cuanto es necesario a un cortesano de pro. El propio sentido del humor con sus juegos de autoparodia es la clave que permite comprender esta lectura como equivalente al retrato de un cortesano que, por sus perfecciones individuales, merece el calificativo de cortesano perfecto.

Para finalizar esta parte pretendo acercarme al carácter cortesano del texto por el interés demostrado en aspectos como el atuendo exterior, así como la conveniencia de todo cortesano de ser entendido en música, en las artes figurativas (pintura y escultura), ser diestro en la danza y entender algunas nociones de arquitectura. Pues bien, todos estos aspectos completan el retrato de los pastores, empezando por la música y terminando por el más importante, a juicio de Castiglione, y que en unos pastores parece algo tan poco apropiado como es el ejercicio de las armas.[40] Sin embargo, en la fiesta final en honor de Alfeo, Arsiano y Orindo piensan correr sortija, fiesta que está muy próxima a este ejercicio, en cuanto han de demostrar destreza en el caballo y soltura en el manejo de la lanza.

---

[40] Ya en la *Diana* de Montemayor en el episodio de Felismena y cuando ésta sigue en gestación, sus padres, a raíz del juicio de Paris, discuten sobre la fortaleza. El padre de este personaje dice que tal fortaleza es una de las virtudes que más hermosura dan al ánima "y el ejercicio de las armas era un acto exterior desta virtud", por lo que la diosa de las batallas debe ser la ganadora. Como se ve aunque de forma indirecta las armas están presentes en la pastoril sin contar con el pasaje de los salvajes. (p.101) en la edición de Montero, Crítica, 1996.

Los trajes

Antes de considerar el cuidado por el vestido en el cortesano desde la perspectiva individual y dentro del texto propiamente dicho, es obligatorio reconsiderar lo que dice Avalle Arce al respecto.[41]

> "[...] Al desnudar su obra [Gálvez de Montalvo] de mucha de la sustancialidad anterior el autor se ve obligado a poner en altorrelieve, como sustitutos, los elementos que antes hubieran sido considerados decorativos, y así pasa a primer plano todo aquello que tiene valor estetizante, preferencia mental que no nos puede extrañar en alguien que hace literatura de su propia vida, o sea, que se ve a sí mismo como materia artística.[...] La acentuación de los elementos de índole estética lleva a una proliferación de lo descriptivo. No del mundo natural, que se mantiene en su simplicidad prístina, sino de lo que es estrictamente ornamental. Los entremeses descriptivos que hemos visto en las otras obras se multiplican aquí. Por ejemplo, las detalladas descripciones de los trabajos de Hércules [...] del templo de Diana [...], de las siete maravillas del mundo [...] o de ciertos cuadros mitológicos [...]. De la mano de esto va la continua y minuciosa atención que se presta a los trajes pastoriles, que llega a veces a un preciosismo de retratista" [42]

Esta proliferación descriptiva que atestigua Avalle-Arce en el libro de *El Pastor de Fílida* corresponde con las habilidades y destrezas con que Castiglione adorna la personalidad del cortesano. La breve enumeración que recoge aquí el crítico no es otra cosa que las cualidades que todo cortesano que se precie debe conocer, o al menos, tener las nociones básicas sobre pintura, escultura, arquitectura y otras artes más afines al ejercicio como son la danza, el salto, la carrera, la caza, etcétera. Es decir, lo que Avalle-Arce considera como carente de sustancialidad, y utilizado por Gálvez de Montalvo por su valor estetizante, es, según mi tesis, parte consustancial e integradora de la personalidad y el carácter de todo cortesano que aspire a la perfección. Toda esta carga ornamental se transforma en el libro en una manifestación de aquellos conocimientos que contribuyen a conformar la competencia y la experiencia adecuadas a un cortesano. Se produce, de esta manera, una expansión especular donde lo autobiográfico del libro, tal y como lo quiere Avalle-Arce, adopta un nuevo cariz, que ya no depende de la *anécdota vivida,* sino de la realidad cortesana que configuró la vida del autor y de la que extrae una praxis que transforma en materia narrativa, reacomodada desde la teorización del tratado de Castiglione.

---

[41] *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1974.
[42] Op.cit., p. 152.

Por ello todas estas descripciones además de su calidad estetizante constituyen la *inteligencia* cortesana del texto, en cuanto texto y en cuanto cauce por el que transitan casos ejemplares de cortesanía más o menos lograda.[43] De modo que si se empieza por los vestidos, se ve que son los personajes los que conjugan el traje pastoril, típico de esta narración, con lo que el narrador aporta desde su experiencia cortesana. Si se lee, previamente, en *El Cortesano* se observa el interés despertado por el asunto del vestido del que se advierte que dentro de cierta libertad personal (*pienso que cada uno pueda ya vestirse a su placer,* dice Federico Fregoso)[44] no por ello deja de ofrecer algunas indicaciones como la de que no sea contrario a su profesión y que sigan el camino intermedio de los extremos que deben ser evitados; pero continúa "[...] y no tenía por malo que echasen algo más hacia lo grave que hacia lo vano; por eso me parece que tiene más gracia y autoridad el vestido negro que el de otra color; y ya que no sea negro, sea a lo menos escuro."[45]

Si ahora se consideran los ejemplos y descripciones a propósito de los trajes, se observa que, en líneas generales, se sujetan a estas directrices por ser apropiados a su profesión pastoril, por evitar los extremos y por su tendencia a los colores apagados que confieren a todo el conjunto un tono grave, señorial, sin prescindir de cierto colorido y vistosidad, sobre todo entre las damas.[46] Del vestido de Alfeo se dice:

> "[...] Así como iba trocada su fortuna así lo iba su traje, camisa cruda llevaba, y sayo *pardo* vaquero, caperuza de faldas y calzón de lienzo, polaina tosca y zapato grueso".[47]

A la serrana Finea le corresponde el siguiente retrato:

> "[...] dejó el humilde lecho, calzó abarcas de limpio cuero con cordones de fina lana, vistió su cuerpo gentil de saya parda escura con sayo bajo y camisa blanca gayada,

[43] Márquez Villanueva ("Los joyeles de Felismena" en *Revue de Littèrature Comparée*, 52 (1978), p. 267-278) dedica su artículo a dilucidar el significado simbólico de las joyas que este personaje luce en el palacio de Felicia. Señala lo curioso de concentrar la descripción "en el ornato de cuello y cabeza, con desprecio del cuerpo y muy de acuerdo con los simbolismos de castidad" (p.267). Muy lejos de todo esto está el texto de Gálvez de Montalvo que, sin embargo, quiere mostrar a sus pastores como fieles representantes de un vivir cortesano, como en este caso de Felismena, y al parecer de Villanueva, las joyas vienen "a dejar en su sitio la naturaleza y valor del personaje" (p. 269) que simbolizará la esperanza heroica.

[44] Castiglione, op.cit., p. 244.

[45] Castiglione, op.cit., p. 245.

[46] Oleza ("La corte, el amor, el teatro y la guerra" en *Edad de Oro*, 5 (1986), p. 149-182 (p.176) señala el significado semiótico del vestuario que proporciona información desde la posición, el linaje, la clase o señalización de la ocasión amorosa, caballeresca, etcétera.

[47] Gálvez de Montalvo, p. 364.

> cogió sus cabellos y cubriéndolos con un ancho y alto tocado afuera de la serranía salió".[48]

Del pastor de cabras Colín, la descripción que se tiene es la de un pastor pobre:

> "[...] más robusto que bien proporcionado, en cuello y brazos desnudo, camisa muy justa y zarafuelle estrecho y medias de lienzo sin zapatos" [49]

que presto para la lucha recuerda al otro serrano, Orindo, enamorado de Finea que en el traje e indumentaria recuerda, igualmente, su extracción social

> "[...] llegó un pastor robusto con un cayado, dejó un sayo tosco sin pliegues hasta los pies y en el brazo izquierdo un zurrón de lana, cinto ancho de piel de cabra y caperuza baja de *buriel*. Serrano era el traje".[50]

Me detengo, por el momento, en estos cuatro casos, primero por ser los representantes de una escala social inferior deducible de sus oficios, dos de ellos son serranos, Finea y Orindo, y Colín es pastor de cabras; la indumentaria de Alfeo encubre su condición cortesana, pero ha escogido el vestido que más lo acerca a este pastor humilde y de extracción baja, de ahí que vista camisa cruda, es decir, ni pulida ni cuidada en sus detalles, sayo vaquero con calzón de lienzo, polaina tosca y zapato grueso, muy a tono con el sayo tosco sin pliegues de Orindo. Más delicadeza se aprecia en el vestir de Finea, al que se añade cierta connotación de limpieza con su saya y su camisa blanca gayada, o sea, listada de distintos colores.

Pero un denominador común a todos ellos es el uso del color pardo que por ser mezcla de blanco y negro, se toma también por oscuro, y de este color es el sayo de Alfeo, *parda escura* es la saya de Finea y en Orindo se observa su *caperuza baja de buriel*, siendo este *buriel* un paño tosco, basto y burdo que toma el nombre del color buriel que es rojo bermejo, mezcla entre el negro y leonado. Lo apagado del color corresponde con lo preferido para el cortesano. En las demás descripciones de trajes lo que se encuentra son atuendos más adecuados a categorías sociales más elevadas, siempre dentro del ambiente pastoril, pero de cuidada apariencia y elegantes prendas, algunas costosas. Así en la descripción de Filena se observa que:

> "[...] la hallaron vestida de una saya de grana fina con pellico azul de palmilla pespuntado de pardo y lazadas verdes, camisa labrada de blanco y negro y el cabello en cinta leonada trenzado con ella".[51]

---

[48] Gálvez de Montalvo, p. 366.
[49] Gálvez de Montalvo, p. 385.
[50] Gálvez de Montalvo, p. 556.
[51] Gálvez de Montalvo, p. 434.

Junto a ella se encuentra Florela vestida:

"[...] de verde claro, saya y pellico, el cabello cogido en una redecilla de oro y un cayado en la mano". [52]

En ambas pastoras parece darse una delicada conjunción entre una vistosa bizarría y una discreta elegancia, pues combinan el color purpúreo de la grana con el azul que alterna pespuntes pardos, todo ello sujeto por lazos verdes. Todos estos colores contrastan con el blanco y el negro de la camisa que ya no es *cruda* como la de Alfeo, sino labrada y curada, como se decía en la época. En Florela, siendo todo igual, cambia el color que conjuga con el amarillo del oro de su redecilla. La tenue alternancia de colores no parece desentonar del sosiego y gravedad que se quería en el vestir del cortesano y que miser Federico Fregoso atribuye a la nación española.[53]

Viene a continuación la descripción de todos aquellos vestidos que llevan los pastores en la fiesta de correr la sortija. En ellos se comprueba cierto gusto por colores más vistosos y atuendos más acabados, tal y como admite, igualmente, Federico Fregoso "[...] para sobre armas no hay duda sino que están mejor los colores alegres y vistosos y los vestidos lozanos y de fiesta, bordados y acuchillados, pomposos y soberbios; [...] porque desta manera traen consigo una cierta viveza y gallardía, que hace mucho al propósito para las armas y para esta tales fiestas".[54] Y lo que se encuentra es lo siguiente:

"[...] llegó el mantenedor Liardo, vestido de un paño azul finísimo, sayo largo vaquero, y caperuza de falda, camisa labrada de blanco y negro, con mangas anchas atadas sobre los codos con listones morados, zarafuelle y medias de lana parda y verde, zapato de vaca que le servía de estribo y espuela" [55]

El acompañado de éste, Licio, sale como sigue:

"[...] de la misma suerte, excepto que el vestido era leonado" [56]

La vestidura de Celio:

"[...] era de un blanco lienzo todo a bandas de más de diez colores, pero la que caía sobre el corazón era negra".[57]

A Siralvo se lo encuentra:

"[...] vestido de caza de una tela blanca y verde por toda ella sembrada de efes y eses, de las efes salían unos lazos que en muchos nudos enredaban las eses".[58]

---

[52] Gálvez de Montalvo, p. 434.
[53] Castiglione, op.cit., p. 245.
[54] Castiglione, op.cit., p. 245.
[55] Gálvez de Montalvo, p. 561.
[56] Gálvez de Montalvo, p. 561.
[57] Gálvez de Montalvo, p. 561.

De Filardo se sabe que:

"[...] traía vestido sobre jubón y zarafuelles blancos, sayo y calzones de grana fina, caperuza verde".[59]

Mireno venía:

"[...] vestido de un sayo corto gironado a colores, caperuza y calzón de lo mismo, zarafuelle y camisa de varias sedas y lana".[60]

Para Ergasto retrata un traje:

"[...] al modo serrano, un sayo pardo de pliegues, largo de faldas, escotado de cuello, mangas abiertas de alto a bajo con cintas blancas, calzón de polaina y sobre una gran cabellera postiza, la caperuza vaquera".[61]

Y por último Barcino:

"[...] vestido un galán pellico y calzón de armiño, sombrero en su cabeza alto y ancho de la misma piel, con zarafuelle y camisa de igual blancura".[62]

Toda la pompa y soberbia admisible para los trajes en estos eventos festivos se confirman en la fantasía y calidad de los materiales, pues, se dan paños finísimos (Liardo), grana fina (Filardo) y armiño (Barcino), en múltiples composturas y combinación de colores (*mangas anchas atadas sobre los codos con listones morados, medias de lana parda y verde, tela blanca y verde, sayo corto gironado a colores, sayo pardo de pliegues, largo de faldas, escotado de cuello, mangas abiertas [...] con cintas blancas*). Pero en todo lo abigarrado de las formas y colores no descuidan la gravedad que proviene de estos últimos y sobre un predominio del pardo le sigue el verde, el azul, el blanco en combinación con otros muchos, y el leonado que no es más que un color rubio oscuro.

Lo más destacado, por tanto, parece ser su forma, sayos largos o cortos, con pliegues y faldas, escotes en los cuellos, mangas anchas o abiertas, sayos gironados, camisas y zarafuelles blancos, para conjuntarlos con el resto de vestiduras. Como se puede comprobar el cortesano es reconocido, tanto por su conducta amorosa, como por su indumentaria que guarda relación entre su aspecto exterior y su condición interior.

Un caso especial que he dejado para el final es la suntuosa descripción del traje de Livio, *más cortesano mancebo que rústico pastor,* en palabras del narrador, lo cual sirve a Avalle-Arce como muestra del *preciosismo de retratista* a que llega Gálvez de Montalvo en su libro. Su descripción es como sigue:

---

[58] Gálvez de Montalvo, p. 562.
[59] Gálvez de Montalvo, p. 563.
[60] Gálvez de Montalvo, p. 564.
[61] Gálvez de Montalvo, p. 565.

"[...] eran sus luengos cabellos más rubios que el fino ámbar, su rostro blanco y hermoso bien medido, cuyas facciones, debajo de templada severidad, contenían en sí una agradable alegría Traía un sayo de diferentes colores gironado, mas todo era de pieles finísimas de bestias y reses, unas de menuda lana y otras de delicado pelo por cuyas mangas abiertas y golpeadas salían los brazos cubiertos de blanco cendal, con zarafuelles del mismo lienzo que hasta la rodilla le llegaban donde se prendía la calza del sutil estambre".[63]

Lo minucioso de la descripción se dirige, sin lugar a dudas, a lo ostentoso del vestido, lo cual lo sitúa de pleno en los extremos de los que se recomendó huir, o al menos, evitar, cuidando de inclinarse *más hacia lo grave que hacia lo vano.*[64] Pues bien, lo que aquí se encuentra es un joven *hermoso,* vestido de *un sayo de diferentes colores gironado.* A lo pomposo del sayo gironado añade la diversidad de colores habiendo sido excluido el sencillo pardo. Además, se destaca que era de piel (lana o pelo) de distintos animales. Añádese a esto la fantasía de unas mangas abiertas y golpeadas, indicativo de la calidad del tejido dado lo tupido del mismo y, por último, la presencia del cendal, tela muy delgada, transparente, de seda o lino, que por su materia se puede uno hacer cuenta de quién podía llevarla. Los últimos datos de la calza y su forma de atacarla parece que raya el detallismo innecesario en una obra de pastores; sin embargo no parece inútil ninguno de los detalles ofrecidos en esta descripción, ya que se trata del episodio de Livio y Arsia, que según mi tesis representarían el tipo de amor bestial, dominado por los sentidos e incapaz de moderación o control racional. Si antes se ha aceptado la íntima relación entre *lo de fuera* con *lo de dentro,*[65] aquí se debe pensar que el mancebo cortesano se sitúa en el extremo opuesto a la virtud, tanto en su condición humana, con un amor vicioso y sensual, como en su atuendo exterior, en el que demuestra lo fastuoso y soberbio de su personalidad.

Además conviene señalar que en su descripción física se utiliza un calificativo más adecuado para las damas que para el cortesano,[66] según lo quiere Julián el Magnífico.[67] De algún modo la consideración de la hermosura de este joven, junto a la descripción de sus rubios cabellos y su rostro blanco, sin olvidar su traje tan aparatosamente descrito, aboca a un retrato de cortesano lejano del ideal que se

---

[62] Gálvez de Montalvo, p. 565.
[63] Gálvez de Montalvo, p. 528.
[64] Castiglione, op.cit., p. 245.
[65] Castiglione, op.cit., p. 245.
[66] J.T. Cull, "Androginy in the Spanish Patoral Novels" en *Hispanic Review*, 57 (1989), p. 317-334 (p.324-325), aunque el autor menciona en su artículo este personaje de Livio como representación de la androginia, yo lo considero, más bien, representante de la afectación y del extremismo.

pretende alcanzar y, por el contrario, se acerca más hacia ese otro modelo deplorable que reúne en si todo lo digno de ser desdeñado.[68]

Resulta evidente que Livio adolece de lo mujeril por su *hermosura* destacada de este modo por el narrador y no como otras veces en otros pastores, por medio de calificativos como gentil, gallardo o galán; y por otra parte, también se inclina hacia lo vano tal y como muestra en la *inmoderada diligencia en aderezarse,* según se ha visto en la descripción. Con este caso, se observa cómo el mismo vestir sirve de nota importante para comprender la naturaleza integral de todo cortesano perfecto. Esto mismo arguye que tales descripciones no sólo aportan un sentido estetizante a la obra pues, de haberlo querido así, bien podría haber descrito con mayor minuciosidad y deleite los trajes de Andria, cuando era dama en la corte, o haber demostrado mayor virtuosismo en una pormenorizada descripción de algún traje de la protagonista que da título al libro, algo que no ocurre ni una sola vez en toda la narración. Por esto se impone la conclusión de que estas descripciones y las demás que sobre pintura, escultura o arquitectura se ven en la obra no son de suerte que cubran la falta de sustancialidad y actúen de sustitutos de ésta, sino que, más bien, conforman la propia enjundia del libro, ya que ilustran la acomodación exterior de lo que en su interior representan para sí y para los demás, personajes y lectores.

La danza

Otra de las cualidades que deben adornar a todo buen cortesano es el ejercicio de la danza de la que Federico Fregoso asegura que bien podría realizarla siempre y cuando traiga "[...] una honrada autoridad mezclada con una gentileza lozana y con buen aire [...]", y se haga en público; "[...] aunque con todo en una cámara, estando así familiarmente entre otros, podría hacello y aun ternía licencia de bailar sueltamente los bailes que entre hombres de bien se usan".[69] Sin más especificaciones, la recomendación de saber bailar para el cortesano es realizada en la práctica de la narración en una zapateta salpicada ejercitada entre pastores de bien y si no en una cámara, sí al abrigo de la noche que los encubre y protege de vanos testigos.[70]

---

[67] Castiglione, op.cit., p. 350.

[68] Y así nos lo confirma Federico Fregoso."[...] Mas por pasar adelante en esto de los vestidos y decir en ello lo que me parece, quiero que nuestro cortesano sea ataviado y primo en el vestir y tenga una moderada diligencia en aderezarse, de tal manera que no sea mujeril ni vano, ni decline más a una cosa que a otra" (Castiglione, op.cit., p.:246).

[69] Castiglione, op.cit., p. 223.

[70] Gálvez de Montalvo, p. 481-482.

Si en los hombres no es reprochable una danza agitada como la presente, siempre y cuando se lleve a cabo entre amigos y conocidos, para la mujer, en cambio, "[...] en el danzar no querría vella con unos movimientos muy vivos y levantados".[71] Con esta misma parsimonia y compostura recomendada se las ve danzar en corros mientras realizan ofrendas florales o participan en alguna festividad en reminiscencia de la antigüedad clásica que, con sus movimientos pausados y mesurados, confieren a la escena una cualidad pictórica destacable. De esta manera se las puede ver bailar en la ceremonia funeraria conmemorando el aniversario de la muerte de Elisa. Aquí el narrador las describe bailando "en sosegado corro" mientras cantan.[72] Todo un cuadro lleno de flores, con pastoras de largos cabellos que cantan en corro, que se deshace al final en un baile realizado con gran donaire, no es menos que lo sosegado de sus movimientos en su ejecución, la cual conviene en forma y disposición a la gravedad y comedimiento de damas de corte. Otro caso similar a este se produce en la fiesta de Diana cuando todo lo mejor de la pastoría acude al templo de la diosa y entre otras celebraciones se reproduce otra danza.[73]

El mismo sosiego y mesura se detecta en esta danza señalándose, primero de una forma implícita (*vieron entrar sesenta ninfas, veinte del río, veinte del monte y veinte de la selva*), y luego de modo explícito (*la música tornó a sonar y las ninfas a la orden de sus corros*), el concierto y regularidad de su coreografía de la que destaca su disposición en corro; nunca bailan solas, probablemente, en recuerdo de la *vergüenza natural de mujer de casta,*[74] lo que va en detrimento de toda desvergüenza, además de ser indicio de su buena cortesía, algo que siempre se debe tener presente como conducta social y concepción vital.[75] Por lo demás, en ambos casos provocan la expectación de los pastores que admiran tanto las distintas coreografías con que desenvuelven sus bailes y movimientos (entran sesenta ninfas de veinte en veinte y más tarde se disponen a la entrada del templo en coros de quince de los que uno canta mientras los otros tres danzan en servicio a la diosa, para terminar volviendo a la *orden de sus corros*), como la presencia y belleza de las ninfas. Es por esto, por lo que la recomendación de guardar la compostura en el baile es esencial, para proteger el sentido de la honra en la mujer. Por ello se le advierte que se haga de rogar antes de hacerlo y una vez dispuesta lo haga

[71] Castiglione, op.cit., p. 354.
[72] Gálvez de Montalvo, p. 392.
[73] Gálvez de Montalvo, p. 500.
[74] Castiglione, op.cit., p. 354.
[75] También puede aludir a la *pudicicia* de Calvi (op.cit., fo. 40r).

"[...] con cierto miedo"[76] que manifieste su vergüenza y la calidad de su honradez de dama distinguida. Aquí en el ambiente pastoril, más propenso al goce sensual (llevan los cabellos sueltos algunas de ellas y todas los brazos desnudos) se protege su honestidad con la danza en grupo que, a la par que salvaguarda ésta, representa un gusto por el arte pictórico del que resalta su gran plasticidad.

[76] Castiglione, op.cit., p. 354.

EL PASTOR DE FÍLIDA Y LAS BELLAS ARTES

Si bien el conocimiento de las artes plásticas es otro de los requisitos imprescindibles para conformar la naturaleza del cortesano, la importancia que adquiere en el libro y su conexión con otras parcelas de la narrativa pastoril, vistas por la crítica, me hace considerar este apartado con cierta independencia de lo tratado hasta el momento, aunque sin abandonar nunca el objeto de mi tesis como es demostrar la constante presencia de *El Cortesano* en la narración de Gálvez de Montalvo.

La pintura

Éste demuestra en varios pasajes su afición por esta arte liberal,[1] primero en la descripción de ciertos cuadros sobre las hazañas de Hércules o sobre motivos mitológicos o retratos de damas ilustres y, segundo, en el propio valor pictórico de muchas de sus descripciones de las que ya hay dos muestras, a propósito de haber hablado de la danza. Con esto Gálvez de Montalvo se suma al partido del conde Ludovico de Canosa quien afirma con contundencia que "[...] quien no precia esta arte paréceme hombre fuera de toda razón",[2] y los ejemplos lo demuestran.[3]

En la misma línea de la descripción con regusto pictórico, está la representación de Fílida y Florela en atavío de pastoras persiguiendo un ciervo herido.[4] En el cuadro de tema pseudomitológico que ambas configuran está el retrato completo de las cazadoras en actitud estática en la que el observador puede apreciar todos los detalles de su indumentaria (telas finas y delicadas, aljabas llenas de flechas y arcos sobre los hombros), así como su aspecto físico (pies descalzos, desnudos los brazos y los cabellos sueltos). La figuración de su nuevo estado conforma una pintura completada por la plasticidad del ciervo herido con dos saetas clavadas en su costado izquierdo y tintas en sangre, en contraste al predominio de los colores claros, y en equilibrio, en cuanto su composición las sitúa a la derecha del cuadro, en persecución del ciervo que se adentra en la espesura por la parte izquierda, donde, igualmente, muestra las saetas clavadas. Y como complemento de todo este espectáculo, inserta en

[1] "[...] por ser de mucha calidad (si yo no me engaño), cumple que nuestro cortesano la sepa, y es saber debujar o trazar y tener conocimiento de la propia arte del pintar" (Castiglione, op.cit., p. 191).
[2] Castiglione, op.cit., p. 193.
[3] En lo referente a las artes de la pintura y la escultura y su presencia en la literatura española véase E. Krebs, "El Cortesano de Castiglione en España" en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 10 (1942), p. 53-118.
[4] Gálvez de Montalvo, p. 475.

el propio cuadro al mismo espectador, testigo directo de la escena y reflejo vicario del lector que representa en su mente, a través de las palabras, lo que él contempla con sus ojos en la imagen descrita. Se trata de "la experiencia estética personal" de que habla Rico.[5]

Otra composición de aspecto también pictórico, pero de asunto más puro pastoril está en la descripción hecha de los asistentes y del lugar mismo donde transcurre la concentración de pastores con motivo de los funerales de Elisa. En el pasaje se aprecia toda la plasticidad que se desarrolla en él, incluso con juego de perspectivas que combinan descripciones figurativas con panorámicas de paisaje bucólico, esmeradamente cuidado y artificioso.[6]

En la pintura que lleva a cabo todos sus elementos guardan una serena armonía que se articula cómodamente con el suave movimiento al seguir su contemplación. De la figura del viejo Sileno con su barba blanca y su corona oscura de *funeral ciprés,* en contraste de tonalidades, arranca para expandir, paulatinamente, la visión de todo el conjunto. Y comienza por los cuatro pastores que lo rodean con sus pellicos, sus dardos de fresno en la mano y sus cabellos limpios y peinados, cubiertos con guirnaldas de yedra, que en el verde contrastan con sus cabellos brillantes. El recorrido por la floresta extiende la panorámica a todo el lugar, que rodeado por espeso monte cierra el valle en dimensiones mensurables recorrido por multitud de arroyos. Y en mitad de la floresta, el túmulo funerario que en su forma de pirámide recuerda los obeliscos conmemorativos, rodeado de yedra y ramos preparados y ofrendados por pastoras y pastores, los cuales ocupan todo el espacio, mientras que los oficiantes ocupan un lugar próximo a la Pira funeraria, formado por algún tronco ramoso de fácil acceso.

Hay aquí todo un cuadro de arte paisajístico, donde las figuras humanas ocupan un lugar secundario, pero sin dejar de estar integrados en el mismo paisaje con sus adornos florales de ciprés, yedra, hierba y ramos que se relacionan con las demás *hermosas plantas* que adornan la floresta, sin olvidar los *gruesos robles y las viejas encinas* por entre las que bajan innúmeros arroyuelos.[7]

---

[5] *El sueño del humanismo*, Alianza, Madrid, 1977 (p.33).
[6] Gálvez de Montalvo, p. 374.
[7] Aquí parece estar el concepto de compositio pictórica de León Battista Alberti y que Rico (*El sueño del humanismo,* 1997, p. 63) define como una estructuración de la obra "de un modo tal, que cada superficie plana y cada objeto tengan un papel conexo con el de los demás en el efecto del conjunto".

El movimiento panorámico produce una sensación de perspectiva que, partiendo de la figura del viejo Sileno, se abre hacia una vista general del valle, donde se contempla la disposición de pastores, oficiantes y de la Pira funeraria que, en forma de obelisco, ordena el resto de elementos que forman parte de la pintura.[8]

Curiosamente, cuando se considera la descripción de los ejemplos que de las artes figurativas (pintura y escultura) se muestran en el libro, se observa la falta de este gusto por el detallismo y lo pormenorizado en la exposición de las partes integrantes del cuadro, pues, se limita a mencionar el tema o los personajes que protagonizan la pintura. En cuanto a los temas destacan el pastoril de las *leyes pastorales,*[9] y entre los mitológicos la fábula de Pan y Siringa, los trabajos de Hércules, el nacimiento de Diana y Apolo y la muerte de Acteón. Por desgracia, todos estos cuadros son mencionados desde su aspecto literario y no pictórico, ya que no existe ninguna descripción que dé idea de la composición, la forma, la distribución de los elementos, los colores, etcétera. De modo que del mito de Pan y Siringa se limita a comentar:

> "[...] entre otras cosas hallaron de sutil mano y pincel la bella Siringa convertida en caña y el silvestre amante juntando con cera los nuevos cañutos." [10]

Sobre las tareas pastoriles sintetiza:

> " Adelante en una gran tabla estaban por letras y números las leyes pastorales, el tiempo del desquilar, el modo de untar la roña, el talle del mastín, la forma del cayado, el arte de hacer el queso y manteca y otras muchas menudencias más y menos importantes".[11]

Lo escueto de la referencia alcanza un grado mayor en la relación de los trabajos o hazañas de Hércules que en su explicación recuerda un mural corrido, donde el personaje va siendo descrito con parquedad y economía de medios asombrosa, por lo que solamente se destaca el asunto desde el tema y no desde la representación plástica o la calidad pictórica.[12] A medida que se va describiendo la supuesta serie de pinturas sobre las hazañas de Hércules, se va desvaneciendo la materia pictórica sustituida por la misma recreación literaria del asunto mitológico, y queda sintetizado en la referencia puramente esquemática de las proezas del héroe. Con ello demuestra su saber y

---

[8] Si bien sabemos que no es una pintura la técnica de presentación recuerda su composición visual y la perfecta conjunción entre naturaleza y arte "both seeking perfection of form" (D. H., Darst, "Renaissance Platonism and the Spanish Pastoral Novel", en *Hispania*, 52 (1969) p. 385.

[9] Recuerdan las "dos grandes tablas de haya" de la *Arcadia* de Sannazaro (prosa décima, p. 162, ed. de F. Tateo, Cátedra, 1993; y p. 166-167 de la edición de Erspamer, Milano, Mursia, 1993).

[10] Gálvez de Montalvo, p. 436.

[11] Gálvez de Montalvo, p. 436.

[12] Gálvez de Montalvo, p. 436-439.

conocimiento en materia de antigüedad clásica y, sobre todo, en los mitos más destacados como son los de Hércules y Diana que a continuación siguen.[13]

Estos tres asuntos mitológicos, los trabajos de Hércules, el nacimiento de Apolo y Diana y la muerte de Acteón son los que conforman las pinturas de las que aquí se cuentan sus historias, más que describirse su arte y manera compositiva.[14] Aún así y a través de la temática que le proporciona la mitología, manifiesta su predilección por ella ajustándose a lo estipulado por el conde Ludovico de Canosa al concluir que "[...] conviene a nuestro cortesano tener noticia del pintar, como de cosa virtuosa y útil".[15] A través de estos tres ejemplos incorpora, al menos en el último caso, al espectador que da cuenta de la calidad y aprecio de la obra con su admiración y su sorpresa. Este espectador, en el caso del cuadro del despedazamiento de Acteón, no es otro que el propio pintor que en actitud de temor avalora el carácter dramático del tema. De algún modo en todas sus pinturas la importancia del observador confiere al objeto observado la adecuada perspectiva desde la que contemplarlas. Es por ello que el valor de la obra de arte no solamente reside en ella misma, sino en el que la aprecia y le aporta un significado. Para este caso, la mayor plasticidad de los *cuadros vivos* que describen escenas de los pastores, hace que recaiga el interés en la aparición del contemplador dentro del cuadro y reflejando la impresión o sensación que en él opera tal obra de arte. Esto se observa en este último de Acteón con su propio autor retratado, demostrando terror. En paralelo, está la escena de la caza del ciervo con Fílida y Florela disfrazadas de *dianas cazadoras*. El papel de observador que realiza Siralvo lleno de admiración se corresponde al del pintor, lleno de temor. Son testigos y reflejo del efecto emocional que causaría al lector de tener la pintura delante. Con estas consideraciones el valor de cortesanía que adquiere el propio libro le aporta cierto carácter de autonomía por el que él mismo deviene ejemplar en todas las cualidades que van adornando al cortesano perfecto.

He dejado para el final dos casos que se podrían considerar emblemáticos de toda esta materia pictórica y que se engastan, con la cuestión literaria, dentro del

[13] Gálvez de Montalvo, p. 497-498.

[14] Aparte de conformar el carácter completo del cortesano viene a configurar un ideal histórico de vida consistente en una idea de excelencia que el hombre proyecta sobre el pasado (J. Huizinga, "Ideales históricos de vida" en *Hombre e Ideas*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1960, p. 74). En este caso y en los anteriores como reactualización de asuntos antiguos, contribuye a recrear un ideal cultural del que el autor da muestra de estar impregnado, en forma y materia, y que refleja en estos casos como aspiración a crear un ámbito de belleza autónomo por el cual obtener la más acabada forma de expresión.

[15] Castiglione, op.cit., p. 198.

tópico *ut pictura poiesis* horaciano. Uno de ellos emparenta con otros antecedentes literarios incorporados como materia poética dentro de la narrativa pastoril. En la *Diana* de Montemayor es el canto de Orfeo con cuarenta y cuatro octavas, en las que elogia diversas damas del pasado y del presente; en la *Diana enamorada* de Gil Polo es el canto de Turia con otras cuarenta y cuatro estrofas en alabanza de varones célebres; en el texto de *El pastor de Fílida*, Gálvez de Montalvo dedica cincuenta y ocho octavas al elogio de ilustres damas; y por último, Miguel de Cervantes en su *Galatea* incluye el canto de Calíope que con ciento once octavas se dedica a exaltar "[...] algunos señalados varones que en esta nuestra España viven".[16] Según se ve todas están escritas en octavas, y todas van destinadas al elogio bien de damas (Montemayor, Gálvez de Montalvo) o de varones ilustres (Gil Polo, Cervantes). Ahora bien, en estos dos últimos y en Montemayor, el canto, que tiene título, corre a cuenta de una figura mitológica: Orfeo y Calíope, famoso músico griego dotado de portentosas cualidades musicales y musa de la poesía épica y de la elocuencia, respectivamente, y de una representación personificada del río Turia, en recuerdo de la Antigüedad clásica, en Gil Polo. Mientras que en Gálvez de Montalvo su elogio descansa sobre los retratos de las damas que el mago Erión se encarga de ensalzar.

> "[...] por todas partes se veía llena de varias figuras que de divino pincel con la naturaleza competían. Y en la cabecera se levantaba sobre diez gradas de pórfido un suntuoso altar cubierto de ricos doseles de oro y plata. Y en él, la imagen de la ligera Fama, cubierta de abiertos ojos y bocas, lenguas y plumas, con la sonora trompa en sus labios. Tenía a sus lados muchos retratos de damas de tan excesiva gracia y hermosura que todo lo demás juzgaron por poco y de poca estima. Aquí Erión los hizo sentar en ricas sillas de marfil, y él con ellos al son de una suave baldosa, así les dijo, puestos los ojos en la inmensa beldad de las figuras".[17]

Al digno carácter emblemático de los cantos de Orfeo, Calíope o del Turia se opone este canto que, aunque no sea menos digno, sí es más ajustado al carácter de elogio cortesano. Pues recae en manos de un ser no sobrenatural, aunque sí con poderes sobrenaturales, y, además, que su inspiración procede de las *figuras* o retratos de las damas que se reparten por toda la estancia. Esto último interrelaciona ambas artes, pintura y poesía que encuentra una expresión más íntima en el otro de los casos que se da en el libro. Una nota curiosa de este elogio versificado es la de compartir el espacio damas ilustres con la representación de la Fama, lo que podría

[16] *La Galatea*, ed. de Avalle-Arce, Espasa-Calpe, 1987 (p. 423).
[17] Gálvez de Montalvo, p. 538.

recoger junto a la exaltación femenina, cierto recuerdo o vinculación a la tradición cancioneril del siglo XV.[18]

Esa interrelación más intensa entre ambas artes está en la conversación entre Florela y Siralvo, cuando, hablando de Fílida, intercambian sendos retratos.[19] El de él una composición poética de once octavas, y el de ella una pintura del Lusitano Coelio.[20] Después, contempla Siralvo el retrato a la luz de la luna y, movido por inspiración de lo contemplado en la miniatura, improvisa un soneto al *divino rostro* de su amada. Con el trasvase de artes se transmiten también intercambios en la reflexión genuina entre pintura y poesía. La conjunción de sendos elementos para cada arte allega una singular armonía "fundada en una norma precisa, en una *ratio* cierta, que conjugando las partes con el todo engendra la *pulchritudo*",[21] diferente para la pintura, distinta para la poesía, pero ambas destinadas a combinar ética y estética. La *pulcritud* es a la belleza que engendra amor, lo que la *concinnitas* para el orden y limpia disposición en la pintura.

El conocimiento, gusto y afición que un buen cortesano debe tener por la pintura se demuestra con total nitidez en este pasaje. Pero, además, en el cruce entre pintura y poesía se genera una productiva confluencia de ideas y de nociones relativas a las teorías amorosas, las cuales constituyen el sostén de toda la cosmovisión del cortesano y de su mundo. Por un lado, Siralvo ofrece un *retrato en versos* y, en compensación, Florela, le promete *otro de pintura*. Al primero, la pastora, le atribuye el don de que se puede oír sin verse, pero el segundo le aventaja pues se puede *conocer* sin oírse.[22] La poesía pinta con palabras que son percibidas por el oído; la pintura describe mediante formas y colores que son captados por la vista.[23] Una y otra arte consisten en

---

[18] Como quiere Damiani en cita de A. Rallo a su edición de la *Diana*, Cátedra, 1991, p. 277 en nota 53.

[19] "While the poet is aware that his verbal composition is no substitute for the simultaneous visual impression that can be made by a painting, through verbal art he is able to name those qualities that can only be implied through a visual representation. Even the claim that language is powerless to evoke a visual image is, in effect, a demonstration of the ability of literature to extend the praise of human, visible beauty to an ineffable perfection" (E.L. Bergmann, *Art inscribed: essays on ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge: Harvard University Press, 1979, p. 250).

[20] Gálvez de Montalvo, p. 412-414.

[21] Rico, op.cit., p. 64.

[22] En palabras de Leonardo, que recuerdan estas de Florela: "La pittura è poesia che si vede e non si sente, la poesia è pittura che si sente e non si vede" recogido de Levisi, "La pintura en la narrativa de Cervantes" en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 48 (1972), p.293-325 (p. 304).

[23] Ynduráin "Enamorarse oídas" en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Gredos, 1983, p. 589-603 (p. 597), reduce la vista a los espíritus sutiles que como partícipes de la materia siguen siendo engañosos, frente al oído que en la transmisión se acoge mejor a la esencia de las cosas. "La doctrina (no ya los sonidos) recibida por el oído se identifica (no sólo con la fe) con el conocimiento intelectual, dotado de autoridad, mientras la vista –presentada como mero sentido- queda enfrentada (y disminuida) ante la verdad que se comunica mediante la palabra". En este episodio, Siralvo no representa esta perspectiva

métodos por los que aprehender la belleza, que es la que mueve al alma a sentir amor por las cosas que poseen esta proporción. Poesía y pintura penetran por el oído y por la vista, instrumentos racionales que coadyuvan a la elección en su proceso de enamoramiento y que por su incorporeidad, en sentido negativo, o su espiritualidad, en su sentido positivo, guardan en sí mismos una cierta *gracia espiritual,* que no es otra cosa que señal o manifestación de la bondad interior. Tanto la pintura como la poesía, por tanto, son trasunto artístico del conocimiento inteligible con que se adorna el alma en la comprensión de los objetos inteligibles de los que la belleza adopta su conformidad exterior y el amor mueve al alma en su captura para recogerla en su memoria. Si la belleza tiene su asiento en la realidad y apariencia de los objetos y de los seres, la poesía y la pintura explayan sus procedimientos en el campo de la *idealidad,* donde tienen cabida, tan solo, las formas y esencias que son extraídas por medio de abstracción con el entendimiento universal, el cual era situado por Hebreo en la razón extraordinaria con que se adorna el alma. Con ello, lo representado en el arte pictórico o poético es la esencialidad de la belleza de la que participa el cuerpo y que procede de la bondad interior.[24] Esta, como centro, irradia hacia el exterior la hermosura del rostro, tal y como expresa en su poesía (bella nariz vos fuérades su esfera / pues do quiera que estéis se halla luego / *centro de la belleza verdadera* / donde la perfección goza sosiego (v. 35-38). Aquí la nariz deviene eje sobre el que gira, como su centro, toda la hermosura que cabe en el rostro de Fílida y que se refleja en las octavas como mera imitación extraída de las entrañas del propio poeta-enamorado, donde la alberga en imagen incorruptible y en igualdad de condiciones a aquellos objetos inteligibles, sólo captados o percibidos por el alma. Es esta una aventura de conocimiento trascendente en la que las palabras en poesía y las formas en pintura son los medios que el oído y la vista utilizan para *conocer* el objeto retratado. Palabras y formas son al arte, lo que la belleza es a la bondad, dejando al amor el papel de mediador. El amor intuye la gracia

---

como un dechado ejemplar, pero sí contrapone ambos sentidos que pugnan por igual en la alabanza de la belleza de Fílida. Y si por la vista se percibe la belleza corporal en sus proporciones y colores, en el soneto del pastor se aprecia la verdad del sentimiento de quien tiene grabada la verdadera imagen de la amada en el alma, más próximo a la creencia ciega de la fe que la ofrecida desde el cuadro. El Saffar apunta que la pintura como sustituto de la persona recalca lo periférico del papel del amante con respeto al objeto amoroso en "Structural and thematic discontinuity in Montemayor's *Diana*" en *Modern Language Notes*, 86 (1971), p. 182-198, (p. 189 nota 8).

[24] Recordando a la dama como obra maestra de Dios (Lida, op.cit) lo que hay aquí es la reconsideración del mismo aspecto desde la perfección del arquetipo abordado desde dos artes distintas en la intención de constatar y superar a la naturaleza en sus obras. "[...] the purpose of art is thus the desire to perfect nature, to reduce through the conscious exercise of art the exterior ornaments which hide the primordial Idea". (D.H. Darst, op.cit., p. 385). Además que consigue demostrar la inextricable conexión entre arte y naturaleza y en este caso concreto vincula dos artes en la aprehensión de esta perfección inefable.

espiritual que emana de la belleza y que de manera idealizada se ha representado en forma artística, pero ésta depende de la mayor o menor plasmación de la bondad que reside detrás de la belleza para que sea más asimilable. De ahí que Florela cuando alaba la poesía de Siralvo comente que *se puede oír sin verse,* lo que relaciona la poesía con la percepción de la belleza, y la separa de la pintura que se *puede conocer sin oírse.* Este verbo conecta con la filosofía platónica en la que a la simple percepción del primer sentido se añade el conocimiento y comprensión de lo visto.

En el texto no hay ninguna manifestación expresa de la superioridad de un arte sobre otro, pero, curiosamente, ante la contemplación del retrato pintado, Siralvo, casi en trance (*Por gran rato estuvo elevado en él)*[25] improvisa un soneto donde, con la anáfora alternativa *Divino rostro*, *Rostro divino* que abren los cuartetos y los tercetos, comunica la impresión y efecto que su *presencia* idealizada causa en él. En la anáfora encierra todo el significado que se calibra desde el adjetivo *divino* para expresar cuanta excelencia guarda el retrato tomado del natural. La visión del retrato ha renovado en él su ansia amorosa (el alma que encendiste [...] por ti responde, v. 9 y 11) y ésta radica en la propia visión de los ojos de su amada en el retrato por los que confirma su fe. (los ojos que helaste en tu figura [...] por ellos creo v. 10 y 11).

Esto demuestra que la consideración conjunta de la poesía y de la pintura abre un espacio que se amplía, por un lado, hacia la atención del cortesano, como individuo dotado de nociones artísticas suficientes para apreciar la calidad de una obra de arte y, por otro lado, hacia la comprensión del arte mismo como referente que transmite un significado filográfico que se codifica mediante el arte pictórico. En este ámbito el retrato pictórico encierra un doble mensaje de ida y vuelta. De ida por sintetizar en su arte y en su técnica los valores ideales que se extraen de la belleza percibida y de la bondad intuida y plasmada en el lienzo; y de vuelta por convertirse en imagen sustitutoria de la presencia auténtica de la amada. Al reunir en ella la idea esencial de la hermosura colabora en la configuración de la belleza universal a que todo amante verdadero aspira en su camino por reprimir las pasiones perturbadoras.

La escultura

Otra de estas cualidades que adornan la personalidad del cortesano perfecto es la escultura que el mismo conde pone por debajo de la pintura aunque a esta

[25] Gálvez de Montalvo, p. 414.

opinión se oponga la de Joan Cristóforo Romano.[26] En la discusión sobre la mayor excelencia de la pintura sobre la escultura trae argumentos como el juego que posibilita las luces y las sombras que además proporcionan volumen en lo que no es más que una superficie plana, para terminar con el artificio producido por la perspectiva "[...] la cual, a poder de líneas muy medidas de colores, de lustres y sombras, suele mostrar en un muro pintado derecho lo llano y lo lejos más o menos como ella quiere." [27]

Esta subordinación de la escultura se aprecia también en este texto donde se encuentra menor número de muestras de estatuas, tallas o esculturas. La mayor cantidad aparece en forma de miniatura y en íntima relación con la arquitectura de la que era un gran aficionado Castiglione, según comenta Morreale en su estudio.[28] Si bien no he encontrado ninguna parte en *El Cortesano* que se dedique expresamente al asunto de la arquitectura tampoco se opone a mi tesis, ya que, después de describir las miniaturas, entre las que hay varias muestras arquitectónicas, el narrador las engloba bajo el concepto de esculturas diciendo "Acababan aquí las esculturas, las pinturas no".[29] Y se puede descuidar de la precisión en este aspecto en cuanto la misma Morreale asegura que "[...] el término *architeto* era palabra desusada en castellano".[30]

Aunque tampoco se puedan considerar como elementos pertenecientes propiamente a la arquitectura, las miniaturas de las sietes maravillas del mundo conjugan tanto este arte mecánica, como el de la escultura. A la primera se adscribirían las pirámides de Egipto, los jardines y murallas de Babilonia, el sepulcro de Mausolo, el templo de Diana y el faro de Alejandría; y a la segunda, sólo, la estatua de Júpiter y el coloso de Rodas, si bien todas ellas por su particularidad de ser miniaturas adolecen de un carácter de reproducción que las aproxima más hacia la escultura, sin perder sus cualidades arquitectónicas aquellas reproducciones de templos o edificios que se han visto más arriba. Por lo demás y antes de pasar a describirlas, las califica de obras de menuda *talla,* en lo que este término las emparenta con el mundo de las esculturas de nuevo. Y entre otras describe una dedicada a la diosa Diana; las de los emperadores romanos que adornan la morada del mago Erión; y añade la descripción de las moradas de este mismo mago y del mago Sincero, del templo de la diosa Diana y de los jardines

[26] Castiglione, op.cit. p. 194.
[27] Castiglione, op.cit. p. 195.
[28] "[...] aficionadísimo fue nuestro humanista a ambas [a la pintura y a la escultura], y muy curioso cultor en especial de la arquitectura. Esta, además, le brinda ejemplos para ilustrar la íntima unión entre lo útil y lo bello" (op.cit., p. 140-141).
[29] Gálvez de Montalvo, p. 497.
[30] Op.cit., p. 146.

de los templos de ésta última y de Pan, así como los del mago Erión. Con todo esto da cumplida cuenta de otra de las aficiones que conforman el espíritu cortesano de un caballero ilustre.

Un dato destacable en esta cuestión es observar cómo las esculturas no aparecen en calidad de obra de arte individual e independiente, sino más bien en relación de dependencia con respecto a la arquitectura. Antes de presentar la estatua de la diosa Diana precede una curiosa explicación acerca de la construcción del templo en la que colabora la naturaleza de forma activa, pues son las mismas plantas las que constituyen el propio alzado del edificio.[31]

> "[...] vino [Pradelio] a rodear el santo templo que estaba en un valle escondido, no edificado de cedros ni de cipreses pero de solo laureles y fresca murta y no cortados pero, así desde sus troncos, los ramos entretejidos y las hojas anudadas que por ninguna parte podía el sol entrar, salvo por las que con artificio se apartaban." [32]

Tras esta descripción donde naturaleza y arte combinan sus excelencias de forma tan intrincada[33] viene la escultura de la deidad.[34] La *imagen* de la diosa y los *bultos* de las ninfas componen un conjunto escultórico completo que recuerda cualquier rica fontana u ornamentación del jardín de algún rico palacio con motivos mitológicos. Con esta presentación introduce, posteriormente, la exhibición de las siete maravillas, todas en reproducción *de menuda talla* y que rodean al conjunto de esculturas formado por Diana y sus castas ninfas.

La primera de las maravillas descritas es el templo de Diana que contrasta por su gran artificio y magnificencia con la sencillez del templo de Diana que sirve de espacio de reunión para los pastores. Aparte que, con la descripción del templo, en primer lugar, resitúa la estatuaria, como arte figurativa, entre dos ejemplos

---

[31] Creo que aquí puede observarse otra manifestación de lo que Darst (op.cit. p. 385-386) dice sobre la Naturaleza como participante activo "in the universal order of things" y en el armonioso movimiento de acción y reacción protagonizado, juntamente, con el hombre. También le conviene el concepto de "Natura artifex" o "Ars naturans" de que habla E.L. Rivers, en "Nature, Art and Science in Spanish Poetry of the Renaissance" en *Bulletin of Hispanic Studies*, 44 (1967), p. 255-266, (p. 259). "This synthetic resolution of the Nature-Art dichotomy reminds us that binary oppositions tend to generate a third, mediating term". Y la "naturaleza como fuerza creadora" de Avalle-Arce (en *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974, p. 80).

[32] Gálvez de Montalvo, p. 494-495.

[33] "Nature and Art are complementary rather than antithetical" (E.W. Tayler, *Nature, and Art in Renaissance Literature*, New York, Columbia University, 1966, p. 49). Incluso aquí Gálvez de Montalvo da idea de la colaboración entre ambas realidades y la perfección de la Naturaleza contribuye a crear una forma artística sin la necesidad del hombre, aunque éste sea el que al percibirlo pueda compararlo con la obra de arte creada en la Antigüedad por el hombre. Por ello "the distinction between Nature and Art depends on whether man himself or man's view of the universe is being observed" (Tayler, op.cit., p. 39). Aquí lo que hay es una creación espontánea, natural (Natura naturans) en fusión con la capacidad voluntariamente artística y consciente del hombre (Natura artifex, mejor que naturata).

arquitectónicos lo cual refuerza la idea de subordinación del arte escultórico, como parte integrante del arte de la arquitectura.[35]

Llama la atención el cuidado puesto en la indicación de las dimensiones descomunales del templo con datos como el número de columnas entre las que algunas contaban *con esculturas* (lo cual podría representar el uso de cariátides y de nuevo se corroboraría la idea de fusión de las artes), la anchura y largura de las puertas y la altura de las columnas. Se añade a esto el conocimiento de sus artífices, la localización del templo y la noticia de ser las amazonas las que encargaron su construcción.[36] Todo ello contribuye no sólo para poner de manifiesto el interés del cortesano por cuestiones relativas a la arquitectura y la escultura, sino también para destacar la curiosidad en el conocimiento de la cultura clásica y antigua, y que sigue demostrando en la descripción del resto de maravillas.

Continúa en la misma línea erudita ofreciendo datos y noticias referentes a disposición, localización, constructores, etcétera, pero si se observa con detenimiento se comprueba que las seis maravillas restantes se han convertido en ocho: *el espantoso edificio de Babel, el fiero coloso o estatua de Rodas, la excelsa pirámide de la ciudad de Menfis, el ancho y alto sepulcro* para el rey Mausolo, *el simulacro o figura de marfil de Júpiter*, de nuevo *los huertos pensiles de la alta Babilonia, la alta y muy costosa torre de Pharos* y, por último, *el obelisco de Semíramis*. Parece que entre la torre de Babel, los huertos pensiles de Babilonia y el obelisco de Semíramis hay, sino cierta confluencia, sí, al menos, alguna confusión.

Así del *espantoso edificio de Babel* dice que fue reconstruido por la reina Semíramis y que aumentaban sus bellezas los *huertos y jardines que sobre arcos en los muros estaban edificados*. Esto se relaciona, directamente, con *los huertos pensiles de la alta Babilonia* obra atribuida, por otra parte a Semíramis, así como se le atribuye también la fundación de Babilonia en la que se sitúa, a orillas del Eufrates, la construcción de la torre de Babel. Y, finalmente, *el obelisco de Semíramis, a manera de pirámide*, según explica el texto, y junto a la presencia de la misma reina y el añadido de que el obelisco se ha de entender como si se tratara de una pirámide, vuelve a remitir a la misma construcción de zigurat con jardines en sus distintos niveles y que *a manera de pirámide*, disminuye desde su base hasta su altura.

---

[34] Gálvez de Montalvo, p. 495.
[35] Gálvez de Montalvo, p. 495.
[36] "Where the poet describes an actual work of art, he tends to interpret it in terms of invisible and temporal phenomena, or to praise the accomplishment of the artist [...]" (Bergmann, E.L., op.cit., p. 7).

Salvo este error todo lo demás corresponde a esa interconexión que se ha visto entre escultura y arquitectura en la que destaca un ligero tono de afectación, tan aborrecible para los cortesanos y que se deja vislumbrar en la exageración por la minuciosidad de los detalles. Aún así, la muestra no deja lugar a dudas de la profunda cultura que acompaña al cortesano que disfruta con sus conocimientos y con la transmisión de los mismos en un alarde de confianza en el saber del hombre y en su formación cultural.

Otro ejemplo donde ambas artes se conjugan se encuentra en la morada del mago Erión. Allí entre otras cosas se hallan varias estatuas que representan a los emperadores romanos.[37] Vuelve a aparecer la escultura unida a la arquitectura como su perfecto complemento, contribuyendo con su presencia a dar realce, autoridad y estimación al lugar. Alterna su valor funcional (las cariátides del templo de Diana) con su sentido puramente ornamental.

Se opone en este momento lo escueto de las descripciones, mejor, menciones de estatuas y otras maravillas, con lo que dice Avalle-Arce sobre las "largas descripciones de salas, tumbas, padrones grabados"[38] que se pueden encontrar en la *Diana* de Montemayor, diciendo:

> "Las descripciones, por lo demás, abren un paréntesis artístico en la narración, artificio técnico que se remonta, en última instancia, al escudo de Aquiles (Ilíada, XVIII) y que después de innúmeras recreaciones aparece en al égloga II de Garcilaso en la forma de una urna labrada con la historia de la casa de Alba. O sea, que al escenario natural esencializado del mundo pastoril le sigue un escenario cuyos elementos se conciben y describen con derroche imaginativo impuesto por lo fantástico del nuevo ambiente".

Esto lo escribe refiriéndose al libro de Montemayor, cuando asegura que el aumento de la faceta descriptiva en Gálvez de Montalvo hacía crecer lo adjetivo frente a lo sustancial en la narrativa pastoril posterior. Pero hay que tener en cuenta que lo que sucede es que se produce una expansión de este material y de la función destinada a adornar la personalidad del cortesano y a demostrar su saber clásico. La concentración de este mismo material en la *Diana* en su eje central, el libro IV, es debida a la función axial que cumple tal libro en la estructura del libro, y a su disposición para crear un ámbito sobrenatural, donde se completarán trayectorias amorosas y se solucionarán sus problemas. Sin embargo, en Gálvez de Montalvo la dispersión del material descriptivo, que funciona como complemento secundario,

[37] Gálvez de Montalvo, p. 537.
[38] Op.cit., p. 78.

compone la asimetría de la estructura de su libro, reflejo de la diversa concepción narrativa de ambos autores.

La música y las armas

Abordo ahora dos aspectos que aportan un cariz especial a la personalidad del cortesano. Se trata de dos componentes esenciales en la conformación de su personalidad, como son la música y el ejercicio de las armas. Si en este último se puede denotar cierta paradoja para el mundo pastoril, para la música se puede objetar que su consideración resulta una perogrullada. Pero me interesa delimitar una a una las cualidades que Castiglione atribuye al cortesano como importantes, si no imprescindibles, y entre otras está la música, cuya presencia en los libros de pastores es un hecho consumado de todos conocido.[39] Ahora bien, lo que quiero destacar es el modo en que este conocimiento se manifiesta en el libro. Por esto solamente atiendo ahora a las valoraciones que acerca de los aspectos y calidades musicales de las canciones hacen algunos de los personajes, bien directa, bien indirectamente. De este modo se comprueba que el conde Ludovico de Canosa comienza indicando la conveniencia de saber y entender de música, no sólo como diletante aficionado, sino como consumado conocedor del arte musical y sus instrumentos.[40]

> "Habéis de saber, señores, que este nuestro cortesano, a vueltas de todo lo que he dicho, hará al caso que sea músico y, además de entender el arte y cantar bien por el libro, ha de ser diestro en tañer diversos instrumentos".[41]

Pero, más adelante apostilla el magnífico Julián:

> "[...] Antes pienso, por las razones que nos habéis dicho, y por otras muchas, que conviene la música, no sólo por un ornamento bueno, más de pura necesidad, al cortesano".[42]

Posteriormente, miser Federico Fregoso se dedica a señalar con más pormenor todas las calidades que deben acompañar al arte músico del cortesano, como son los instrumentos más convenientes a su condición, el modo de cantar y las situaciones más idóneas para hacerlo, afirmando, en su habitual intención de abarcar el

---

[39] "[...] la actividad musical es parte integrante del mundo arcádico, subordinada generalmente al amor. [...] La música responde a unas determinadas necesidades: entretenimiento de los caminos o de las tertulias, celebración de funerales, ritos o fiestas cortesanas, respuesta a incitaciones o desafíos, expresión de sentimientos de dolor o alegría; y afecta tanto al que canta como a los oyentes animados o inanimados" (P. Berrio, "Instrumentos musicales en *El Pastor de Filida*", en *Dicenda*, 12 (1994), p. 11-18, (p.11).

[40] E. Krebs, "El Cortesano de Castiglione en España" en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 10 (1942), p. 53-118)

[41] Castiglione, op.cit., p. 187.

[42] Castiglione, op.cit., p. 191.

caso genérico y válido universalmente que "[...] la guía y casi el alma de todas estas cosas ha de ser la discreción; porque realmente sería imposible imaginar todos los casos que pueden ofrecerse".[43] Esta misma valoración que no atiende a ningún caso individual ofrece un margen de actuación e interpretación por el que se mueven las apreciaciones que, en cuanto a la calidad musical, hacen los pastores de Gálvez de Montalvo. Estos, entre los que se destacan algunos por sus dotes y conocimientos musicales, no representan ninguna innovación en la pastoril,[44] pero sus apreciaciones y breves análisis a que someten algunas canciones parecen que descubren la conciencia que, sobre el cortesano y su necesidad de entender de música, tienen personajes y autor/narrador en última instancia. En esta línea se encuentran con juicios como los siguientes:

> "Este breve cantar dilatado con dulce son y agradable armonía",[45]

donde se pondera la habilidad de dotar a la conclusión de la canción recién terminada una cadencia final que deja resonando en el aire y en los espíritus de los pastores las últimas notas del rabel que acompaña al cantar. Varias veces más aparece este encarecimiento de la armonía, como la hermosa conjunción de las diversas consonancias compuestas en proporción de los distintos sonidos y voces.

> "La mucha arte, la gran armonía, el vario son que la pastora Belisa a sus versos iba dando, fue de manera que no quedó pastor ni pastora que por una y otra parte no la rodeasen."[46]

Además de la *gran* o *agradable* armonía se destaca, igualmente, el *dulce* o *vario* son que atiende a todo ruido concertado hecho con arte o música, expresiones que sirven para ponderar la calidad de la canción, según se puede deducir de lo que hace Belisa con una canción de Alfeo:

> "Los tiernos afectos, la mucha armonía, las amorosas palabras del afligido Alfeo se hicieron sentir generalmente de suerte que, acabado el dulce canto, por gran rato unos con otros encarecieron cuál los afectos, cuál la armonía y cuál las palabras. Pero Belisa que de todo quedó pagada, todo lo encareció mientras duraba y, después de acabado, primero con el semblante y después con muy discretas razones que ayudaron a confirmar en todos la buena opinión de Alfeo".[47]

---

[43] Castiglione, op.cit., p. 226.

[44] "[...]en *El Pastor de Fílida* hay tres planos de actuación: el mítico, correspondiente a las ninfas y al mago Erión, cuyos instrumentos son lira, cítara y baldosa; el pastoril rústico, correspondiente a los pastores en sus reuniones cotidianas: rabel, flauta o zampoña, tamborico y lira, solos o acordados; el pastoril cortesano propio de la celebración final de la sortija: bandurria, churumbelas, atabal". (Berrio, op.cit., p. 18).

[45] Gálvez de Montalvo, p. 339.

[46] Gálvez de Montalvo, p. 374.

[47] Gálvez de Montalvo, p. 384.

El juicio crítico que ejerce Belisa en la apreciación del canto del forastero se demuestra en ese *todo lo encareció [...] con muy discretas razones"*. Esto implica un conocimiento formado y madurado, desde la experiencia y la reflexión, obligando al personaje a ser una profunda conocedora del arte musical. Ahora bien, esto no deja de ser un tópico en este tipo de narrativa; por eso lo que interesa destacar es la expresión explícita de la valoración casi técnica que se realiza en el libro y que lo conecta, directamente, con la consideración que al respecto se hace en *El Cortesano*. Y en este libro se encuentran, también, estos enjuiciamientos con más detalle.[48]

Dos ejemplos más de *El pastor de Fílida* siguen confirmando el parentesco ideológico entre ambos autores y su textos.

> "[...] artificioso y suave comenzó a decir Filardo" [49]

Y por último:

> "El suave son de la lira, la dulzura de la voz, la armonía de los versos fue tal que echó el sello a todo lo pasado".[50]

Aun a pesar de lo escueto de los pasajes del libro de Gálvez de Montalvo sus expresiones, encareciendo los aspectos más técnicos de las canciones, remiten a lo que Castiglione expone acerca de la conveniencia y necesidad del cortesano de conocer y entender el arte de la música en profundidad. "[...] Porque, si bien lo consideramos, ningún descanso ni remedio hay mayor ni más *honesto* para las fatigas del cuerpo y pasiones del alma que la música".[51] Dado su valor terapéutico, contribuye al *vivir honesto* que refrena *las pasiones del alma,* lo que convierte a la música en elemento puntero para la conformación, laboriosa y progresiva, del modelo de cortesano que se persigue. La proporción de honestidad que acoge la música hace de ella el arte más apropiado para el dominio de las pasiones y la consiguiente consecución de la templanza que, en cuanto virtud máxima, es la que permite un vivir ordenado y ofrece al hombre su vertiente más humana por ser la que se rige y gobierna por la razón.

---

[48] "[...] Mirá las composturas de la música y sus *armonías*, que agora son graves y tardas, agora prestas y de nuevos puntos; pero, puesto que sean diferentes, todas deleitan, aunque cada una de su manera. Esto se ve en la forma del cantar de Bidón, la cual es tan *artificiosa*, presta, ardiente, levantada y de sones tan varios que los sentidos de quien le oyen todos se alborozan y se transportan, y así encendidos y trasportados parece que se levantan hasta el cielo. No menos mueve en su cantar nuestro Marcheto Cara, pero más blandamente; el cual con una *arte suave* y llena de una *llorosa dulzura* enternece y traviesa las almas, imprimiendo en ellas dulcemente una pasión deleitosa." (Castiglione, op.cit., p. 168).
[49] Gálvez de Montalvo, p. 402.
[50] Gálvez de Montalvo, p. 469.
[51] Castiglione, op.cit., p. 187.

Quizá la condición esencial del cortesano después de su pertenencia a buen linaje sea el ejercicio de las armas.[52] "[...] pienso que el principal y más propio oficio del cortesano sea el de las armas",[53] indica el conde Ludovico. Pero esto no parece guardar ninguna relación con el mundo idílico y utópico de los pastores ocupados tan solo en dilucidar cuestiones de amor. Sin embargo, ya se ha encontrado en el texto de Gálvez de Montalvo la insistencia en el buen linaje de los pastores que pueblan esta ribera del Tajo y hacia el final, en la séptima parte surge, como propuesta, entre otras, una fiesta que además de pertenecer al ámbito y mundo cortesanos guarda íntima relación con este ejercicio de las armas: correr una sortija.[54]

De las propuestas (carros enramados, corrida de toros y correr una sortija) dos de ellas son fiestas llevadas a cabo por caballeros y en la elección de la última se dan todas las características que acompañan a estas circunstancias. Por el momento la publicación del festejo en un *cartel* que informa sobre el evento, los mantenedores de justas, torneos y otros juegos, y la firma de los aventureros al pie del cartel constituyen todos los ingredientes propios de un festejo cortesano entre caballeros. En cualquier caso, toda esta organización recrea, en alguna medida, lo que el conde Ludovico expone sobre este asunto.[55]

Conviene señalar que en las *fiestas públicas* se solían *correr lanzas*, u organizar *justas*, *torneos*, o también *echar una lanza*, juegos que tienen todos en común, el uso de la misma arma. Así *correr lanzas* consiste en correr armados los caballeros y combatirse con lanzas; *echar una lanza* significa intentar herir a alguno o combatirle; y en torneos y justas ejecutar acciones de combate con lanzas con la única diferencia de

---

[52] Krebs, "El Cortesano de Castiglione en España" en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 9 (1941) p. 517-543.

[53] Castiglione, op.cit., p. 128.

[54] Gálvez de Montalvo, p. 558. "On peut être à bon droit quelque peu surpris de voir apparaître une course de bague dans un roman pastoral, ce jeu étant, de par le rang social de ceux qui le pratiquent, d'ailleurs le jeu de bague à cette époque en Espagne, oú il se court presque toujours dans une rue assez large, la bague étant suspendue è une corde tendúe entre deux façades. Mais on sait bien que le roman pastoral [hablando de *El Pastor de Fílida*] met en scène de faux bergers dont l'identité était, semble-t-il, assez facile à percer, et qui représentaient un groupe d'hidalgos lettrés plus habitués sans doute à manier la lance de bague que la houlette du berger." (L. Clare, *La Quintaine, la course de bague et le jeu des têtes: étude historique et ethno-linguistique d'une famille de jeux équestres*, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1983. (p. 132).

[55] "Hace también mucho al caso, según mi opinión, saber luchar [...] es asimismo bien que entienda [...] lo necesario en carteles de batalla" (Castiglione, op.cit., p. 135). Y más adelante atendiendo a las *fiestas públicas* comenta: "Aprovechan también las armas en tiempo de paz para diversos ejercicios. Muéstranse y honranse con ellas los caballeros en las fiestas públicas [...] cumple que nuestro cortesano sea muy buen caballero de la brida y de la jineta [destacando en todos los ejercicios en que se empleen y así] en correr lanzas y en justar, lo haga mejor que los italianos; en tornear, en tener un paso, en defender o entrar en un

que en las justas el combate es singular, mientras que en el torneo se combate por cuadrillas. Desde aquí al juego de correr una sortija, que es la propuesta del texto de Gálvez de Montalvo, el recorrido es mínimo; se queda en el ámbito cortesano y por simple asociación de ideas obtiene un juego mucho más acorde al mundo del pastor, ya que no es nada cruento, y a la vez sirve para ilustrar, perfectamente, la idea de que el oficio que resulta más propio para el cortesano es el ejercicio de las armas. En ellas los pastores-cortesanos demuestran la fidelidad y esfuerzo que el conde Ludovico pide para mantener la ejemplaridad en su modelo.[56]

Y así se ve a los pastores cumpliendo con todas las normas exigibles en tales juegos, con un mantenedor y un acompañante[57] que defienden los premios que se otorgarán a todos aquellos *aventureros* que demuestren su esfuerzo ante su dama y la concurrencia pastoril.[58]

La fiesta, según se ha organizado, parece guardar cierta relación con todas las circunstancias que son propias de varios festejos: el cartel propio de justas y torneos, el uso de la lanza que en recuerdo del combate elimina la parte cruenta sustituida por un juego de habilidad y destreza, el reparto de premios finales acordes a las excelencias de cada acción y, sobresale en este caso, el premio destinado a destacar la mejor invención que se relaciona, de algún modo, con los disfraces que se propusieron como primer tipo de festejo en relación con los carros enramados. Todo esto constituye un gran acto final, una especie de ceremonia de cierre donde se reúne y sintetiza lo que Huizinga analiza como un anhelo de una vida más bella en el sentido de un ideal soñado.[59]

---

palenque, sea loado entre los más loados franceses; en jugar a las cañas, en ser buen torero, en tirar una vara a echar una lanza, se señale entre los españoles." (Castiglione, op.cit., p. 136-137).

[56] "[...] no entiendo de afirmar ser necesario en él aquel perfecto conocimiento de la guerra y aquellas calidades que en un capitán se requieren. [...] Por eso contentarnos hemos [...] con que sea fiel y esforzado y que lo sea siempre. Porque muchas veces se muestra más el buen corazón en las cosas pequeñas que en las grandes." (Castiglione, op.cit., p. 129).

[57] Así lo recoge también Clare en su libro ya citado, p. 132-133.

[58] Gálvez de Montalvo, p. 559 y ss.

[59] "[Por medio de este ideal soñado convierte] las formas de la vida en formas artísticas. Pero no es solamente en las obras de arte, en cuanto tales, en donde esta actitud da expresión a su ideal; esta actitud ennoblece y embellece la vida misma y llena la vida social de juegos frívolos y de formas ceremoniosas. Justamente en este caso es cuando se hacen al arte personal de vivir las más elevadas peticiones; peticiones a que solo puede responder una *élite*, haciendo de la vida un juego lleno de artificio. La imitación del héroe y del sabio no es cosa para todo el mundo; decorar la vida con colores heroicos o *idílicos* es un gusto costoso y que por lo regular sólo se satisface de un modo muy deficiente. *La aspiración a realizar el ideal en las formas mismas de la sociedad tiene como vitium originis un carácter aristocrático*". (Huizinga, *El otoño de la Edad Media,* Alianza, 1994. p. 56).

El libro de Luis Gálvez de Montalvo adquiere desde este momento una entidad autónoma, que el autor le dio al principio en la poesía de "El autor al libro", y que lo transforma en el ejemplo de cortesano llevado a la práctica desde la perspectiva narrativa; su final, con la fiesta cortesana, es la expresión última de este ideal hecho narración. Los colores *idílicos* que Huizinga señala como decoración de la vida en forma de fiestas cortesanas, aquí deviene reflejo de un saber cortesano hecho juego que se devuelve al lector de su época, donde reconocerse en él y donde entrar en connivencia desde el mutuo *carácter aristocrático* del lector del libro y, añádese, del mundo que retrata desde la visión utópica del pastor.

De algún modo ya no se contempla el libro de pastores solamente como epítome de un ideal materializado en corpus narrativo que adquiere la suficiente autonomía para servir de ejemplo cortesano ficcionalizado, garantizando, por tanto, entretenimiento y cierta capacidad aleccionadora. Aparte de todo esto, lo que se puede detectar en el libro es una viva latencia del carácter aristocrático. Éste para Huizinga es el estímulo por el que esta sociedad aspira a realizar el ideal caballeresco que, en cuanto ideal de vida se relaciona con la piedad y la virtud, pero está abocado al fracaso por ser arrastrada *por su origen pecaminoso,*[60] que no es otro que la soberbia embellecida. Por tanto, el ideal caballeresco basado en la soberbia embellecida no tiene otra forma de realizarse que no sea la pura imitación.[61] Imitación que tiene su máxima representación en las fiestas públicas, lugar donde se consumaba el ideal del caballero incitado por dos móviles: el honor y el amor.[62]

En la fiesta cortesana, que los pastores organizan en honor de los tres pastores que han solucionado sus casos amorosos, todos los participantes salen con disfraces e invenciones acompañados de una *letra* o *mote* que adopta la forma de una breve sentencia que trata de traducir o explicitar la figura utilizada para intervenir en la carrera de la sortija. Así está vestido Siralvo:

> "[...] de caza de una tela blanca y verde, por toda ella sembrada de efes y eses; de las efes salían unos lazos que en muchos vuelos enredaban las eses y la letra
>
> De ti nacieron los lazos
> y de mí

[60] Huizinga, op.cit., p. 95.
[61] Huizinga, op.cit., p. 98.
[62] "La seducción del amor [...] no se experimenta sólo en la vida, sino también en los juegos y en los espectáculos. Hay dos formas en las cuales puede presentarse este juego: la representación dramática y el deporte [...] el deporte, y en primer término el torneo, eran, en la Edad Media, dramáticos en sumo grado y a la vez tenían un sello intensamente erótico." (Huizinga, op.cit., p. 110).

la gana de verme así".[63]

De Filardo hay la siguiente descripción y letra:

"[...] traía vestido sobre jubón y zarafuelles blanco, sayo y calzones de grana fina, caperuza verde y en ella un manojo de espinas con un ramo de oliva que salía de entre ellas, y la letra

Mi guerra produjo espinas
mas amor
mi paz les puso por flor". [64]

Como muestra de ingenio o invención está toda esta *máquina*:

"Gran rato después de esto estuvieron Liardo y Licio esperando aventureros y ya casi admirados de la tardanza, vieron venir un gran castillo almenado con extraño ruido de cohetes que por todas partes salían, invención que a ser de noche sin duda pareciera la mejor, porque era todo ensetado de mimbres torcidos y cubiertos de lienzos pintados de color de piedra y dentro los pastores de Mireno por secretos lazos lo llevaban y, llegado a los jueces, abriéndose de una parte una ancha puerta, por ella salió Mireno en una yegua melada, pisadora, vestido de un sayo corto gironado a colores, caperuza y calzón de lo mismo, zarafuelle y camisa de varias sedas y lana, con una argolla al cuello y esta letra

Por hado y por albedrío"[65]

Con estos ejemplos se comprende la afirmación de Huizinga cuando afirma que el torneo, además de un juego y de un ejercicio corporal, es literatura aplicada.[66] Lo que sucede con *El pastor de Fílida* es, sencillamente, que muestra el camino de retorno del que el ideal caballeresco, junto con su carácter aristocrático, había partido para desembocar en el *ideal pastoril*.[67]

La forma idílica de la narrativa pastoril en el libro de Gálvez de Montalvo descubre los resortes sobre los que constituye su dinamismo en cuanto narración, pues, ésta actúa como megaestructura donde tienen cabida diversidad de elementos que, al interactuar, insertos en el espacio y en el tiempo pastoriles, configuran una forma híbrida de relato que recibe numerosas trayectorias poéticas y genera otras tantas en su progresiva evolución, ya que su peculiaridad más notable es la de generar su propia poética de género a medida que la propia narración va configurando sus recursos, factores literarios y elementos integrantes de su estructura. De ahí la

[63] Gálvez de Montalvo, p. 562.
[64] Gálvez de Montalvo, p. 563.
[65] Gálvez de Montalvo, p. 564.
[66] Huizinga, op.cit., p. 116.
[67] "[...] El torneo presentaba el juego del amor [...] en su forma heroica. El ideal pastoril suministraba su forma idílica". (Huizinga, op.cit., p. 180).

caracterización de *El pastor de Fílida* como megaestructura donde tiene acogida la formulación del ideal caballeresco en distintos modos, uno mediante el juego de la sortija que cierra el libro y que procede de la Edad Media, y otro, por medio de la figura ideal que del cortesano pergeña Castiglione desde su concepción de humanista. Y en distintos grados a través de las distintas trayectorias eróticas.

En este caso el juego de la sortija evidencia distintos niveles por los que el libro de pastores manifiesta su carácter de literatura orientada a traducir un ideal caballeresco, puramente ornamental, y transformarlo en un valor de virtud cortesana que se eleva por encima de cualquier realidad tangible. Es literatura hecha de literatura a través de recuerdos clásicos, de asuntos mitológicos, de recursos retóricos, de ideología cortesana tamizada en los valores de la civilidad y la urbanidad de la antigüedad recuperada, sin descartar el ideal del caballero montado sobre la honra y el amor.

> "El sentimiento sólo es genuinamente eglógico, sin embargo, cuando el amador mismo se siente a la vez pastor. Con esto desaparece todo contacto con la realidad. Todos los elementos de la concepción cortesana de la vida son simplemente traducidos en estilo pastoril".[68]

La concepción cortesana, repensada y conformada nuevamente en tratados filográficos como *El Cortesano* de Castiglione, es la estructura que subyace en la elaboración de las tramas eróticas que configuran el libro de Gálvez de Montalvo, pero, además, acoge otro tipo de influencias puramente narrativas procedentes de la propia constitución de su género y de otros géneros literarios de la época. Pero lo que aquí se trata de dilucidar es el grado de convencionalidad que domina el género y que, en parte, se podría justificar por lo que asegura Huizinga acerca de las virtudes que se pretenden realizar en un modelo de vida.

> "[...] cuanto más poseído está un ideal de cultura por la aspiración a las más altas virtudes, tanto mayor es la discrepancia entre la forma de la vida y de la realidad".[69]

Es decir, la pastoril recupera esa aspiración por alcanzar la virtud en su máxima representación del perfecto cortesano que domina sus pasiones y, en tanto que más se esfuerza por modelarlo, más se aleja de la realidad. Y en cuanto forma de vida reconstruye un espacio y un tiempo ajustado a la medida de su concepción utópica. En este sentido, Luis Gálvez de Montalvo deja al descubierto muchos de los mecanismos y medios sobre los que descansa su manera de convertir en narración pastoril los recursos que proceden de otras estructuras literarias. Y en cierto modo, interesa indagar el

[68] Huizinga, op.cit., p. 188.
[69] Op.cit., p. 151-152.

sentido que el amor tenía dentro del género, pues la misma concepción erótica encierra el ansia por *abarcar desde un sólo punto de vista todo lo que entra en la vida.*[70]

Con tal facultad abarcadora, el amor se hace un ideal que tiene su pleno desarrollo en el espacio eglógico, donde el amor caballeresco se transforma en una actitud moral encarnada en la figura del pastor, pues éste adopta la concepción neoplatónica del amor como el más eficaz remedio contra el amor doliente, heredado de los cancioneros o del relato sentimental. En palabras de Alexander A. Parker[71] este se reduce al sometimiento del deseo sensual para alcanzar cierta serenidad.

Esta consideración lleva a comprender la esencia del platonismo pastoril tal y como la define George Santayana[72] "[...] *Platonismo* [...] personifica la conciencia y enuncia nuestras más íntimas esperanzas"; en el terreno de los pastores esta conciencia se traduce en un ideal racional que descarta el sufrimiento, o a lo sumo, mitiga este sufrimiento por innecesario para el vivir humano. Gálvez de Montalvo ejemplifica en sus modelos pastoriles situaciones superables por el justo raciocinio del más fiel representante del cortesano perfecto. Siralvo refleja en su trayectoria erótica el ideal acabado del enamorado platónico que, sometido a razón *y buen juicio,* alcanza la plenitud de su amor, e incluso, el aparente sufrimiento que todo enamorado padece, en él se convierte en una imposición derivada de la poética que configura la narración pastoril desde Montemayor y que recoge la tradición cancioneril. Así presenta al pastor que después de haber hablado con Florela y haberle confirmado el amor de Fílida, todo contento y satisfecho, se dispone a cantar unos versos compuestos antes de que su amada profesara en el templo de Diana.

> "Con esto volvió Siralvo tan contento que en sí mismo no cabía y mientras todos reposaban, él, a la sombra de un fresno, en voz baja estuvo recitando, al silencio, unos versos que hizo al principio de la ausencia, cuando entre temor y esperanza andaba el sufrimiento de partida [...]
>
> Aunque Siralvo en sus versos iba mezclando tristeza su corazón contento estaba." [73]

El contenido triste y amargo de la composición no se corresponde, en absoluto, con el estado de felicidad de Siralvo, después de que Florela le asegurase de la fidelidad del amor de su amada. Esto deja la composición y su motivo en un plano de recurso retórico convencional dentro de la estructura que los libros de pastores van conformando en su línea narrativa. En la narración se confirma la consecución del amor

---

[70] Huizinga, op.cit., p. 154.
[71] *La filosofía del amor en la literatura española 1480 - 1680*, Cátedra, Madrid, 1986 (p. 68)
[72] *El sentido de la belleza*, Losada, Buenos Aires, 1955. (p. 15)

platónico como ideal absoluto y que Parker en su libro hace extensivo a todo el siglo XVI.

> "[...] sólo un amor espiritual podía ser verdaderamente humano. Esta sensualidad incorpórea puede o no haber sido un ideal en la vida cotidiana, pero en la vida literaria [...] se aceptaba universalmente sin discusión" [74]

El amor como inclinación hacia el exterior tiene su referente en la belleza de la mujer y desde la que el hombre evoca "[...] los valores que construyen la civilización."[75] La importancia de la presencia de la mujer es destacable desde el momento que corporeiza esa belleza que mueve al hombre a percibirla y gozarla, aunque esto último se limite al propio placer de la percepción. Y según expone Santayana se la llama belleza por estar indisolublemente unida a la percepción y ser una cualidad del objeto en que se observa. Termina aclarando "[...] la belleza es el placer considerado como cualidad de una cosa [...] es una emoción, en el sentido de que afecta a nuestra naturaleza volitiva y apreciativa".[76]

La perfección de la belleza femenina, según se muestra en la narrativa pastoril, promueve tanto el goce y fruición espiritual de los pastores, como su trasvase a composiciones poéticas; la emoción producida tiende a constituir una actitud moral que combina ética y estética, a pesar de que Santayana establezca un carácter negativo para la primera y positivo para la segunda.[77]

Sin embargo, esta distinción en el bien (dependiente del juicio moral o de la belleza) queda neutralizada en cuanto juicio estético en el espacio que la narrativa pastoril recrea para sus casos eróticos. Es más, en el caso de *El pastor de Fílida,* la esfera de la belleza estaría representada por todos los elementos y factores narrativos y poéticos que configuran el correr argumental de la narración, mientras que la esfera moral se corresponde con la incorporación, a modo de ensayo, de la ideología trasplantada desde el tratado dialogado de Castiglione sobre el perfecto cortesano. De alguna manera la estética pastoril absorbe dentro de un marco espacio-temporal, único

---

[73] Gálvez de Montalvo, p. 501 y 505.
[74] Op.cit., p. 138.
[75] Parker, op.cit., p. 141.
[76] Santayana, op.cit., p. 50-51.
[77] "La relación entre los juicios estéticos y los morales, entre las esferas de la belleza y el bien, es muy íntima, pero los separan diferencias importantes. Uno de los factores de esta distinción es el hecho de que mientras los juicios estéticos son principalmente positivos, es decir, percepciones de bien, los morales son principal y fundamentalmente negativos, o percepciones de mal. Otro factor de esta distinción es que mientras en la percepción de la belleza nuestro juicio es necesariamente intrínseco y basado en el carácter de la experiencia inmediata, y nunca conscientemente en la idea de una utilidad eventual del objeto, los

para cada narración, aquellos juicios morales que contribuyen a modelar al cortesano y la dama perfectos. Estos actúan en congruencia con sus papeles y obtienen, por ende, la correspondiente serenidad para su vida, para su conducta y para lograr los medios con que compartir la felicidad, concretada en la ayuda a los demás.

Ambos tipos de juicio, el estético y el moral, confluyen en el marco pastoril al carecer el segundo de cualquier tipo de beneficio extrínseco a su ejecución, ya que queda imbuido del propio carácter intrínseco del relato al no dirigirse hacia la obtención de una utilidad eventual extraliteraria. Todo ello constituye una identificación entre moral (bien) y estética (belleza) que tiene por destino la manifestación final de la fiesta cortesana, donde combinan presencia vistosa con muestras ingeniosas de motes, y donde relucen la honra del caballero y el amor por la dama. Tal yuxtaposición entre ambas esferas las acerca a una fusión entre ellas y entre los mundos donde se recrean: el caballeresco y el pastoril.

De alguna manera esta fusión entre lo positivo del juicio estético y lo negativo del juicio moral, tal y como lo quiere Santayana en su dicotomía, se produce en un ámbito idealizado para su realización, donde el espacio revierte a un valor utópico y el tiempo a uno acrónico, en cuyo cruce el amor se transforma en metáfora de la realidad con toda su problemática. Según se había estudiado en los tratados filográficos anteriores, la belleza actuaba como acicate y estímulo que generaba el amor en cuanto sentimiento de deseo por alcanzarla y gozarla en unión. Por ello, la belleza, desde esta perspectiva, combina el placer de su percepción con el deseo de gozar el bien prometido en ella. La belleza se convierte, así, en un bien último, en un valor positivo que proporciona placer y en consecuencia, transforma el signo negativo del juicio moral, encargado de evitar el mal, en una consecución del bien, objetivado en el placer de la percepción de la belleza.[78] De esta manera la belleza adquiere un carácter de síntesis donde se conjugan valor intelectual, surgido del juicio moral, y valor estético originado del juicio, igualmente, estético.

> "Todo valor intelectual puede transformarse en valor estético una vez que se ha perdido su ilación y queda pendiente alrededor del objetivo como una vaga sensación de dignidad y significado". [79]

---

juicios sobre el valor moral, por el contrario, están basados siempre, cuando son positivos, en la conciencia de los beneficios que probablemente implican." (Santayana, op.cit., p. 30).

[78] Santayana, op.cit., p. 52-54.

[79] Santayana, op.cit., p. 208-209.

La narrativa pastoril, en este sentido, transforma ese valor intelectual en un valor estético como posible aportación artística donde se reconstruye *un esquema general de concepción único bajo el cual subsumirlo todo.*[80] Tal esquema general de concepción se apoya en los conceptos de amor y belleza, siendo el primero una tendencia y la segunda *una garantía de la conformidad posible entre el alma y la naturaleza.*[81]

El valor estético de los libros de pastores resulta obvio cuando se lo considera un género literario cuyas fuentes de inspiración proceden de la literatura misma. Y cuanto más alto es su carácter estetizante, más alejado parece del valor intelectual de aquellos juicios morales que inspiran toda la relación erótica entre pastores. Sin embargo, la obra de Luis Gálvez de Montalvo todavía demuestra la superposición de ambos juicios procedentes de estructuras narrativas diversas: el juicio estético de la estructura lírico-narrativa que va conformando el género a medida que produce el libro, y el juicio moral de la estructura dialógico-narrativa que viene establecida por la tradición filográfica.

La actitud resignada del protagonista lo erige en representante ideal del enamorado neoplatónico que ha sabido, por elección de razón, contener su ímpetu erótico en los límites de lo razonable y de lo estipulado como idóneo para la consecución del *amor verdadero.* En cuanto al juicio estético se debe considerar la asimilación de todos los recursos propios del género constituido: unos personajes dotados de una belleza física considerable, sobre todo en la parte femenina; un espacio idealizado heredero del *locus amoenus,* donde transcurren efemérides típicamente atribuibles a pastores (juegos, danzas, certámenes poéticos, conmemoraciones anuales); y otros elementos que constituyen, en la producción del género, la poética del mismo: elucubraciones sobre el amor, intercalación de poesías, representación de églogas, fiestas *cortesanas*, etcétera. Estas últimas, en el texto que me ocupa, serán indicativo de la confluencia de otras trayectorias narrativas. Es decir, la belleza, como realidad susceptible de ser plasmada en el género, se convierte en origen de su producción y, a la vez, en finalidad de su realización, por cuanto en ella se encierra la apariencia auténtica del bien buscado y solamente realizable en un espacio como el pastoril.

---

[80] Santayana, op.cit.,p. 137.
[81] Santayana, op.cit., p. 241.

ESPACIO Y TIEMPO

La narración de Gálvez de Montalvo, al igual que las anteriores pastoriles, se desarrolla en la ribera de un río y son constantes las alusiones a las fuentes, arroyos, valles, bosques, espesuras[1] y, en el caso específico de este relato, la mención de la cabaña de los pastores en su doble acepción de choza y cobijo para el ganado. En su primera acepción se puede apreciar un curioso trasiego de pastores entre las cabañas de unos y las de otros. Más tarde, todos juntos, emprenden su marcha hacia lugares de reunión, donde tienen lugar grandes celebraciones. Allí las muestras poéticas representan el principal papel, al lado de otros juegos de habilidad o fuerza, e incluso ingenio.

Gálvez de Montalvo prescinde, por completo, del recurso narrativo del relato de viajes intercalado.[2] Por primera vez, todo se desarrolla única y exclusivamente en la ribera del Tajo. Apenas un breve discurso de Alfeo sobre su pasado acerca de los amores con Andria, representa la forma de un relato bizantino, donde aparecen otras tierras, otros viajes u otros ambientes. Directamente inserto en el espacio pastoril, su episodio amoroso tiene lugar en estas riberas,[3] junto a estos pastores que viven en un espacio preciso, pero irreal, y en un tiempo estático de un presente eternizado por la sublimación del recuerdo.[4]

El espacio es el primer componente narrativo que caracteriza el relato. Aparece vagamente descrito como un espacio acotado por la ribera del río Tajo;[5] montes, campos, llanos, fuentes, arroyos y las cabañas de los pastores.[6] Varios factores

---

[1] Constituyen el paisaje ideal de que habla E.R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1984, en el capítulo X caracterizado por un grupo de árboles, una floresta con fuentes y jugosos prados (p. 266). Hay que mencionar también la caracterización que hace Cristóbal López (*Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Universidad Complutense, 1980) y en donde al referirse al paisaje bucólico (p. 144-145), además de los elementos tradicionalmente conocidos desde Curtius añade la cueva y la roca, elementos que aparecen en esta narración.

[2] Vuelve, en cierto sentido, al estatismo que supone la asimilación cultural de la obra de Sannazaro y abandona el dinamismo estructural de la pastoril española que señala Prieto en su *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975 (p. 348).

[3] R. Osuna, *La Arcadia de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*, Anejos del BRAE, 1972 p.228, señala cómo en Lope y en Gálvez de Montalvo "sobresale el desinterés por la acción. Las historias intercaladas en Gálvez de Montalvo son menos extensas y en menos número que en los otros novelistas; poseen, asimismo, menos carácter independiente".

[4] No se puede decir que se sitúe en ninguna Arcadia, ni siquiera que se transporte a una Edad Dorada. Sin embargo, las coordenadas espacio-temporales en que tienen lugar los acontecimientos reflejan una concepción en que el presente vive del pasado y, por lo tanto, lo que se produce es lo que expresa H. Levin, en *The myth of the Golden Age in the Reanissance*, Indiana University Press, London, 1969 (p.11), con respecto a la Edad de Oro, la cual "is all that the contemporary age is not".

[5] "el Tajo morada antigua de las sagradas Musas" (p. 333).

[6] " los altos montes de luz y gloria se vistieron, el fértil campo renovó su casi perdida hermosura" (p. 333); "olvidados de sus propias cabañas, sitios y albergues los de Mendino estaban siempre

caracterizan estos lugares como son su soledad, su inaccesibilidad y el movimiento de los pastores que convierten a tres lugares en tres puntos fundamentales de encuentro, que propician circunstanciadas descripciones de festividades y juegos al lado de la acumulación de composiciones poéticas en torno a un asunto común. Estos lugares son el valle de Elisa, el templo de Pan y el templo de Diana. Al final, con la celebración de la fiesta de la sortija, hay un prado innominado, donde "reunidos la mayor nobleza de la pastoría" concluye el relato definitivamente, sin posibilidad de continuación.

Al contemplar el movimiento de los pastores entre las cabañas se aprecia un constante trasiego. Este desplazamiento, diferente al que los dirige a los templos o al valle, se caracteriza por el elemento de la búsqueda o de la intercesión amistosa entre pastores. El mayor número de idas y venidas se concentra en la tercera y la quinta parte. Recién comenzada la tercera se ve a los pastores que salen del valle de Elisa de conmemorar la memoria de la difunta con diversos juegos. Del valle salen Alfeo y Finea, los dos pastores, desterrados y forasteros, que van informándose de la forma en que viven allí en la ribera. Aprovechan para dirigirse a "las cabañas de Mendino",[7] allí se encuentran a Siralvo, y luego siguen los tres camino hacia la cabaña de Finea.[8] Desde esta cabaña, Siralvo y Alfeo se dirigen a la cabaña del primero, aunque inmediatamente, Siralvo "tomó el camino de las huertas del rabadán Vandalio",[9] donde se produce el encuentro entre el pastor y Florela.

Para la quinta parte, el desplazamiento de los pastores cuenta con un nuevo personaje que introduce una intriga colateral sumada a las que se venían dando en esta ribera. Es Amaranta, nombre que adopta la despechada Andria, que viene desde la corte para recuperar el amor de su olvidado Alfeo. Desde el primer encuentro con Siralvo hasta la noche, en que se aloja en la cabaña de Dinarda, el movimiento de los pastores indica una actividad atípica para el estatismo habitual en el que viven todos ellos. Es el caso que Siralvo se entró "por lo más espeso del bosque",[10] después del

---

acompañados" (p. 333); "por la espesura del monte y por las sombras del llano" (p. 336); "por la soledad de los campos y las fuentes" (p. 336-337); "juntos a la sombra y frescura de un manso arroyo" (p. 337).

[7] Pág. 396.

[8] "llegó Finea al fin de la canción y a la puerta de su cabaña" (p. 404).

[9] Pág. 405.

[10] Pág. 477. Aunque no es un *locus amoenus* al uso pudiera considerarse desde una perspectiva simbólica que refleje el embrollo emocional en que se encuentra el personaje y que también se acomodaría al paisaje mental que muchos críticos señalan, como B. Mujica, (*Iberian Pastoral Characters*, 1986, p. 6), que indica esto mismo e incide en el espacio pastoril como ámbito donde el personaje se retira de los problemas de la corte. "It is a welcome illusion, conjured up deliberately through meditation and art. The visionary experience requires a physical and mental distancing from every day reality. It requires a blocking out of the individual's inmediate surroundings". Pero ahí parece que Gálvez de Montalvo le hace corresponder un paisaje menos "ameno" según su estado emocional y su situación personal.

episodio del ciervo con Fílida y Florela, y topa con Andria en disfraz de pastora. Informado por ella, Siralvo se dirige a su cabaña para contarle a Alfeo su encuentro. Allí "Alfeo le estaba aguardando triste y pensativo, lleno de dolor",[11] enterado por Arsiano de la llegada a la ribera de su antiguo amor. "Tornó Siralvo al bosque"[12] y se esconde mientras Arsiano y Andria conversan. Después de hablar con Siralvo, vuelve a su cabaña y hace llamar a Finea y le comunica todo el suceso y deciden que Alfeo se esconda mientras Andria siga en la ribera. Andria a la mañana siguiente, después de haber pasado la noche en la cabaña de Dinarda, inicia el itinerario por varias cabañas, buscando a Alfeo. La primera es la de Finea, luego la de Siralvo, y por último la de Dinarda, donde rompe en llanto dominada por la rabia de su fracaso.[13]

En este caso, Andria se desvive por encontrar a Alfeo en un movimiento pseudodramático que confiere a la narración un vaivén de intriga semejante a las comedias cortesanas. El dinamismo concluye con las lágrimas frustradas de la pastora, y con ellas vuelve de nuevo la calma y el estatismo típicos del mundo pastoril, más adecuado para los intereses narrativos del autor.[14]

A la rapidez de estos últimos desplazamientos se opone el movimiento pausado del caminar de los pastores hacia los lugares de encuentro. El primero es hacia el valle de Elisa, el segundo hacia el templo de Pan y el tercero hacia el templo de Diana. El primer lugar ocupa toda la segunda parte. Salen los personajes desde la cabaña de la pastora Finea y, habiéndose encontrado con Alfeo, emprenden el camino hacia el valle, "una milla distante de donde estamos";[15] por el camino van charlando y conociéndose y cuando aumenta el número de pastores cambian la conversación por la comunicación cantada y versificada, hasta que llegan a la entrada del valle. Otra de las características de los lugares y caminos por los que reposan y transitan los pastores es su cualidad de ocultos y secretos. En esta ocasión el valle, prototipo del *locus amoenus,*[16] es calificado de "encerrado valle"[17] cuyo acceso sólo puede realizarse por una sola

[11] Pág. 478.
[12] Pág. 479.
[13] Pág. 482-484.
[14] Además, creo importante señalar que al carácter pseudodramático de este episodio se añade un abundante uso del estilo directo en forma de diálogo entre los personajes lo que acentúa ese sentido.
[15] Pág. 368.
[16] " [...] the locus amoenus is a highly selective arrangment of stage properties. The character of the properties is decided, not by the ideals or the needs of man, but by the pastoral demand for freedom and pleasure. The stage is set in such a way that the herdsmen may pursue their objectives, their affections and their dreams, as easily as possible, against the smallest number of obstacles" (T.G. Rosenmeyer, *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Los Angeles, University of California Press, 1969, p. 186).
[17] Pág. 375.

entrada.[18] Si durante el camino los pastores cantan varias composiciones, en el valle, en conmemoración por la muerte de Elisa, el pastor Alfesibeo canta una elegía y otra composición funeraria Galafrón. Estas enmarcan los cantos que para entretenerse entonan algunos pastores después de la comida y antes de los juegos: la lucha, la carrera y otras pruebas de fuerza y habilidad.

La otra junta de pastores se realiza en la cuarta parte. Comienza con el movimiento de los pastores que marchan juntos hacia la cabaña de Filena para que Silvia interceda por el despechado Filardo. Antes de llegar a ella pasan por el lugar donde Siralvo y Alfeo reposan, con lo que se les unen para continuar, posteriormente, su camino hacia el templo de Pan. Durante el trayecto los pastores intercambian sus opiniones sobre diversos asuntos, que acompañan con muestras poéticas que ilustran los asuntos y entretienen a los pastores hasta alcanzar la cabaña de Filena. En el espacio creado por el templo el narrador intercala diversas écfrasis de pinturas y de un altar, pero lo más importante consiste en que la reunión de pastores tiene lugar en un jardín del templo "que, aunque pequeño, era lleno de frescura y deleite".[19] En este espacio, igualmente, representan la égloga para terminar el día recreándose "por la orilla del cristalino Tajo".[20] Es decir, dentro del propio templo, se encuentra un espacio más reducido que contiene todas las cualidades del *locus amoenus*.[21] Previo a la representación de la égloga, todos los pastores cantan la belleza de Fílida en sus composiciones, todo ello enmarcado por el ambiente del jardín. De esta manera este se convierte en un reducto especial, donde el arte recobra su carácter creativo al lado de la naturaleza.

El templo de Diana[22] viene a significar la apoteosis final de estas reuniones ya que a todo lo anterior se añade una serie de coreografías de ninfas que van haciendo sus ofrendas a la diosa de la castidad. El toque pagano que estaba presente

---

[18] "tenía de ancho media milla, y una en largo. Guardábale de ambos lados espeso y alto monte de gruesos robles y viejas encinas, por entre los cuales bajaban muchos arroyos de agua clara." (p. 375).
[19] Pág. 439.
[20] Pág. 469.
[21] "Nunca Vertumno tuvo los suyos compuestos con tanta destreza como este lo estaba sin arte, las flores y hierbas, las aguas y las plantas, las aves que en él moraban todo era extremadamente bueno" (p. 439). Aquí se confirma lo que dice Darst, ("Renaissance Platonism and the Spanish Pastoral Novel" *Hispania*, 52 (1969), p. 385), "[...] the purpose of art is thus the desire to perfect nature, to reduce through the conscious exercise of art the exterior ornaments which hide the primordial Idea. The significance of this concept is that art and nature become inextricable intertwined because, to the artist, they are both striving toward the same goal: an unimpeded growth from within to reach a perfection of form".
[22] "[...] The function of the temples of Pan and Diana in this novel is one of celebration. Indeed, they serve as forms to praise the beauty of Siralvo's beloved, Fílida, [...] the temples are concerned with

desde el principio, cuando caracteriza al Tajo como "morada antigua de las sagradas Musas", tiene aquí su culminación. El templo, las écfrasis de las siete maravillas del mundo, la estatua de la diosa, las ninfas y sus bailes conforman un ambiente ajeno a todos cuantos se hubiesen podido encontrar en la anterior pastoril.[23] En primer lugar sitúa el templo "en un valle escondido",[24]al que se llega "por una angosta senda, que más de una milla se alargaba".[25]La descripción del templo,[26]construido de forma natural por los troncos, ramas y hojas de laureles y "fresca murta", compone un espacio irreal,[27] presidido por una estatua de la diosa y rodeada por las tallas de las siete maravillas. Entre las canciones y ofrendas de los pastores lo más destacado es la oración o plegaria de Sileno a la diosa, solicitando su benigno perdón.[28] Como en el templo de Pan, aquí hay una floresta que, de nuevo, configura un *locus amoenus* donde "la maestra Natura" cumple la función de albergar los entretenimientos de los pastores y sus cantos, previo a la celebración de los ritos propiciatorios a Diana. Si la reunión de los pastores es en la floresta, la plegaria de Sileno se realiza en el interior del templo, para volver a la floresta, una vez terminada la misma. Parecida función es la del jardín del templo de Pan: el propio templo es un recinto sagrado y destinado a los ritos, frente a la floresta ámbito donde los protagonistas son la naturaleza y los pastores con sus entretenimientos más comunes, los cantos. Aquí, sin embargo, todo el espacio se contamina de un

---

manifestations and not with introspection""(Armas, "Caves of Fame and Wisdom in the Spanish Pastoral Novel" *Studies in Philology*, 82 (1985) p. 332-358) (p. 334).

[23] En apéndice a *El otro mundo en la literatura medieval* de Patch, (Fondo de Cultura Económica, 1983) a cargo de Mª Rosa Lida de Malkiel ("La visión del transmundo en las literaturas hispánicas" (p. 371-449), comenta la presencia de palacios y edificios suntuosos que están concebidos desde la influencia de la arquitectura renacentista, pero sin abandonar "todavía un halo sobrenatural", y junto al palacio de la maga Felicia de la *Diana* de Montemayor, señala también el templo que aparece en *El Pastor de Fílida* como destinado a las deidades pastoriles.

[24] Pág. 494.

[25] Pág. 494.

[26] Se diferencia del palacio de Felicia donde el arte triunfa sobre la naturaleza como indica C.B. Johnson, "Montemayor's *Diana*: a novel pastoral" *Bulletin of Hispanic Studies*, 48 (1971) p. 20-35 (p. 29).

[27] En esta descripción parece que se produce un reflejo de la *Natura naturans* como "vicaria de Dios" (O.H. Green, *España y la tradición occidental*, II, Gredos, Madrid, 1969, p. 105), aunque en lugar de crear seres humanos se la ve conformando un espacio construido sin la colaboración del hombre y que, incluso, hace comunes *Natura naturans* y *Natura naturata*. Hay que comprender que supera la concepción tópica del *locus amoenus*, y convierte un espacio en un ámbito de creación natural, el cual adopta la simulación artística de un lugar a la medida del hombre. De alguna manera se trata de la Natura creadora y productora en un sentido afín a la Naturaleza creada con fines artificiosos. B.M. Damiani, ("Nature, Love and Fortune as Instruments of Didacticism in Montemayor's *Diana*", *Hispanic Journal*, 3 nº2 (1982) p. 7-19 (p. 10), observa cómo se convierte la Naturaleza en una fuerza creativa análoga al arte: "[...] nature is not a passive agent, a mere plastic background for the actions of the shepherds; it is rather a vital force [...]". También puede ser la *Natura artifex* de Rivers, *The Pastoral Paradox of natural art*, The John Hopkins Press, 77 nº 2,(1962), p. 130-144. (p. 135), que como una variedad de panteísmo la encuentra en Garcilaso, y por el que seres y objetos pertenecen a la vez al mundo natural y al artístico.

[28] Pág. 500.

carácter pagano donde las ninfas y sus bailes elevan el tono hasta alcanzar un aristocratismo equivalente a la suavidad de sus movimientos.

Según se observa son espacios donde la marcha de los pastores propicia la comunicación y el canto para sobrellevar el camino. Luego, también, son espacios de espera y entretenimiento donde el solaz cumple la función de llenar amplios momentos que actúan de preámbulos a otros espacios y otros actos. Por otro lado, configuran un espacio específico donde el *locus amoenus* combina arte y naturaleza[29]en partes casi equivalentes.[30] Son espacios de imbricacion entre *Natura naturata* y *Natura naturans*,[31] protegidos por ser o recintos cerrados, o tener un complicado acceso por sendas estrechas o estar en valles escondidos.

Otros dos lugares apartados son las cuevas de los dos magos[32] que aparecen en la narración; Sincero y Erión: "[...] y escogiendo la vía más breve y menos agra, pasaron el monte, y a dos millas que por selvas y valles anduvieron en lo más secreto de un espeso soto, hallaron un edificio de natura a manera de roca en una peña viva, cercado de dos brazas de foso de agua clara[...]".[33] Hasta este lugar, morada del mago Sincero, llegan los pastores buscando el refugio idóneo para evitar sufrir las desgracias que la realidad les reserva. Este lugar también combina ambos aspectos, el artístico y el natural.

Pero mucho más dificultoso es el camino para llegar a la morada del segundo de los magos: "Yendo por el cerrado valle de los fresnos, hacia las fuentes del óbrego como dos millas de allí, acabado el valle, entre dos antiguos allozares, mana una fuente abundantísima, y a poco trecho se deja bajar por la aspereza de unos riscos de caída extraña, donde por tortuosas sendas, fácilmente, puede irse tras el agua [...] [y] en

[29] E.W. Tayler, *Nature and Art in Renaissance Literature*, Columbia University Press, 1966 (p. 39), distingue, durante el Renacimiento, un concepto de lo instintivo y espontáneo para la Naturaleza, y otro de lo voluntario y consciente para el Arte, si se analiza desde la perspectiva del hombre; y desde la del universo, asigna la Naturaleza a la obra divina y a la obra del hombre, el Arte. Sin embargo, muchos pasajes de Gálvez de Montalvo muestran una inextricable colaboración entre Arte y Naturaleza, aunque algunas veces, también, ofrece ejemplos diferentes para cada una (florestas y bosques naturales frente a obras de arte de talla y pintura).

[30] Así lo afirma Darst (op.cit., p. 385), desde el momento en que arte y naturaleza buscan la perfección de la forma "their finished products will resemble each other to such a degree that human vision will find it difficult to distinguish just where nature left off and art begun".

[31] Green, *España y la traidición occidental* II, Madrid, Gredos, 1969, dedica el capítulo III a este tema.

[32] Señala Armas, ("Caves of Fame and Wisdom in the Spanish Pastoral Novel" *Studies in Philology*, 82 (1985) p. 332-358, (p. 334), el desarrollo de estos espacios en pastoriles posteriores a la *Diana*. Y cómo éstos incorporan muchas de las características del palacio de Felicia en forma de fuentes, poderes mágicos ocultos, sabiduría filosófica, profecías de acontecimientos futuros, cantos de alabanza en forma poética, etc. Además no olvida indicar que la cueva representa "the paradox of natural art". Y señala los antecedentes clásicos.

[33] Pág. 352.

lo más estrecho está una puente natural [...] y al fin de la puente hay una angosta senda que, dando vuelta a la parte del risco, en aquella soledad descubre al mediodía un verde pradecillo de muchas fuentes, pero de pocas plantas y, entre ellas, de viva piedra cavada está la cueva del mago Erión [...]".[34]

La descripción resulta prolija, pero consigue dar la sensación de ser un lugar apartado del trato humano y alejado de toda conversación. Lo largo del trayecto entre ásperos riscos, sendas tortuosas y estrechas hasta llegar a un pradecillo solitario[35] confirma la función de aislamiento, donde lo sobrenatural puede compaginarse con el ámbito humilde de la naturaleza pastoril. Recrea un espacio, si no del todo mágico,[36] sí por lo menos adecuado para la inserción del canto de las damas ilustres. Cuando los pastores llegan a la morada de Erión[37] se enfatiza, nuevamente, su carácter de secreto e inaccesible.[38] Allí, otra vez, se demuestra la inextricable relación que arte y naturaleza componen para crear espacios únicos. El primero se combina perfectamente con la segunda para crear bustos marmóreos incrustados sobre "concavidades embebidas" en la roca de la cueva,[39] y terminar en los retratos de las damas.[40]

De ambos lugares me interesa destacar el aspecto "secreto" de los mismos y las "estrechas sendas" que han de tomarse para llegar a ellos.[41] Se trata de una

---

[34] Pág. 516-517.

[35] Levin, (op.cit., p. 99) señala que "Arcadianism represents a purer state of escapism". Esto mismo se puede apreciar en Gálvez de Montalvo, pero adaptado mediante la transformación del espacio arcádico en un deseo de escapismo a la medida de su deseo influido, probablemente, por su recuerdo sublimado. La forma de acceder a la cueva del mago Erión es el mejor ejemplo de lo que digo, pero son constantes los casos de lugares retirados, encerrados, "secretos" a los que se llega por estrechos y difíciles y tortuosos caminos. De modo que se combina un estado mental con un instinto escapista que tiene su plasmación en lo narrado y donde predomina la utopía y el tiempo acrónico. Es el "escapismo hacia la emoción y el sentimiento" que B. Snell, (*Las fuentes del pensamiento europeo*, Editorial Razón y Fe, 1965, p. 413), detecta en las églogas de Virgilio y que en Gálvez de Montalvo también se detecta en forma de sentimiento lírico sublimado desde la memoria.

[36] Referido a la cueva de Erión dice Armas (op.cit., p. 352) "[...] The cave can be viewed as a mere illusion, an enchantment. Yet, the feelings and images that hold the shepherds here seem at times more "real" than the outer world."

[37] Pág. 537.

[38] "entró con los tres por los secretos de su cueva" (p. 537); "a un aparte del risco donde jamás humano pie llegaba" (p. 537). "[...]*El Pastor de Filida* develops a dichotomy between temple and cave. While the first deals with the outward aspects of existence, the second focuses on the inner aspects of the individual". (Armas, op.cit., p. 351).

[39] Pág. 537.

[40] "por todas partes se veía llena de varias figuras que, de divino pincel, con la naturaleza competían" (p. 538).

[41] Este gusto por tales aspectos puede tener cierta relación con lo que dice P. Alpers, ("What is Pastoral?, *Critical Inquiry*, 8 (1982), p. 437-460 (p. 459), ya que los paisajes y escenarios pastoriles no tienen tanto de proyección psicológica como de interpretación, "a selective emphasis determined by individual or cultural motives", pues la vida que representan los pastores en esas tramas pastoriles son también vidas humanas. En la motivación individual es donde se encontraría la proyección psicológica de Gálvez de Montalvo y quedarían los motivos culturales que seleccionan los distintos *loci amoeni* que aparecen y los recintos sagrados donde se reúnen los pastores. N.M. Valis, "Time and Space in Gil Polo's *Diana*

constante en la narración; y así se puede encontrar la indicación de un "secreto lugar", de un "lugar estrecho y sombrío",[42] como los lugares más apropiados para las citas nocturnas entre Mendino y Elisa. Igualmente, los puntos claves de fuentes y espesuras donde suelen pasar la siesta reunidos y cantando, también se caracterizan por su "frescura y secreto",[43] aparte de ser accesibles solamente a través de un "estrecho sendero". "Senda estrecha y deleitosa entre olmos y sauces"[44] es la que deben seguir para llegar hasta el valle de Elisa. En la entrevista entre Florela y Siralvo, cuando intercambian retratos de Fílida, a la luz de la luna, ella propone cambiar de lugar por no parecerle muy seguro en el que están, y así se "entraron por un camino estrecho que dividía dos huertos".[45]

Todos estos senderos ocultos y de constante estrechez se oponen a las florestas, fuentes y prados donde se suelen reunir todos los pastores, caracterizados, desde el tópico, por su amenidad.

Sin embargo, la continua presencia de estas sendas estrechas y dificultosas de transitar adquiere, en ciertos momentos del relato, cierto carácter simbólico.[46] Así se comprueba cuando Pradelio llora el olvido de Filena, habiendo sido antes correspondido. El día de la festividad de Diana este pastor dirige sus pasos hacia el templo "por una fresca arboleda de pobos y chopos y otras plantas", rica en sombra y adornada por multitud de pajarillos, pero el infeliz pastor al pasar por este camino[47] lo encuentra requemado por el fuerte calor del sol y las ramas sin hojas que proporcionen sombra y frescura.[48] El sentimiento de aflicción por el amor no correspondido de su

---

enamorada" en *Hispanófila*, 76 (1982)) p. 9-20) (p.11), habla, citando a Bachelard (B. Gaston, *The Poetics of Space*, New York, Orion Press, 1964) de la creación en todo espacio habitado de cierta noción de hogar con la intención de proporcionar la ilusión de protección, es decir, en algún sentido, la proyección psicológica del autor podría estar orientada hacia la necesidad por encontrar un refugio donde salvaguardar un amor elevado a la categoría del mito.

[42] Pág. 347.

[43] Pág. 350.

[44] Pág. 368.

[45] Pág. 406.

[46] Avalle-Arce, (*La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1975, p. 77), recuerda la tradicional abstracción del mundo exterior y de la naturaleza que apenas hace acto de presencia en la poesía de cancionero. Atribuye a esta trayectoria unida al valor esencialista de la filosofía neoplatónica estas naturalezas esquemáticas y arquetípicas de la novela pastoril desde Montemayor y, cómo desde su propio quehacer, convierte la narración en receptáculo de análisis e introspección. De esta forma "la realidad subjetiva desplaza la realidad objetiva del foco de atención y, en consecuencia, la contemplación no está vertida al exterior en busca de los matices caracterizadores de la realidad física, sino hacia el interior, a la captación de la realidad anímica". Hecho palmario en la narración de Gálvez de Montalvo que selecciona lugares recónditos o especialmente artificiosos para las composiciones de alabanza a la belleza de Fílida y reserva lo inhóspito de pasajes como este de Pradelio, para significar el tormento interno del personaje.

[47] Pág. 490.

[48] "[...] El espacio arcádico es también subjetivo, pues la amenidad que enmarca los amores felices puede trastocarse a impulsos del dolor de la ausencia, volviéndose secos cardos y espinas lo que eran verdores

pastora se proyecta sobre la naturaleza, que actúa como un reflejo del interior del pastor. El sufrimiento y abandono siguen teniendo su representación, cuando, más adelante, deja "el camino derecho" del templo para entrarse "por una angosta senda",[49] en señal de los tormentos que su corazón está padeciendo. Al final, abandonándose a su suerte, decide dejar los campos del Tajo "con intención de pasar a las islas de Occidente",[50] en lo que constituye una forma de muerte simbólica, un dejarse morir, desesperado por su fracaso amoroso, bajo el aspecto del viaje al otro lado del mar océano.

"Finea y Alfeo, como solos, entraron por la vereda de los sauces, camino poco usado por ser áspero y estrecho".[51] Aquí hay otra situación donde lo simbólico participa en la configuración de la intriga amorosa que ambos pastores, disfrazados, protagonizan en la ribera del Tajo. Los dos, forasteros y despechados por sus respectivas parejas, sufren un mismo dolor que comparten para consolarse. Por eso mismo, la aspereza de la vereda simboliza la penitencia que los convertirá en merecedores de mejor suerte. El consuelo que se proporcionan el uno al otro los lleva por el "camino poco usado"; hasta alcanzar la recompensa de volver a su primer estado de ser correspondidos por sus antiguos amores.

Los demás espacios son montes, valles, fuentes, veneros, arroyos, arboledas que surgen conforme a las necesidades que impone la narración, para configurar un escenario adecuado a los sucesos que se narran.[52] Por esto mismo, el espacio pastoril que recrea Gálvez de Montalvo adopta la capacidad de convertirse en ámbitos que se forman a medida que la narración fluye. Árboles, fuentes, valles y montes no aparecen hasta que el narrador los desvela; mientras permanecen "secretos" a la mirada del lector y cuando surgen alternan la función de un transfondo, donde los pastores desenvuelven sus intrigas, sus juegos, sus encuentros y sus modos de comunicarse; y, juntamente, un sentido utópico acrecentado desde la representación

---

primaverales." (A. Egido, "Topografía y cronografía en *La Galatea*", *Lecciones Cervantinas*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985 (p. 49-93), (p. 57). También se puede recordar "la fragosidad del paisaje y falta de luz" (p. 126) de muchos paisajes del relato sentimental que se enfrenta con el *locus amoenus* pastoril. En la edición de Carmen Parrilla a la *Cárcel de amor*, (Crítica, Barcelona, 1995) trae en nota complementaria numerosos ejemplos de relatos sentimentales donde el paisaje adopta este aspecto agreste en afinidad al sentir del enamorado.

[49] Pág. 494.

[50] Pág. 512.

[51] Pág. 395.

[52] F. López Estrada, "Los temas de la pastoril antigua", *Anales de la Universidad Hispalense*, 28 (1967) (p. 165) ya establece desde la misma égloga latina medieval el fondo natural con "valor representativo de lugar o fondo en el que ocurren determinados acontecimientos".

pagana[53] de unos lugares habitados por sombras de la Antigüedad, atraídas por nombres de dioses y por ninfas etéreas que danzan grácilmente dentro de un marco irreal. La conjunción de un espacio reconocible, aunque simplemente lo sea desde su nominación (ribera del Tajo), con unas descripciones que transportan al lector a un ámbito ficticio creado por la Naturaleza en combinación con el Arte, transforman el espacio en un ámbito donde la utopía arraiga, más y mejor que en las anteriores muestras pastoriles.

Al carácter utópico del espacio corresponde en el tiempo un carácter acrónico.[54] Y esto a pesar de la minuciosidad en las indicaciones de transcurso del mismo. Se pueden establecer dos tipos de mención temporal: una más vaga e imprecisa en que el tiempo transcurrido suele ser amplio, de varios meses o incluso años; y otra más detenida, que abarca un lento transcurrir de dos días.[55] Este último, curiosamente, se encuentra enmarcado por el anterior. De modo que, la segunda, la tercera y la cuarta parte ocupan este escaso abanico temporal preciso y centrado, sobre todo, en dos escenas nocturnas y que comprenden, a la vez, el desarrollo de las principales trayectorias eróticas, protagonizadas por los pastores. La primera parte y luego la quinta, sexta y séptima se reparten otro abanico temporal mucho más amplio y extenso. Y así se puede observar que en la primera parte a la demorada indicación del tiempo que

[53] "The myth had a broad application because it was so abstract; the story it tells is highly generalized; it is less of an adventure than a state of mind. Its few concrete details became its most recurrent motifs" (H. Levin, *The myth of the Golden Age in the Renaissance*, Indiana University Press, London, 1969, p. 26). Aquí la abstracción del paisaje sí que configura espacios recurrentes en los que los pastores se reúnen para cantar y competir a través de juegos. También se acomodan más a un estado mental que a una motivación aventurera. Mayormente son lugares donde se insertan numerosas composiciones poéticas. Pero lo que no corresponde enteramente al relato de Gálvez de Montalvo es el carácter mítico, tal vez debido a la carga autobiográfica que pesa sobre toda la recreación arcádica. Quizá hay que echar mano de la imitación de la *Arcadia* para entenderlo.

[54] F. Montesinos, "*La Diana* de Montemayor" en *Entre Renacimiento y Barroco*, Comares, Granada, 1997 (p. 106-107) indica lo difícil de precisar el tiempo en que ocurren los hechos de la acción. "Desde entonces, esta paganía [en la mezcla de cosas modernas y antiguas] quedó presa en todo el género pastoril, y los poetas que se disfrazaban a sí mismos de pastores disfrazaban también su época, dándole el aspecto de los que soñaban en una lejana edad de oro. Cuando los episodios se mantenían dentro de la estricta observancia bucólica, no era tan difícil realizarlo; cuando se imponía aludir a circunstancias contemporáneas, unas lentas perífrasis que permitían eludir la designación clara y concreta de las cosas atenuaban los más inminentes riesgos de "realismo", manteniendo la armonía deseada". Es justo el uso que Gálvez de Montalvo realiza con respecto al factor pagano en su vertiente espacial (con templos, écfrasis y ninfas) y temporal, que como se verá tiende al estatismo o la demora del transcurso combinado con grandes períodos elípticos. Se trata de lo que dice H.F. Bauzá, (*El imaginario clásico: Edad de Oro, Utopía y Arcadia*, Universidad de Compostela, 1993) y que se adapta al relato de Gálvez de Montalvo: "A partir del Renacimiento la Arcadia virgiliana reaparece no como distante –o inaccesible- en el espacio, sino como lejana en el tiempo. De ahí procede la circunstancia que permite religar las nociones de Arcadia y Edad de Oro."(p. 206).

[55] Difiere notablemente de las *Dianas* de Montemayor y Gil Polo. Así en la primera a los tres libros primeros corresponden tres días con sus respectivas noches. "El cuarto se abre de amanecida y se cierra de noche, en el palacio de la sabia Felicia. Pero en el quinto, el tiempo se acelera" (Egido, op.cit., p. 62). Y para la segunda el tiempo transcurrido es de tres días y dos noches.

se hunde en un pasado incierto e indefinido,[56] sigue una forma dilatada de pormenorizar un transcurrir largo e indeterminado,[57] para alternarlo con la aproximación elíptica a un largo transcuro de tiempo, antes de preparar el cambio para adentrarse en el tiempo demorado de los dos días mencionados.[58]

A la vaguedad del inicio sigue un tiempo bien delimitado. Tres años que son elididos pero que contienen la lucha interior de Mendino por no demostrar el profundo dolor ante la futura muerte de Elisa. Por otra parte, toda esta extensión de tiempo proporciona la posibilidad de crear una situacion creíble para lo que sucederá en el resto del libro. Por esto mismo, es aquí donde se da noticia de todos los personajes que, con mayor o menor importancia, irán apareciendo a lo largo de toda la narración, y en especial la situación amorosa de Siralvo.[59]

Enmarcando los dos días que ocupan desde la segunda a la cuarta parte, el resto vuelve a conformar un tiempo, si bien no tan extenso, sí indefinido y nunca acabado en sus expresiones. Al comienzo de la quinta parte dice: "Haré una cosa dificultosa para mí, pero fácil para todos, que será pasar en silencio lo que nos queda del florido Abril y del rico y deleitoso Mayo",[60] lo que supone situar la acción en pleno mes de Junio.[61] A partir de este arranque impreciso sigue con otras indicaciones semejantes a las de la primera parte.[62]

Según se observa, de nuevo adopta una expresión indeterminada que permite al narrador omitir todos los acontecimientos que sucedieron para detenerse en aquellos que por su pertinencia generan la acción que conduce al desenlace. Se detiene en los momentos cumbres y seleciona las situaciones cruciales en las que se produce un cambio de circunstancia. Y es entonces cuando el tiempo vuelve a demorarse.[63]

---

[56] "vino [...] el caudaloso Mendino" (p. 333); "pasaba dulce y agradable vida" (p. 333); "por allí pasaban los bienes y males de Amor" (p. 334).
[57] "si estas son verdades el tiempo lo dirá por él" (p. 336); [en respuesta a la carta de Mendino]; "muchas veces en su compañía" (p. 336); "pasaban los días" (p. 336); "como un día entre otros" (p. 337); "las horas que los dos verdaderos amantes" (p. 342); "los días velaba y las noches no dormía" (p. 343); "muchas noches se iba solo" (p. 348); "anduvo luchando [contra el dolor] muchos días" (p. 356).
[58] "Tres veces se vistió el Tajo de verdura y otras tantas se despojó della [...] al principio del tercero invierno" (p. 357), "se pasó lo restante del invierno" (p. 360).
[59] "andaba furiosamente herido de los amores de Fílida" (p. 348).
[60] Pág. 471.
[61] "donde el sol de Junio abrasaba" (p. 471).
[62] "un día sentado" (p. 471); "Así pasaron algunos días" (p. 484); "como llegase el día que se celebraba la fiesta de la casta Diana" (p. 486); "a pocos días" (p. 516); "en muy breves [días]" (p. 553); "otros dos días" (p. 554); "juntos estaban un día" (p. 555); "muchos días pasó Finea" (p. 557); "viniendo un día" (p. 557).
[63] "como llegase el día que se celebraba la fiesta de la casta Diana" (p. 486); "Pradelio la noche antes" (p. 486); "aparecía la hermosa mañana" (p. 486); "aquella misma noche" (p. 512); "pasó la mayor parte de la

En estas circunstancias interesa resaltar las situaciones de Pradelio y la indicación temporal en la que Siralvo resuelve los conflictos amorosos de todos los pastores. Para el primero, ya "la noche antes" de celebrarse la fiesta de Diana, comienza a ocurrirle toda una sucesión de desgracias que se prolonga durante todo el día, hasta llegar la siguiente noche, en que decide abandonar la ribera del Tajo. Ya había hablado del significado simbólico que el espacio adoptaba para este caso concreto del despechado Pradelio. Ahora, igualmente, se puede apreciar también cómo entre la primera noche, llena de augurios funestos[64] y su exilio desesperado, transcurre un ciclo diurno que concluye en la noche del día siguiente, nueva imagen de la muerte que se oculta tras su decisión.

El segundo caso es el de Siralvo, cuando retirado con Mendino y Cardenio en la morada del mago Erión, vuelve para ocuparse de las cabañas de su rabadán, y allí le informan de todas las desavenencias amorosas que tienen desazonados a todos los pastores. El narrador, en este punto, y entre vagas expresiones temporales,[65] destaca la precisión de los "dos días" que se detuvo Siralvo en la ribera y que le sirvieron para dar solución a todos los problemas. De alguna manera, la precisión temporal se combina con estos cambios que llevan, directamente, al festejo final, cierre natural de la obra. Con esta, la indicación del paso del tiempo vuelve a ser ajustada y precisa, como corresponde a toda celebración de regocijo o de solemnidad destacada.

Estas festividades y reuniones especifican el transcurso del tiempo. Todas se caracterizan por cubrir el período natural de un día, cerrándose con el declinar del mismo. Entre medias las expresiones para señalar el paso del día son constantes y realizadas de diversas formas, desde la descripción retorizante del amanecer o el anochecer, hasta la indefinida indicación de poner o levantar las mesas para comer o cenar.[66]

---

noche" (p. 527); "a la misma hora de mediodía" [llegan a la cueva de Erión] (p. 537); "en dos días que se detuvo en la ribera [Siralvo]" (p. 558).

[64] Pág. 486.

[65] "muchos días pasó Finea" (p. 557); "y otros muchos" (p. 557); "viniendo un día" (p. 557); "a pocos lances" (p. 557).

[66] "gastaron las rústicas viandas" (p. 379); "viendo que del día estaba gastada la mayor parte" (p. 389); "mandó tornar a componer las rústicas mesas" (p. 390); "Ya en esto el gran planeta parecía que, agradecido de la solemne fiesta, quería dejar libre sombra para que los pastores buscasen sus moradas, y al trasponer del monte, su rostro alegre y santo, recogiendo la lumbre de sus rayos, desde el ocaso arrojó una viva y templada claridad, que, bordando de fina plata y luciente oro las varias nubes, dejó nuestro cielo hermosísimo" (p. 392). En el templo de Pan: "pareciéndole hora de que los pastores descansasen, mandó a Florela por señas lo que había de hacer, y al punto se puso en medio de todos una mesa ancha, limpia y abundante de dulces y regaladas viandas" (p. 446); "hasta que el sol traspuesto" (p. 469). Para la fiesta de Diana: "aparecía la hermosa mañana" (p. 486); "si no oyeran señal [las ninfas] en el templo que

Enmarcado por la primera parte y la quinta donde el tiempo que transcurre se caracteriza por su gran extensión y lo indefinido de sus precisiones, se encuentran los dos días en que se concretan todas las circunstancias que tienen lugar en la ribera del Tajo. Por lo pronto, la acción se sitúa hacia las postrimerías de la primavera,[67] y el día justo es el que conmemora la muerte de Elisa. En este tiempo aparece Alfeo, todavía de noche, aunque ya los primeros rayos del sol van apareciendo.[68] El resto del día transcurre en el valle de Elisa entre juegos y entretenimientos pastoriles. Sin embargo, estas tres partes del libro aparecen como un continuo ininterumpido que obliga a considerarlas como una unidad. Por ello, el comienzo de la tercera parte enlaza directamente, con el final de la anterior. Y la escena entre Siralvo y Florela, por tanto, tiene lugar esa misma noche (Siralvo contempla a la luz de la luna el retrato de Fílida que le da Florela[69]). "Ya la noche tenía muy vecina la mañana"[70] cuando vuelve a su cabaña y antes del mediodía junto a Alfeo, cuentan sus vidas. Si bien en la segunda parte ya había introducido al personaje cortesano de Alfeo, mediante una breve analepsis externa, no es sino ahora cuando tienen lugar otras dos con todas sus consecuencias por las que refiere su vida anterior en la corte. Paralelamente a esta analepsis, Siralvo hace lo mismo con su pasado, con lo que el lector tiene una cumplida información sobre la vida de los dos personajes. Sus relatos en forma completamente monologada no pueden ser considerados narraciones intercaladas de cierta independencia.[71] Ambos relatos constituyen recuerdos inmersos en las memorias de sus protagonistas de los que extraen, no el pormenor, sino la idea, el

---

las forzaba a ir allá" (p. 511). Para la fiesta de la sortija: "señalando lugar para el cuarto día" (p. 559); "hasta puesto el sol" (p. 559); "en amaneciendo" (p. 560); "la hora de la fiesta" [mediodía] (p. 560); "el sol era traspuesto" (p. 566); "aparejada la cena" (p. 566).

[67] "Era el tiempo que la deleitosa primavera desechando las flores de sus plantas, casi apenas, el deseado fruto entre las tiernas hojas descubría" (p. 364).

[68] "Llegó a su verde ribera al punto que el sol, con la primera lumbre, ahuyentaba las postreras sombras de la noche" (p. 364).

[69] Pág. 414.

[70] Pág. 415.

[71] Son los dos únicos momentos en toda la narración en que el pasado se introduce, pero a diferencia de las otras novelas pastoriles, Gálvez de Montalvo no lo utiliza como contraste entre un bien pasado y una infelicidad presente. El relato de Alfeo potencia los avatares y desgracias que se desgranan, continuamente, durante sus amores, mientras que Siralvo pone de manifiesto su eternizado estado de bienestar en el amor correspondido de Fílida. Jones dice ("Human Time in *La Diana*" en *Romance Notes*, 10 (1968) (p. 139-146) (p.143), al respecto que "the present for them [el desamorado y el olvidado que viven de la memoria de la felicidad pasada] has meaning only in relation to the remembered past; and the quality of the present is judged in continuous –usually unfavorable- contrast with the past". Esto es aplicable, de modo parcial a los casos de Filardo, despechado por Filena (aunque nunca se relata nada, pues solo se presencia su estado de celoso no correspondido) y de Pradelio (del cual se observa su doble estado de correspondencia y no correspondencia en el mismo transcurso del relato).

sentimiento, la vivencia incontaminada de cualquier espacio que lo limite, o de todo tiempo que lo corrompa.[72]

Todavía en la cuarta parte se vuelve a la misma noche en que Siralvo tiene la cita con Florela e intercambian retratos. Es decir, al avance del tiempo, en la tercera parte, responde la cuarta con un retroceso a la misma noche en que tiene lugar, simultáneamente, la conversación entre Filardo y Pradelio acerca del amor de ambos por Filena. El estatismo, por tanto, es absoluto. Se produce una detención en el tiempo pues ambas escenas ocurren en el mismo momento, simplemente el orden lineal del relato obliga a separarlos en dos partes. Parece como si ambas se sobrepusieran a efectos temporales, pues cuando llega el día, Alfeo y Siralvo hacen sus confidencias respectivas sobre sus vidas, y los otros pastores se encaminan hacia la cabaña de Filena para interceder por Filardo. Y de camino, pasan por la fuente de Mendino, donde duermen los otros dos, que se unen a los primeros Termina esta cuarta parte en el templo de Pan, al anochecer de este segundo día, lo que deja un apretado haz de sucesos que se han concentrado en estas tres partes, para dejar al resto su progresiva resolución, a la que el narrador dedica mayor cantidad de tiempo.

Este desequilibrio entre las partes (tres años en la primera parte; dos días entre la segunda y la cuarta; varios meses hasta llegar a Julio o Agosto en las restantes) rompe la simetría del libro. Sin embargo, estos cambios temporales buscan una mayor verosimilitud. Los tres años con que comienza el libro son tiempo suficiente para establecer relaciones que pueden ir asentándose o cambiar a medida que las circunstancias varían. Además se produce la aparición de todos los integrantes de las futuras trayectorias eróticas, que quedan, así, presentadas. Los dos días siguientes cierran, en abigarrado haz, los distintos casos que ocurren en la ribera con sendas soluciones (Alfeo y Finea se enamoran; Siralvo conoce la decisión de profesar Fílida en el templo de Diana; Filardo es definitivamente rechazado por Finea que continúa con Pradelio).

[72] "Time is the destroyer of happiness, but it is also the healer of wounds and producer of man's defence against sorrow, forgetfulness" (Jones, op.cit., p.145). Esto, aplicable a la *Diana* de Montemayor, tiene en Gálvez de Montalvo una naturaleza diferente. El tiempo no transcurre para destruir ninguna felicidad, en el caso de Alfeo será restaurada en su primer amor, y el amor con la serrana debe ser contemplado como una prueba, un acto de purificación; en Siralvo se mantiene la primitiva felicidad en que vive su amor de razón, sometido a la voluntad de su amada; y en el resto de casos se produce la restauración de estados anteriores o situaciones de mejoramiento que acaban el libro de manera feliz. El único caso de "desesperación" es el de Pradelio que bien pudiera ser reflejo de un estado psicológico propio del autor en sus avatares amorosos reales que proyecta en el personaje.

Cuando se empieza la quinta parte han pasado, aproximadamente, tres meses. Tiempo necesario para que se produzcan los cambios que el narrador se encarga de ir presentando. (Si bien el que menos cambio experimenta es Siralvo, ya que Fílida está como ninfa en el templo de la casta diosa. Simplemente impide una mayor frecuencia en sus encuentros. No obstante sí se producen otras transformaciones que sólo el paso del tiempo puede explicar de una manera razonable, como son el enamoramiento de Filardo y Silvia, su intercesora, las desavenencias entre Finea y Pradelio, y la entrada en escena de Andria que traerá la inestabilidad a las relaciones de Alfeo y Filena).

El transcurso del tiempo en estas partes que enmarcan los dos días colabora para recrear una realidad más convincente al devenir de enamoramientos y desenamoramientos. El narrador ofrece un arco de tiempo suficiente para que todos estos sucesos puedan encadenarse y desenvolverse sin que tenga que echar mano de efectos mágicos, ni de soluciones inmediatas traídas como mera justificación explicativa. Por el contrario, procura que el tiempo funcione dentro de la narración de modo que los avatares se desarrollen con efectividad lógica o, por lo menos, con verosimilitud.[73]

Por todo esto, en el relato de Gálvez de Montalvo se conjugan un tiempo verosímil, o que intenta dar la sensación de serlo, y otro que se ajusta a la retórica propia de la pastoril: reuniones y juntas pastoriles que terminan con la puesta del sol; amaneceres con los que comienzan caminos y encuentros; menciones minuciosas del paso del día en estas reuniones atendiendo a la comida, la siesta, el calor del sol, la cena o las crecientes sombras que se apoderan del campo, y de los bosques y florestas. Entre uno y otro no se produce un ajuste perfecto, ya que predomina el segundo sobre el primero, con numerosas alusiones a estos cambios, como se refleja en la sexta parte.

En ella transcurre un día aunque haya empezado la noche anterior, como ya es habitual en el libro;[74] en esa misma noche se produce el debate poético entre Batto

[73] Prieto (op.cit., p. 368-369) distingue entre las dos *Dianas*, la de Montemayor y la de Gil Polo, dos estructuras, una lírica para la primera y una épica para la segunda, con el consiguiente quebrantamiento del espacio arcádico. Gálvez de Montalvo conjuga estas estructuras en su tratamiento del tiempo, lírico para la configuración de las tramas eróticas y de los procesos de contemplación estática de las bellezas de sus enamoradas, y otro épico (aunque reducido a elipsis) en que se producen acontecimientos de enlace o desenlace, encuentros y desencuentros de trayectorias amatorias. En el primer caso está el deseo por inmortalizar, desde la emoción, el amor por su dama (la Fílida de Siralvo), mientras que en el segundo se utiliza la estructura épica en aras de la verosimilitud.

[74] "pusieron orden en la cena" (p. 518).

y Silvano a "la claridad de la luna".[75] Luego, ya en pleno día encuentran a sus pastoras con las que pasan parte de la mañana cazando pájaros y entonando canciones, hasta que "a la misma hora de mediodía"[76] llegan a la cueva del mago Erión. No transcurre un día entero, aunque la noche en que empieza esta sexta parte compensa el resto de horas para completarlo. En ella el tiempo adopta un carácter de paréntesis en que se detiene para facilitar un encuentro caracterizado por la demora en la contemplación de sus amadas pastoras. A esto hay que añadir que se trata del camino hacia un ámbito sobrenatural (allí en la cueva de Erión tendrá lugar el canto de las mujeres ilustres). Tal escenario colabora para producir esta misma sensación estática de goce de la belleza en otra dimensión, en la que el tiempo si no es superado, parece que no existe o, al menos, pretende ser detenido.

Este vaivén entre estatismo temporal y transcurso de amplios períodos de tiempo, produce cierta disfunción que desequilibra un desarrollo argumental más fluido o, tal vez, más compacto como en los ejemplos pastoriles de novelas anteriores. Sin embargo, esto mismo sugiere, por un lado, un esfuerzo consciente por dar un sentido más verosímil a los procesos de enamoramiento del libro; y por el otro, parece que el estatismo, unido a las analepsis, proporciona los momentos que cumplen una función explicativa (los pasados de los personajes y las tramas que van configurándose entre ellos). Igualmente, este desajuste permite adoptar al tiempo la cualidad acrónica por la que supera los límites concretos, hasta alcanzar los lindes inconmovibles de la belleza eterna.[77]

Un rasgo peculiar del relato de Gálvez de Montalvo consiste en el predominio de las escenas nocturnas.[78] Alfeo llega a la ribera del Tajo en la noche; Siralvo conversa con Florela durante toda la noche; Filardo y Pradelio también se encuentran esa misma noche y charlan sobre Filena; Arsiano y otra junta de pastores se reúnen para cantar la belleza de la fingida Amaranta y terminan compitiendo con un baile entre Frónimo y Barcino; los malos augurios del despechado Pradelio tienen lugar

[75] Pág. 525.
[76] Pág. 537.
[77] También puede considerarse que esta acronía, nacida de conjugar pasado y presente, se detiene en el primero por entenderse la "visión global del pasado como modelo del presente", según expone F. Rico, (*El sueño del humanismo*, Alianza, Madrid, 1997, p. 26). Esto vaciaría el presente del autor de toda vivencia próxima y revertería todo en un pasado intemporal recreado desde el ahora de la memoria revivida.
[78] J. Montero, en nota a la edición de *La Diana* (Crítica, Barcelona, 1996, p. 139 nota 25) destaca el carácter trágico y misterioso de la historia de Belisa que transcurre, en su mayor parte en un ambiente nocturno. Algo muy distinto sucede en el relato de Gálvez de Montalvo cuya nocturnidad obedece, más bien, a un componente psicológico y no literario.

por la noche, y su despedida y su marcha, igualmente, se producen en la noche; el desafío entre Batto y Silvano ocurre también de noche, y otras menciones a la noche, que completan todas las anteriores, contribuyen a dar un marcado tono nocturno a todo el libro.

Tanta alusión nocturna no puede ser gratuita y en algunos casos parece corresponder a un sentido simbólico. Así en el caso de Alfeo parece que quiere significar el proceso de purificación que va a iniciar en la ribera, pues a su llegada de noche, inmediatamente, apunta que amanece, síntoma de la felicidad final con que verá coronado su itinerario de purgación y mejoramiento. También se puede vislumbrar este mismo valor simbólico en la noche en que se citan Pradelio y Filardo, para tratar sobre Filena y los tormentos del segundo frente al bienestar del primero. Los posteriores sufrimientos que padecerá más adelante adoptan, también, un escenario nocturno (en los agüeros y en la despedida). La conversación entre Florela y Siralvo responde al carácter secreto que se recomienda desde la cortesanía para toda relación amorosa. Y, por último, las escenas nocturnas entre pastores (la danza y el desafío poético) pueden combinar este sentido cortés de discreción y retiro, más adecuado para una óptima convivencia.

El resto se adecua a las indicaciones del paso del tiempo que tienen acomodo junto a las demás expresiones del día. Estas se adaptan, de modo natural, al cierre del ciclo diurno que acompaña al término de las actividades pastoriles, como ya era tradicional desde las églogas de Garcilaso.

Evidentemente, esta presencia de la noche potencia, además de ese sentir cortesano del recato y la discreción, una comprensión acrónica del tiempo que se suma al valor utópico del espacio. En el relato de Gálvez de Montalvo destaca, sobre todo, con respecto a las *Dianas* anteriores, un sentido que la sitúa fuera de las coordenadas espacio-temporales concretas o vividas. La detención temporal de los momentos cruciales se combina con la presentación de los espacios irreales de templos y reuniones solemnes de fuerte sabor pagano. El valle de Elisa, con su conmemoración funeraria, la reunión en el templo de Pan y el canto a la belleza de Fílida, se agrupa entre la segunda y la cuarta parte, donde la detención del tiempo es absoluta. Al resto de las partes les corresponde la junta de pastores en la quinta, y la cueva el mago Erión en la sexta; previamente, pastores y pastoras se encuentran en un valle donde cazan pájaros.[79] Son,

[79] Entre otros (la alabanza de la belleza de Fílida en el jardín del templo de Pan) este es el momento en que el tiempo adopta un carácter estático y se adapta, perfectamente, a lo que dice A. Prieto, (*La prosa del*

justo, los momentos en que las menciones temporales se demoran con indicaciones pormenorizadas. Es decir, son momentos de estatismo donde el narrador contiene el tiempo que, sin embargo, sigue su transcurso hasta caer en la noche, final natural de todo cuanto ocurre.

A las menciones detalladas de estas circunstanciadas reuniones se contraponen las elipsis de grandes períodos de tiempo que intentan conseguir la verosimilitud conveniente para desarrollar los procesos de enamoramiento y desenamoramiento prescindiendo de soluciones sobrenaturales.

En este ámbito el espacio en forma de naturaleza idealizada se conjuga con un tiempo acrónico, donde pastores y divinidades comparten "una común conquista espiritual".[80] Al lado está la concepción idealista del género que proyecta, desde su sentir irreal de las coordenadas espacio-temporales y de los propios acontecimientos que suceden en los relatos pastoriles, "el concepto del hombre que forjó el humanismo: un ser abstracto cuya función es ser común denominador de las variedades concretas del hombre"[81] y que aspira a convertir su vida en la plenitud del bien alcanzado.

Espacio y tiempo, dentro del relato pastoril, acentúan su carácter convencional. El aspecto del tiempo de esta narración contribuye a constituir un relato singulativo que encierra, desde el posible recuerdo autobiográfico del autor, la experiencia temporal reinterpretada por el lector. Así el relato encierra la ilusión del tiempo y adopta un carácter pseudorreal al conectarse con la fuente del mismo: la conciencia. Y desde esta, el tiempo constituye una vivencia que consiste en "la toma de conciencia de la sucesión de las ideas en nuestra mente",[82] surgidas de un pasado y trasladadas al presente intemporal de la narración.

En conjunción con el espacio, ambos logran formar núcleos argumentales que no actúan como el cronotopo bajtiniano generando nuevos sucesos, sino que funcionan como nudos en que convergen los pastores y sus entretenimientos. El espacio es, quizá, el elemento más convencional de todos cuantos integran un relato pastoril,

---

siglo XVI, Madrid, La Muralla, 1974, p. 36) sobre el estado pastoril como transformación en un presente que descansa "en el movimiento de la palabra", la cual convierte en un tiempo acrónico al ser que ama.

[80] Prieto, op.cit., p. 36. Tal combinación entre utopía y acronía produce un texto que revierte sobre sí mismo "creating maning through a convenional, internally coherent, and deliberately limited code" (D. Quint, "Sannazaro: from Orpheus to Proteus", *Origin and Originality in Renaissance Literature: Versions of the Source*, Yale University Press, 1983, p. 47). Esto configura, de tal manera, una poética autónoma cuya finalidad es la creación de literatura de la literatura y que convierte al texto en un objeto verbal autónomo. Pero sin olvidar cierto escepticismo que reclama la autoridad desde fuera, "particularly the authority to tell the truth about history".

[81] A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Madrid, 1972, (p. 179).

[82] A. Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid, 1993, (p. 205).

pues aquí actúa, fundamentalmente, como marco o transfondo donde suceden las reuniones de pastores, y en algunas ocasiones, adopta el carácter metafórico que refleja la representación del estado anímico del personaje.[83] Pero, fundamentalmente, el espacio pastoril contribuye a crear una sensación de coherencia y cohesión textuales por los que se organiza el material narrativo y lírico. De manera que las canciones se escuchan en parajes amenos, o recintos ajardinados que acompañan el canto con la frescura o con la elegancia que les corresponda; o son intrincados paisajes que encubren profundos dolores o retiros de los pastores de sus ambientes habituales: las espesuras de los bosques, los terrenos abruptos de acceso difícil a ciertas cuevas y valles, etcétera. Con esto también caracterizan el mundo interior del personaje y su intimidad.[84]

[83] Recuerda, tal vez, las personificaciones y alegorías de los estados anímicos y de la lucha entre razón y apetito que Lapesa señala en la Canción IV de Garcilaso (*La trayectoria poética de Garcilaso*, Istmo, Madrid, 1985, p. 73-76), y donde predomina la lucha dialéctica de tales contrarios, frente a la descripción de la naturaleza que irá ganando presencia en posteriores composiciones. Aunque aquí el paisaje esté presente, recogiendo toda la trayectoria poética y narrativa, Gálvez de Montalvo, desde el sentido simbólico dado al paisaje, parece volver su mirada al pasado poético en aras de una expresión que adquiera más nitidez en los estados emocionales que pretende retratar.

[84] Armas, (op.cit., p. 352) establece una sutil diferencia entre la cueva del mago Sincero (que aparece en la primera parte) y la del mago Erión, y asegura que "the first cave had revealed the outward direction of inspiration. The second shows the perfected interior paradise where the poet gathers his thoughts in order to present, in Gálvez de Montalvo's case, a vision of present limitations and future possibilities".

NARRACIÓN FRENTE A NARRADOR

Descripciones

Cuando se analiza la narración pastoril[1] de Luis Gálvez de Montalvo se comprueba que el narrador es omnisciente. Desde su saber absoluto, tanto enfoca como dosifica la información sobre pastores, lugares y acontecimientos. Esto es evidente desde el principio, cuando empieza situando la acción en el espacio, y no desentona del resto de novelas pastoriles. Pero lo que aquí interesa es apreciar el modo en que el narrador va presentando en forma de descripciones estos parajes, lugares o sitios de encuentro. Así está la descripción de la ribera del Tajo,[2] del valle de Elisa,[3] del jardín del templo de Pan,[4] del camino simbólico que toma Pradelio hacia el templo de Diana,[5] del valle y del templo de Diana,[6] de la floresta donde pasan el día de la festividad de Diana,[7] del valle del venero,[8] del camino para llegar a la cueva del mago Erión,[9] y del valle donde realizan la fiesta que cierra el libro.[10]

Aparte de estas descripciones de lugares adecuados para sus reuniones, el narrador adorna su relato con otras muchas, como son las descripciones de trajes,[11] o las écfrasis de premios y obras artísticas, o las descripciones de pruebas de lucha, carrera o de habilidad y fuerza.[12] Y por último otro tipo de descripciones son las de personajes,[13]

---

[1] Para comprender este apartado he acudido a la *Morfología de la novela* de A. Prieto justo cuando afirma que una estructura narrativa tiene explicación dentro de sí misma y está constituida por los elementos típicos que la narratología ha codificado desde el estructuralismo francés (vid. M. Bal, *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1987). En esta parte he analizado aspectos integrados en convenciones literarias como el tiempo y el espacio, aunque estos han sido estudiados en el anterior. Para el narrador, como entidad todopoderosa, he reservado aspectos puntuales que aun correspondiendo a las coordenadas anteriores, los creo más esclarecedores en este momento en que el narrador, en este relato en concreto, adopta unas especificidades particulares que es lo que me ha movido a considerarlo. Lo mismo he hecho con lo referido al estilo indirecto y el estilo directo pertenecientes al discurso narrativo, aunque todo ello depende en última instancia de la voz del narrador.
[2] Pág. 333.
[3] Pág. 375.
[4] Pág. 439
[5] Pág. 490-491.
[6] Pág. 494-495.
[7] Pág. 498.
[8] Pág. 530.
[9] Pág. 516-517.
[10] Pág. 559.
[11] El de Alfeo (p. 364), el de Finea (p. 366), el de Filena y Florela (p. 434), del traje de ninfas cazadoras de Florela y Fílida (p. 475), y en la séptima parte los trajes que llevan los participantes en la fiesta.
[12] Descripción de los premios de la lucha y descripción de las luchas y sus contendientes (p. 385); descripción de los premios para la carrera y de la propia carrera (p. 387); descripción de las habilidades de otros pastores y de pruebas de fuerza (p. 390); écfrasis de las pinturas del templo de Pan y del altar (p. 436 y ss.); écfrasis de la estatua de Diana del templo y de las siete maravillas junto a las pinturas (p. 495 y ss.); descripción de las invenciones, máscaras, disfraces y máquinas de los participantes en la fiesta final (p. 561 y ss.).
[13] Entre las que destaca la de Andria (p. 477); o la de Livio y su traje (p. 528).

caminos o senderos, generalmente, estrechos y sombríos,[14] o de ninfas bailando en actitud de ofrenda,[15] de sepulcros,[16] y, finalmente, de atardeceres y amaneceres, tópicos en el género.[17]

Elipsis

Donde se aprecia, también, el control absoluto del narrador es en la dosificación del material narrativo. En el relato es constante el juego entre elipsis, relatos sumarios, combinados con el uso del estilo indirecto libre y los diálogos directos de los personajes. Pues bien, el narrador, a voluntad, abusa de la forma elíptica del relato, la cual incide directamente sobre la duración del mismo. Los juegos elípticos más notables son los correspondientes a la primera parte (donde se omiten tres años para terminar en el tercero con la muerte de Elisa), y en la quinta parte (aquí transcurren, aproximadamente, tres meses del tercer año, lo que sitúa la acción en Junio). Pero hay otras muchas elipsis a lo largo de la narración de Gálvez de Montalvo: de lo sucedido en los amores entre Mendino y Elisa;[18] de las citas de ambos;[19] del suceso con Padileo;[20] de muchas de las conversaciones que mantienen entre sí los pastores como la que desemboca en el asunto de la ciencia astrológica;[21] del proceso de enamoramiento de Alfeo;[22] de casos puntuales sucedidos a los pastores.[23] Se eliden, también, partes de diálogos;[24] y sobre todo, las tareas que corresponden hacer a los pastores con sus ganados en el campo;[25] los ensayos y preparativos de la representación de la égloga;[26] las decisiones adoptadas por los pastores;[27] el tiempo que transcurre mientras Alfeo permanece escondido;[28] y lo que sucede en los encuentros entre Andria y Alfeo;[29] también se elide la plegaria de Sileno a la diosa Diana.[30] Otra elipsis importante es la de

[14] Pág. 368..
[15] Pág. 392; y pág. 481-482.
[16] El de Elisa en la segunda parte y el de Sasio en la séptima.
[17] Pág. 392; p. 415; p. 526-527.
[18] Pág. 336.
[19] Pág. 348.
[20] Pág. 348.
[21] Pág. 352.
[22] Pág. 363.
[23] "el gusto de Filena para después se quede" (p. 390).
[24] Pág. 406 y ss.
[25] Pág. 415.
[26] Pág. 447.
[27] Pág. 482.
[28] Pág. 484.
[29] Pág. 484.
[30] Pág. 500.

la estancia de Siralvo durante dos días en la ribera, durante los cuales soluciona los problemas amorosos de Finea, Orindo, Alfeo, Andria, Arsiano y Silvera.[31]

Sumarios

Es bastante común encontrar en el relato de Gálvez de Montalvo el sumario combinado con las elipsis. Mediante este recurso ofrece, con brevedad, la información que el narrador cree más pertinente dentro de los acontecimientos que ocurren en la narración. De modo que se encuentra en forma elíptica mucho de lo tratado entre los pastores de camino hacia el templo de Pan. El narrador extrae lo más pertinente de sus charlas que, incluso, aparecen en estilo indirecto.[32] La misma cuarta parte se cierra sumariamente relatando los entretenimientos y regalos entre los pastores; y en muchas de las reuniones pastoriles, en celebraciones y fiestas, el narrador repasa, de forma panorámica, los quehaceres de muchos pastores que menciona sin detenerse en ningún caso concreto.[33]

Los sumarios más importantes se producen, no obstante, al comienzo de la quinta parte. En esta misma ya se ha visto que se produjo la elipsis de, al menos, tres meses, por lo que el narrador se cree en la obligación de señalar, someramente, algunos de los hechos que han ocurrido entre los pastores. Así se informa de los cambios producidos entre Pradelio y Filena, Alfeo y Finea y entre Filardo y Silvia. Lo mismo hace con los amores de Siralvo y Fílida, aunque entre estos la única novedad consiste en el ingreso de esta en el templo de la casta diosa. En esta misma quinta parte[34] repite el sumario de las variaciones que amor ha producido y ya en la sexta, expone, brevemente, la lamentable situación que la desaparición de Pradelio ha producido entre familiares y amigos.[35] Otra combinación similar se produce en la conversación entre Mendino, Cardenio y Siralvo, cuando deciden abandonar la ribera y vivir en la morada del mago Erión.[36] O cuando resume, sucintamente, la discusión sobre la contienda entre el octosílabo y el endecasílabo.[37] También aparece en forma de sumario el encuentro entre los pastores y las ninfas tras la caza de los pájaros, donde se elide la conversación y el

[31] Pág. 558.
[32] Así hablan sobre la intención de Fílida de profesar en el templo de Diana; sobre el fracaso en la intercesión de Silvia por Filardo; o sobre el progresivo enamoramiento de Finea y Alfeo.
[33] Pág. 379.
[34] Pág. 486.
[35] Pág. 516.
[36] Pág. 516-517.
[37] Pág. 525-526.

narrador informa de los pareceres y sentimientos de cada pastor por su ninfa.[38] Al final, sumariza, igualmente, los preparativos y acontecimientos previos a la fiesta de la sortija. Elide, así, el grueso de la información, dejándolo en puro esquema de organización hasta que llega el día de la celebración de la fiesta.[39]

Analepsis y prolepsis

Tal vez, donde más destaca la presencia del narrador omnisciente, aparte de estas manipulaciones en el tiempo, es en el uso de las analepsis y de las prolepsis. Ya se han visto algunas de estas, como son las analepsis externas de los personajes de Alfeo y Siralvo. Si bien la de Alfeo está fragmentada en dos partes: una al comienzo de la segunda parte, en boca del narrador, y otra hacia el final de la tercera, esta vez, relatada por el propio personaje. La analepsis de Siralvo, en cambio, está relatada por él mismo. Es curioso el contraste entre el tratamiento del personaje de Alfeo, del cual el lector tiene una cabal y completa información, frente al personaje de Finea con la que se lo empareja por compartir una situación análoga. Sin embargo, de esta se elide cualquier alusión a su pasado y tan solo se destacan dos factores que tiene en común con Alfeo: el ser forastera y despechada en el amor.

Otras analepsis menores informan sobre el parecido estado de enamoramiento o desenamoramiento de otros pastores que pueblan la ribera y que conforman un transfondo personalizado muy adecuado para engarzar las distintas poesías que van surgiendo en función de los distintos estados anímicos que representan los pastores. De este modo aparecen Bruno y Turino, cuya situación emocional es presentada por el narrador, antes de que canten alternadamente.[40] Lo mismo ocurre con Siralvo,[41] y Filardo.[42] Silvia y Licio exponen por medio de una escena dialogada una situación anterior, en la que Celio, competidor de Licio, ha salido desterrado de la ribera.[43] Otra analepsis interna es la que informa de lo acaecido entre Pradelio y Finea.[44]Aquí se podría considerar como un tipo ajeno a la analepsis tradicional la que Livio y Arsia[45] realizan en sendos monólogos. Pero, a través de ellos, junto al lamento por su situación presente, hacen memoria de sus historias. Al menos Livio, se remonta a

[38] Pág. 534.
[39] Pág. 560.
[40] Pág. 339, reiterado en al quinta parte (p. 488 y ss.).
[41] Pág. 348.
[42] Pág. 349.
[43] Pág. 371-372.
[44] Pág. 486.

un pasado feliz y recobrado por medio de la queja que es percibida por los pastores escondidos, y por el lector, después.

Parecida función cumple el estilo indirecto en las consideraciones que Finea se hace sobre la conveniencia o no conveniencia de volver con Orindo, su primer amor, y dejar a Alfeo con el que ha alcanzado los primeros grados del amor verdadero. En sus reflexiones repasa todo su caso con vagas alusiones a sus amores con el serrano, elidiendo el resto. De modo que se combinan aquí, casi en forma conglomerada, técnicas diversas como son: la analepsis en forma de recuerdo y reflexión; el sumario cuando sintetiza lo que ya sabe, más o menos, el lector; la elipsis por no ofrecer más información sobre el serrano y sus amores con él. El estilo indirecto es el medio por el que presenta las reflexiones de la pastora y en él se confrontan el contenido de las mismas con la manipulación de la forma por parte del narrador. Pues este recorta, oculta y generaliza la conclusión a la que llega con ayuda de Siralvo.[46]

Otra muestra del control omnímodo del narrador se da con las prolepsis. Hay algunas situaciones en las que adelanta, vagamente, algo de los acontecimientos. Se genera, así, cierto suspense, dirigido, sobre todo, a demostrar la capacidad inestable del sentimiento amoroso. La más destacada es la que realiza el mago Sincero pronosticando la futura muerte de la amada de Mendino.[47] Pero antes se producen otras como la indicación de la existencia de cierta falta en la relación de la primera pareja del libro;[48] o la información sobre las habilidades de los pastores en la ribera y de las que luego, en la segunda parte, describirá alguna;[49] o la mención, en la primera parte, de los distintos tipos de magos que habitan cerca de la ribera;[50] también, buscando la sorpresa del lector, adelanta la nueva situación amorosa de la pastora Silvia,[51] combinada con la elipsis que luego desvela.[52]

Un caso curioso de prolepsis se produce en forma dialogada entre varios pastores. Esta ocurre cuando hablan sobre Siralvo y Fílida, de camino hacia el templo de Pan. Durante el mismo informan de la posible boda de esta por imposición familiar.[53] Paradójicamente, no es el narrador quien ofrece la noticia, sino una pastora y la forma

---

[45] Pág. 528-530.
[46] Pág. 557-558.
[47] Pág. 354 y ss.
[48] "Esta fuera la falta que sin eso otro la hubo" (p. 342).
[49] Pág. 349.
[50] "El mago Erión, de quien después trataremos" (p. 352).
[51] "Y hallaron a Silvia enamorada, no se puede decir de quién" (p. 471).
[52] Pág. 486.
[53] Pág. 430.

en que se manifiesta adopta el carácter del chisme. Aunque luego este carácter es rectificado por la opinión que le sigue de no tener Fílida hombre que la merezca, lo cual encarece su calidad superior, confirmada por todos.

La omnisciencia del narrador sirve para controlar todo lo referido a los acontecimientos. Al profundo conocimiento de las vidas de los personajes, desde el pasado anterior a la acción pastoril, añade la dosificación de esta información que va exponiendo según las necesidades del relato, o su propio capricho. Por ello, las analepsis predominan en las tres primeras partes y son las de mayor envergadura e importancia. Las numerosas elipsis y relatos sumarios, dan también cuenta del cuidado que pone el narrador en dominar todo su material narrativo. Y así ocurre con la pastora Finea de la que se desconoce, prácticamente, todo. Esto la convierte en un personaje funcional que ayuda al desarrollo de otro de los personajes que tiene más peso específico, Alfeo, apoyado en su pasado y en su redención presente. El resto de las técnicas da una idea completa del interés del narrador por acondicionar un ámbito aristocrático, donde las descripciones tienen la más destacada presencia. El discurrir de todos estos elementos sigue un curso sinuoso que alterna con otros métodos.

El estilo indirecto

El más directamente relacionado con estos procedimientos de control del material está en el uso del estilo indirecto libre. Suele utilizarlo muy a menudo en colaboración o como remate de muchos sumarios, o también en forma de intervalo entre canción y canción. Es, por decirlo así, un procedimiento de enlace que prima la importancia del componente lírico (en este caso las poesías intercaladas), frente al narrativo. Así están los casos siguientes: los consejos que da Elisa a Mendino para ocultar sus amores;[54] también cuando Elisa advierte a Mendino de que vaya acompañado en las citas nocturnas;[55] y los numerosos casos en que se solicita a un pastor que cante.[56]

En otras circunstancias el estilo indirecto libre tiene una función más narrativa, apoyando elipsis o sumarios.[57] Así están las intervenciones de otros

[54] Pág. 342.
[55] Pág. 347.
[56] A Filardo (p. 350); Finea lo pide a Licio (p. 368); Silvia lo pide a otros (p. 369); Filena pide a Alfeo que cante (p. 382); Florela pide que canten a la belleza de Fílida (p. 439); pide Pradelio a Amaranta que cante (p. 491).
[57] Cuando Galafrón alaba las cualidades de Filis ante Mendino (p. 341); o entre Siralvo, Finea y Alfeo (p. 399); entre Amaranta y Arsiano (p. 479); o en reuniones de pastores y ninfas, lo tratado entre ellas (p.1).

personajes, como el de Sileno,[58] o la opinión de Siralvo sobre los versos octosílabos y los endecasílabos,[59] o la decisión que ha de tomar Finea eligiendo entre Orindo y Alfeo.[60] Esta es una buena muestra de un método que permite al narrador no solo seleccionar el discurso del personaje y dirigirlo, sino también introducirse en la conciencia del mismo y hacer conocedor de las intenciones y sentimientos del personaje al lector.

La reacción de Mendino cuando sabe que Elisa lo corresponde;[61] o sus sentimientos encontrados después de la profecía del mago Sincero.[62] Dentro de esta línea son muy expresivas las reacciones de Filardo y Filena, ambos turbados tras una canción del primero;[63] y el pensamiento del viejo Sileno.[64] También manifiesta las alteraciones de ánimo que sufren Pradelio y Filardo antes de mantener su conversación sobre Filena y su amor.[65] En otras ocasiones repasa distintos casos de pastores al estar juntos por alguna circunstancia, como en la cuarta parte, antes de dar comienzo la representación de la égloga.[66]

Pero quizá el caso más evidente es el de Andria, recién llegada a la ribera y dispuesta a recuperar el amor por Alfeo. De una manera explícita el propio narrador deja clara la inseguridad de Andria al dirigirse a la cabaña de Finea.[67] Luego, un poco más adelante, al ver fustrados sus planes expone, de manera palmaria, la intención y plan de la pastora, que rompe en llanto ante un ataque de histeria.[68] También más adelante señala su estado de melancolía y su entrega al dolor.[69]

Otros casos secundarios son los de Bruno y Turino,[70] el de una pastora no mencionada pero que se conmociona ante las palabras dichas por Filis sobre Mendino;[71]

---

[58] En la plegaria a Diana combinado con la elipsis (p. 500).
[59] Pág. 518.
[60] Pág. 557.
[61] Pág. 336.
[62] Pág. 357.
[63] Pág. 382.
[64] Pág. 390.
[65] Pág. 424.
[66] Pág. 446.
[67] "Todo para Amaranta era tristeza y desconsuelo, y no sé si igual la gana de hallar a Alfeo y de ver a Finea" (p. 482).
[68] "Iba el veneno creciendo en el pecho de Amaranta, porque estaba muy fiada que en viéndola Alfeo, sería lo que ella quisiese" (p. 484).
[69] Pág. 491.
[70] Pág. 488.
[71] "Palabras fueron estas que hicieron temblar el corazón de alguna que allí estaba, y por muy amada de Mendino se tenía" (p. 532).

y por último el inalterable pecho de la pastora Silvera que no se ablanda en sus sentimientos por la muerte de Sasio, enamorado de ella.[72]

Con todo esto se aprecia la configuración de un narrador que domina desde arriba los destinos de sus criaturas. El lector depende de su voluntad y así conoce o desconoce todo o parte de las vicisitudes que condicionan la vida de los pastores. Frente a ellos, de los que da cumplida información de todo cuanto les ha sucedido, el papel de las pastoras se reduce a una función receptora de sus sentimientos. En estos los conflictos se basan en la posible correspondencia o en la incondicional variabilidad anímica. Entre una y otra posibilidad el narrador cercena o sintetiza y acumula otras técnicas que rellenan un espacio que permanece incólume en su quietud. Esto desde la narración, pues el dinamismo narrativo aumenta cuando el narrador o introduce la voz autorial con juicios y valoraciones personales, o permite que los personajes intervengan directamente.

Diálogos

El deambular de los pastores entre cabañas, o los caminos hacia los distintos valles o templos suelen estar asociados a diálogos entre los personajes alternado de cantos y poesías. En otras ocasiones los diálogos se mantienen en lugares apartados y sirven para hacer un retrato completo, una etopeya acabada, del personaje descrito. En el relato de Gálvez de Montalvo el diálogo es bastante numeroso, aunque es constante la presencia del narrador con alguna de las técnicas narrativas analizadas anteriormente. El diálogo, en este sentido, tiene una función vicaria que refuerza lo que previamente ha presentado el narrador. Así está el diálogo entre Alfeo y Finea,[73] en el que ambos se presentan directamente y completan la imagen de Alfeo desde su primera presentación por medio del narrador. Junto a Finea conforma una pareja cuya analogía de situaciones los aproxima hasta simular un *alter ego* por el que reconocerse y salvarse. Más adelante,[74]con la intervención de Siralvo, se completa la constitución de este personaje. Cubre, de alguna manera, una primera fase que tiene su máxima expresión en el relato que él mismo cuenta sobre su vida anterior. Con esto recupera la memoria de un pasado desgraciado que será el referente desde el que comenzar su nueva andadura. Al ser el propio personaje el que lo expone, confirma la idea de

[72] Pág. 555.
[73] Pág. 367.
[74] Pág. 395.

haberse convertido en un ser en busca de su autonomía. Desde su voluntad de mejoramiento adopta la decisión de cambiar y de procurar el bien propio y el ajeno Cuando la presencia de Andria evoca los viejos problemas, las palabras de Alfeo no se oyen hasta que no solicita ayuda y consejo de Siralvo,[75] y vuelve a callar para que el narrador le usurpe el derecho a hablar directamente cuando los problemas se extienden a su relación con Finea; Alfeo se queda sin voz cuando más le acucian los problemas y desazones amorosas, y sólo recobra la capacidad de hablar por sí mismo, cuando recuerda males pasados o solicita ayuda. Esta actitud configura un personaje pasivo, víctima de las circunstancias y nada resuelto a la hora de superar conflictos.

En esta alternancia entre presentación del narrador y configuración personal del personaje mediante el estilo directo, destaca la situación de Siralvo. De él se tiene una primera noticia a través de las palabras del narrador en la primera parte del texto;[76] luego aparece más información por medio de la pastora Finea en diálogo con Alfeo, ya en la tercera parte; en esta misma se lo puede ver por primera vez cantando una composición y más tarde, conversando con ambos pastores para ofrecerse en estrecho lazo de amistad e intercambiar los relatos de sus vidas. Pero antes, puede verse a Siralvo desplegando, a través del diálogo, otras cualidades como son las de buen amigo y mejor aconsejador. La primera ocasión se produce cuando da ánimos al despechado Filardo.[77]

Independientemente de esto, el narrador trata de modo diferente la presentación de Siralvo, no sólo por su protagonismo, sino porque representa el máximo exponente cortesano de toda la ribera.[78] Por esto mismo demora su presentación en tres fases: la primera información viene de mano del narrador omnisciente; sigue una nueva por medio de la conversación entre Finea y Alfeo, opinión subjetiva, pero valiosa en opinión del pastor con el que entablará una fuerte amistad; y por último, el propio personaje toma la palabra y se declara a sí mismo en un relato sucinto, pero pormenorizado de su vida pasada y presente. Ahora bien, antes de esto, y también en forma dialogada, intercala la conversación nocturna mantenida con Florela, confidente de Fílida.

---

[75] Pág. 478-479.
[76] Pág. 348.
[77] Pág. 401.
[78] El único juicio que podría considerarse negativo está expresado por boca de un personaje, la pastora Silvia, que dice sobre Siralvo "sólo esto me descontenta de Siralvo, ser tan demasiado altanero. En el Henares a Albana, en el Tajo a Fílida, a otra vez que se enamore, será de Juno o Venus" (p. 430); en este

En este diálogo se pueden detectar otros tres momentos. En el primero Siralvo, que ha llegado tarde, se encuentra con Florela y lamenta no poder ver a su amada. En el segundo momento se produce un cambio de escenario al no creerlo Florela seguro.[79] Aquí se interioriza en la relación que mantienen ambos amantes y se pondera las cualidades cuasi sobrehumanas de Fílida, manifestando, claramente, la pureza de la relación amorosa de los protagonistas. Y en un tercer momento, separado del anterior por la lectura de la carta versificada de Carpino, tiene lugar el intercambio de retratos entre Siralvo y Florela por los que se pondera la belleza sobrenatural de Fílida y su imponderable condición. El primer y el segundo momento enmarcan el elogio de Fílida, asunto que necesita del suficiente secreto y solemnidad como para buscar un lugar apartado, recóndito, para ocultar al resto el misterio de un bien que ha encarnado en una mujer sin igual. Ambos en sus actitudes demuestran el grado de dependencia con respecto a la pastora que se ha semidivinizado desde sus respectivas valoraciones. Al "sin par" o "sin igual" de los juicios que el narrador dirige a la belleza de Fílida, estos dos personajes responden con sendas opiniones subjetivas acerca de la insuperable calidad moral y física de la pastora que escapa al juicio de ambos. Y en el tercer momento, además, se constituye el medio idóneo para objetivar lo expuesto antes por medio del retrato, donde recobra fuerza el tópico del *ut pictura poiesis*.

De tal manera el personaje de Fílida se construye desde la perspectiva personal de dos personajes. Estos están comprometidos en sus juicios hasta el punto de no tener un concepto libre de subjetividad en sus apreciaciones. Más tarde, en otro diálogo que mantienen estos dos mismos personajes estas apreciaciones reaparecen. Este nuevo diálogo tiene lugar cuando Siralvo, apartado en un lugar aislado del bosque, se topa con ambas ninfas en hábito de cazadoras.[80] Salvo otra ocasión donde Fílida se dirige directamente a Siralvo para decirle que cantará una glosa suya de la que es muy aficionada, esta es la única vez en que le dirige la palabra para preguntarle por el ciervo herido. Luego, nuevamente, mantendrán el diálogo Florela y Siralvo, y servirá como confirmación del antiguo amor que, en el pecho de Fílida, permanece como el primer día. Esto asegura la fe de la dama y tranquiliza el desasosiego y desazón del infortunado pastor.

---

juicio queda manifiesto el elevado natural y carácter de sus amadas, lo cual si no desprestigia del todo al pastor, por contraste encumbra a la dama objeto de su devoción amorosa.

[79] "Vente conmigo que tengo grandes cosas que contarte y este lugar no me parece seguro" (p. 406)

[80] Pág. 475.

Son dos ocasiones (como dos fueron los monólogos de Livio y Arsia) en los que se pone de manifiesto la idiosincrasia de Fílida, su belleza y el estado de sus amores que tienen la propiedad de permanecer inmutables. Es decir, en estos momentos el narrador se mantiene al margen en los juicios sobre Fílida, pero estos no adolecen de vana inseguridad o de mudable condición, sino que reiteran en el paso del tiempo su fe en la permanencia y en la perdurabilidad de su sentimiento. La subjetividad de sus expresiones adquiere la fortaleza del juicio reflexivo y la seguridad de la voluntad firme y duradera.

No es lo mismo lo que se encuentra en otros diálogos que transmiten la variabilidad del sentimiento amoroso en aquellos personajes que sufren los problemas derivados del amor, emoción inestable y cambiante. Esto es lo que se vislumbra en el diálogo mantenido entre Pradelio y Filardo[81] acerca del cambio operado en Filena respecto al segundo pastor. Se trasluce aquí la equívoca seguridad del pastor correspondido, frente al dolor por el despecho hacia su amor rechazado que se suma a los celos que siente ante su competidor. Pero el diálogo y, el mismo narrador antes, permite ver el valor de urbanidad que se establece entre los pastores que salvan, por encima de todo, la amistad en su relación futura y un sentido de la civilidad por el que ser más persona a través de la comunicación. Hay aquí un saber cortesano que se modeliza por medio de la palabra, instrumento de la razón, que ha de ser respetada y puesta el margen de la tormentosa pasión, incluso cuando se pierde.

Otros diálogos que ocupan una posición secundaria son el que mantiene Licio y Silvia acerca de los celos;[82] el mantenido entre Andria y Siralvo cuando le insta a que se presente Alfeo ante ella;[83] o el de Orindo y Finea recién llegado a la ribera;[84] o el que entablan sobre la excelencia de los versos octosílabos por encima de los endecasílabos.[85]

La distribución de todo el material narrativo entre narrador y personajes no parece que adopte una intención determinada. Lo más probable es que entre ellos se repartan aquellos componentes que tienen una misma finalidad, un objetivo único que, por el momento, se desvela como una magnificación del personaje de Fílida y una

[81] Pág. 424-425
[82] Pág. 371-372.
[83] Pág. 477-478.
[84] Pág. 557. No analizo aquí el diálogo entre Andria y Finea cuando la primera busca a Alfeo, mientras la segunda lo oculta para protegerlo por haberlo tratado ya cuando se habló de los donaires cortesanos como consustanciales al trato y a la conversación entre damas y caballeros.
[85] Pág. 525 y ss.

demostración de la posibilidad de dar solución a ciertos casos en los que importa cumplir con unas normas de conducta o aceptar una concepción de la vida en la que todos participan, como demuestran los propios juicios que emite el narrador.

La voz del narrador

El primero de estos enjuiciamientos del narrador aparece cuando surge el competidor en los amores de Elisa y Mendino, donde apostilla: "los días velaba y las noches no dormía, y no es posible menos a quien ama en competencia, aunque verdaderamente se vea triunfando de su enemigo";[86] otra ocasión es cuando en los amores entre Filardo y Filena, esta ha dejado de corresponderle y el narrador comenta: "pero cansóse el amor como otras veces suele";[87] o cuando, al terminar Filardo una canción sobre el olvido del amado, afirma que "cada uno siente su dolor";[88] en otro sentido utiliza el comentario de "pocos hay que encubran su saber, aunque el mostrarlo sea a costa del amigo",[89] referido al vaticinio del mago Sincero.

Pero a medida que va transcurriendo el relato estos juicios van constituyendo una entidad independiente y configuran una unidad que va dando cuerpo a la figura el narrador, cada vez más consciente de su presencia en el relato. Por ejemplo en la carrera de pastores de la segunda parte, cuando ya ha dado cuenta de todos los participantes y de los premios se detiene y dice: "Fáltame por decir lo más gustoso".[90] Hasta que este tipo de comentario se convierte en los comienzos de la cuarta parte, quinta, sexta y séptima en largos discursos donde expone su opinión acerca de la inestabilidad del dios-amor, del gusto que se puede tener de la vida en el campo o en la ciudad como ideales de vida cantado por Virgilio o por él, de lo inverosímil de la vida pastoril, tal y como se pinta en los libros, con su justificación correspondiente que pretende explicar tanta inverosimilitud, y finalmente la reflexión sobre el dolor de olvido frente al del celoso.

Como se ve dos de ellos (cuarta y séptima parte) abordan cuestiones típicas de los relatos pastoriles, pero desde una perspectiva que depende, enteramente, del narrador, con lo que se convierte en participante, un tanto alejado y con una actitud objetivadora aplicada a problemas tópicos derivados del sentimiento amoroso. En las

[86] Pág. 343.
[87] Pág. 349.
[88] Pág. 352.
[89] Pág. 356.
[90] Pág. 387.

otras intervenciones, sin embargo, el narrador adopta una actitud irónica, ya que se interroga por un problema que subyace a toda la narración. ¿Es verosímil cuanto ocurre en un relato de características similares a este? Si la pericia y maestría del poeta puede contrarrestar esta sensación y doblegar el ejercicio reflexivo al placer estético que produce la obra, el narrador no supera un íntimo escrúpulo al respecto, e incluye la peregrina explicación para aquellos que humildemente han seguido el camino de los grandes maestros.

Es decir, la figura que el narrador ha ido conformando se introduce en el relato hasta convertirse en una voz sin apariencia física, pero consciente de todos los entresijos que configuran a sus personajes. Él mismo a través de sus manifestaciones llega a constituirse en ficción como si fuera un personaje más. Y así se comprueba cuando impreca con un sentido subidamente retórico al amor y las inestabilidades que produce en los hombres.[91]Aquí la voz del narrador conforma un personaje más que manifiesta su asombro como podría hacerlo cualquier otro, salvo que este sin presencia física tiene el privilegio de poderlo expresar y manifestarlo para un destinatario especial: su modelo de lector.

Sin embargo, en estas explayaciónes se manifiesta el yo del narrador que debe andar fronterizo con el del autor, aunque este continúe disperso como un caleidoscopio entre diversos pastores y diferentes casos. Uno de estos momentos es el episodio en que Arsiano, enamorado de Andria, canta desconsolado por su falta de correspondencia. En esta situación el narrador irrumpe comentando: "Yo le vi una vez (entre otras) solo con ella en la ribera", [92] sintomática primera persona que delimita, aún más, la identidad de la voz narrativa y que va construyendo un mundo familiar en el que el desamor tiene su residencia y donde él actúa como testigo. Como tal vuelve a aparecer en el momento en que presenta la ventura de Siralvo, y Florela vuelve a ratificar el amor de Fílida, amonestándole para que modere sus miradas en lugares públicos.[93] En este punto incluso recomienda al lector que no lea los versos que canta Siralvo por ser de carácter melancólico y triste y no convenir, por tanto, al estado de felicidad que le correspondería en ese momento.

[91] ¡Oh grande y poderoso amor! ¿Será posible que Alfeo muriendo ayer por Andria, bellísima cortesana, hoy se enamore de la serrana Fiena? ¡Verlo he menester para creerlo!" (p. 446).
[92] Pág. 484.
[93] "No os he contado la ventura de Siralvo" (p. 501).

Narrador, personaje y autor

En esta identificación se llega a fundir con el propio personaje protagonista con el que confluye en una serie de intereses y gustos con respecto al octosílabo,[94] según manifiesta primero a través de la voz del narrador y más adelante en palabras de Siralvo. Este, sin embargo, demuestra un juicio más equilibrado al adoptar un justo término medio entre uno y otro tipo de verso. Además concluye, ejemplificando lo expuesto, con un soneto donde critica el uso inmoderado de imágenes mitológicas y de recursos metafóricos, aconsejando utilizar como asunto lo vivido por el poeta con una expresión clara y directa. Ahora bien, lo que aquí interesa es la proximidad entre los pareceres del narrador y del personaje. Proximidad física y proximidad en las opiniones que los aboca a una progresiva identificación. Siralvo no es ya, solamente, la proyección ficcionalizada del autor Luis Gálvez de Montalvo por el que sintetiza en clave un suceso vivido y sufrido, sino que también confluye en él la imagen del narrador. Autor, narrador y personaje vienen a confundirse y las tres identidades contribuyen a completar un mundo pastoril creado a la medida de su deseo. El autor proyecta un recuerdo, una memoria pasada que literaturiza a través de un narrador omnisciente, conocedor de todos los entramados de las coordenadas espacio-temporales entre las que los personajes desarrollan sus amores y desvelos. El narrador de esta manera, nace y se cría del recuerdo del autor, pero al convertirlo en narración lo transforma en materia objetivable para su receptor. Pero también condensa esta memoria en la figura concreta del personaje del protagonista, en el cual encierra el deseo de un sueño irrealizable. Para él reserva un material seleccionado desde el saber culto del cortesano y reparte, por medio del narrador, un dolorido y desazonante vivir entre el resto de personajes.

Hay dos momentos puntuales en los que se aprecia la debilidad de esta fusión y dejan traslucir las costuras que unen las identidades de autor, narrador y personaje.[95] El primero ocurre al final de la cuarta parte, cuando ya ha finalizado la

---

[94] Pág. 526.

[95] B. Mujica, (*Iberian Pastoral Characters,* 1986, p. 213) asegura que la novela pastoril de Lope de Vega, la *Arcadia,* se conecta con la novela moderna por medio de la introducción de un narrador que se mantiene "divorced from the action". Y lo distingue de narraciones pastoriles anteriores, porque los narradores son los mismos personajes que relatan sus historias. Aquí, sin embargo, se produce una fase intermedia entre las pastoriles anteriores y la forma de narrar en la *Arcadia*. Hay un narrador omnisciente, según se está viendo, pero no evita ciertas identificaciones con sus personajes o incluso su figuración como personaje del que se nota la presencia, no su carácter físico. Es, además, en muchos casos, proyección o *alter ego* del protagonista lo que, si no lo fusiona por completo, tampoco lo distancia notablemente. Es decir, esta fluctuación hace que exista un narrador multifacético y casi camaleónico que adopta distintas identidades, según la circunstancia y el pastor de que se trate.

representación de la égloga el "yo" del narrador exclama: "y sólo yo fatigado de este cuento, un rato determino descansar y si hay otro que también lo esté, podrá hacer lo mismo".[96] Llama la atención la rotundidad con que se expresa y puede deducirse un yo que se decanta más hacia el autor real que hacia el narrador ficcionalizado en el relato. Y digo esto, porque aunque parezca un asunto baladí esta cuarta parte es la más extensa de todas las que componen el libro, y la que mayor número de composiciones poéticas reúne, no en vano comprende la égloga que contiene más de setecientos versos, sin contar las glosas y otras composiciones en torno a la belleza de Fílida. Por eso creo que el yo hastiado, que necesita un descanso, es el del autor que toma cuerpo en un "yo" trasvasable entre el autor real y el narrador, unas veces testigo y personaje entre los demás, y en otras ocasiones omnisciente conocedor de todo el mundo que ha creado.

La otra ocasión se sitúa en los lindes entre el narrador y el personaje. Ya no es solamente la coincidencia sobre gustos poéticos o tipos de metro. Se trata de la irrupción del narrador como personaje que conoce absolutamente todo, pero que decide adoptar el estado de su personaje-protagonista y dice: "No os he contado la ventura de Siralvo pues sabed que [...] estuvo con Florela y [...] y le certificó que [Fílida] holgaba de su vida y de la suya le avisó que se templase en miralla".[97] El narrador lo sabe y en estilo indirecto cuenta al lector, sin ambages, todo lo que sabe sobre su protagonista. Pero también reconoce lo inoportuno del canto que no se corresponde con el estado emocional del personaje. Se produce, por tanto, un desplazamiento entre personaje, narrador y autor, este último traído del recuerdo en forma poética. La inserción de esta poesía inadecuada a la circunstancia, indica un desajuste que muestra la verdadera identidad del personaje, que actúa como proyección del autor, y ocasiona el comentario del narrador, por conocer todo cuanto ha sucedido y sucede dentro y fuera de su ámbito pastoril.

Es una sola voz, repartida en tres instancias: el recuerdo del autor, la voz ficcionalizadora del narrador y la acción del personaje al que se le asigna un cometido: representar el ideal imposible de una vida fracasada.

Quiero también detenerme, aunque sea brevemente, en la ironía con que trata ciertos aspectos de la vida pastoril. En la sexta parte, en especial, se producen dos momentos: uno al comienzo en que el "yo" del narrador-autor vuelve a aparecer y se

[96] Pág. 469.
[97] Pág. 501.

pronuncia ante algún lector "curioso";[98] y un segundo, al final de esta misma parte, donde enjuicia la comodidad de la vida de los pastores refugiados en la morada del mago Erión.[99] Para el primer momento la voz del narrador, aliado a ese "yo canto las amorosas églogas", descubre una infraestructura social y tecnológica en la ribera del Tajo que permite el estilo de vida que llevan los pastores alternando un ocio patente y un negocio latente. De este entramado de actividades laboriosas surge el quehacer poético y amoroso en que se solazan los pastores. Con estos datos circunstanciados procura hacer verosímil una vida dedicada plenamente a vivir el amor, sus deleites y desgracias. Pero en el segundo momento, en el ámbito sobrenatural del mago, la vida de retiro y ocio absoluto al que se dedican los pastores produce otro comentario del narrador. Ahora está escindido de ese "yo" que se había introducido anteriormente y que conformaba un pseudopersonaje testigo, con el cual compartía a medias las tareas de relatar los sucesos de los pastores desde un saber omnisciente, y la reflexión es como sigue: "vida dulce, más fácil de ser envidiada que imitada [...] bien se puede de aquí esperar firmeza, que donde falta virtud, difícil es la perseverancia".[100]

La melancolía de este juicio parece la consecuencia de la misma ironía, o tal vez, de la incredulidad o de la frustración desde la que escribe y por la que sabe que todo es una quimera. Desazón y desilusión por no alcanzar una vida digna de ser imitada, pero que no puede dejar de ser envidiada. Entre la imagen del narrador y la del yo autorial se produce una imbricación que se resuelve con la confusión de ambas índoles en expresiones como la vista anteriormente. Pero la imagen del autor implícito no se configura hasta que no se erige frente a la del lector implícito, y para descubrirlo el relato de Gálvez de Montalvo también ofrece algunas pistas.

El lector implícito

A la hora de acercarse al lector implícito se puede observar una alternancia que conjuga la primera persona del plural, donde se incluye la voz del narrador junto a la presencia de los posibles lectores;[101] con la segunda del plural, desde

[98] Pág. 515.
[99] Pág. 552.
[100] Pág. 552.
[101] "Tratamos de él, en tanto que de Mendino y Castalio, sus recientes daños no nos dan lugar, que tal vendrá que los hallemos más tratables" (p. 361); duerman, dejémoslos (p. 422); Así te hallamos y así te dejaremos amor. Bien poco ha que vimos a Alfeo morir por Andria (p. 486); Por más agradable tuviéramos a Florela a ser esta vez menos diligente (p. 536); y ahora volvamos a la ribera, donde (con su bien o su mal) quedaron nuestros pastores esperándonos (p. 552); vimos venir a Sasio del sacro templo de Diana tan contento (p. 553).

la que conforma una presencia aislada a la que convida a disfrutar del relato.[102] Si en el primer caso, el narrador hace que el lector participe en la narración y lo sitúa dentro del mismo ámbito pastoril; con el segundo, en cambio, despliega un panorama dispuesto de forma que el receptor goce en la contemplación que constituye el placer de conocer los acontecimientos que percibe. Incluso los compromete en el recuerdo por el que reconocer episodios y personajes anteriores, por los cuales compartir un saber de un lugar y de un tiempo habitado por unos pastores de cuya conducta se pueda extraer un modelo de comportamiento.

Desde la primera persona del plural el lector entra de lleno en el juicio emitido por el narrador-autor. Ambas figuras abordan en complicidad unas convenciones conocidas y compartidas, sobre todo, en lo relativo al amor y sus consecuencias. El narrador convierte al lector en un personaje que participa, desde la observación a la que se le invita con el uso de la segunda persona del plural, de un código común. En función de tal código juzga el comportamiento de los personajes que protagonizan sus trayectorias amorosas. Y, probablemente, también se reconozca en ellos. Con la segunda persona del plural constituye la figura del narratario que participa a través de la primera persona del plural en un mundo que no le resulta extraño. Posiblemente, sea la combinación del ámbito pastoril y del cortesano la que permite la naturalidad de esta relación. Si se piensa, sobre todo, que el narrador se dirige a una identidad ficticia que valora también las mismas convenciones culturales en un nivel de concepción erótica, o de retórica y poética literarias.

Esto se observa muy bien cuando el narrador impreca contra la inestabilidad del sentimiento amoroso y en la misma hace uso de la primera persona.[103] En ella el lector interviene desde el conocimiento compartido de esta misma realidad de la que se lamenta. Se trata de un guiño al receptor que está en sintonía con lo que expresa; es un amor que viene desde la realidad y que en la ficción ha adoptado la estrategia de la rueda de amores no correspondidos, en la que los cambios forman parte de una convención poética, y es a su contemplación a la que invita acto seguido con: "pues mirad del arte que están ahora". Uno y otro participan de estos mismos valores

[102] "Ved si Mendino y Elisa vivirían contentos" (p. 342-343); no os he dicho nada de Galafrón siendo mucho lo que hay que decir. Mas presto celebraremos el sepulcro de Elisa (p. 360); y ahora veréis que llega a la ribera un galán cortesano (p. 360); pues ahora sabed (p. 424); pues ahora sabed que una de estas era Florela (p. 461); Pues mirad del arte que están ahora (p. 486); hasta que Livio (que si os acordáis así lo llamó la ninfa) (p. 537).

[103] "Así te hallamos y así te dejaremos amor" (p. 486).

intelectuales y morales por los que, cuanto ocurre en el relato, deviene pura convención asimilable y reconocible por los dos.

Secuencias

La ordenación de todo este material narrativo es el que configura la narración de Luis Gálvez de Montalvo. En ella se puede observar, a través de una distribución por secuencias, una primera en la que se contempla la vida de los pastores desde la perspectiva erótica de un tiempo estable; en una segunda se introduce un obstáculo que produce un cambio con la desazón y el desasosiego correspondientes; y una tercera, en la que una serie de implicaciones y consecuencias concluyen con la restitución del estado anterior o con un cambio radical del mismo.

Todas las trayectorias eróticas del libro adoptan esta secuenciación de acontecimientos. De tal modo está la relación Elisa/Mendino; Pradelio/Filena; Alfeo/Andria; Orindo/Finea; Siralvo/Fílida. El paralelo entre la primera y la última es muy grande y lo característico de las restantes es su descomposición y recomposición en el ámbito pastoril; es decir, a la trayectoria amorosa de Pradelio/Filena se conecta la andadura previa de Filena con Filardo que ha concluido cuando el relato comienza. Esta situación genera la ocasión de recomponer su trayectoria con la pastora Silvia. El caso de las parejas integradas por Alfeo/Andria, Orindo/Finea constituye un entrecruzamiento que, desde un pasado de descomposición de sendas trayectorias, se convierte en un presente de recomposición de las mismas, atravesando los tres estadios indicados más arriba.

De modo que al estado amoroso en un tiempo estático y acomodado a la felicidad y la correspondencia mutua, sigue un problema, introducido en forma de obstáculo en todos los casos amorosos. En Mendino y Elisa el competidor Padileo; entre Pradelio y Filena el competidor Mireno; entre Alfeo y Finea (caso recompuesto en el transcurso del relato) la aparición de Andria primero, y Orindo después; y en el caso de Fílida y Siralvo la noticia de una posible boda de ella o su ingreso en el templo de la casta Diana. A esta problemática se continúan otras menudencias asimiladas en forma de lamentaciones, desasosiegos, canciones desesperadas y llenas de melancolía, e intentos infructuosos de recomposición.[104]

[104] Estas recursividades constituyen un haz isotópico que contribuye a conformar cada una de las historias aunque todas ellas remitan al mismo lexicoide (entendido como configuración de características que subyacen bajo los lexemas y tomado de Van Dijk, *Some Aspects of Texts Grammars*, Mouton, La Haya, 1972, p. 93, citado por Garrido Domínguez, "Sobre el relato interrumpido", *Revista de Literatura*, 50, nº

Pero en la última de las secuencias se encuentra la conclusión que en cada caso adopta diversas soluciones. En la primera situación se vuelve a restituir el primer estado de felicidad y armonía por retirarse Padileo y casarse con la viuda Albanisa (aunque luego intervenga de forma inesperada la muerte y trunque la relación). Pradelio y Filena concluyen con un cambio radical de situación y estado llegando a la desaparición "desesperada" del joven pastor, sustituido en su lugar por Mireno. La situación más armoniosa y de recomposición acabada y perfecta es la protagonizada por las parejas de Alfeo, Andria, Finea y Orindo. A la composición *in situ* de la relación Alfeo/Finea se recompone, en oposición, el ideal de las parejas originarias y más afines a la naturaleza social de sus respectivas procedencias, Alfeo y Andria son cortesanos, mientras que Orindo y Finea son serranos. Y por último, la relación más estable de todas, la de los protagonistas, Siralvo y Fílida, la cual supera el obstáculo de su profesión como ninfa en el templo de la diosa de la castidad, y sus amores se mantienen inmutables en una línea constante de amor puro, fundado en la vista y el oído.

Dentro de cada secuencia se encuentra una serie de datos referentes a los pastores como es lo relacionado a su linaje, sus relaciones de amistad, sus encuentros y cantos, bailes, juegos y su deambular entre cabañas bien para ayudarse entre sí, bien para reunir la mayor parte de los pastores con los que ir en compañía de camino hacia algún lugar donde realizar sus celebraciones (valles y templos). Todo esto rellena un amplio espacio, tanto de lugar como de tiempo, condicionado por unas coordenadas que si son convencionales, no por ello dejan de constituir un ámbito reconocido por el lector del género.[105]

A esto se añade una serie de valoraciones e indicaciones que se incorporan a lo anterior para explicitar mejor los sucesos pastoriles. Son las noticias de cambio que van generando las desazones de los pastores y que en algunos momentos se acompañan de una simbología afín al estado de no correspondencia y desesperación de

---

100 (1988), p. 349-385, p. 362). Además cada historia aporta un valor diferente a la misma o similar circunstancia. Por último, parece dirigirse a una idea sobre la inestabilidad del sentimiento amoroso en la realidad común de los humanos, y de la que nadie escapa a no ser mediante la literatura.

[105] En lo que sigue también puede comprobarse la aparición de los tres discursos (narrativo, expositivo y lírico) que Garrido Domínguez (op.cit., p. 351 y ss.) detecta en los textos autobiográficos. El discurso narrativo integra la historia, la serie de acontecimientos. El discurso lírico es la respuesta afectiva del narrador ante los acontecimientos. El discurso expositivo consiste en el componente ideológico de la obra. En esta situación el narrador omnisciente del libro de Gálvez de Montalvo se encarga del primero de los discursos relatando todos los sucesos que anteceden y suceden en y fuera de la ribera del Tajo. El lírico se reparte, fundamentalmente, en las canciones y poesías intercaladas, sin olvidar la carga autorial que estas tienen y que también se vislumbra en ciertas intervenciones. Y por último el discurso expositivo y su bagaje ideológico queda patente en las actitudes de sus personajes, en especial el de Siralvo, en su ensayo cortesano por alcanzar el modelo perfecto.

los mismos. Son también las indicaciones de sendas estrechas, lugares recónditos, valles escondidos o moradas inaccesibles. Asimismo, son las numerosas escenas nocturnas que encubren citas, conversaciones, bailes y otros encuentros y que conforman un resabio especial en el relato de Gálvez de Montalvo.

Y por último están las intervenciones del narrador que informan un nuevo ámbito, distinto al ficticio de la aldea. Con él, y por medio de la ironía, se asoma veladamente la realidad que está tamizada por y desde la convención literaria. Aquí está el comentario introductorio a la sexta parte, donde se interroga y hace interrogarse al lector sobre lo poco o mucho verosímil que puede resultar una vida pastoril en que se suplantan las tareas campestres por otras tareas propias del cortesano. Es también el momento en que dialoga con el lector atrayéndole a un ámbito familiar y extraño a un tiempo; familiar por compartirlo con el lector desde la convención social del código de conducta, y extraño por conocerlo desde la convención literaria del género.

Conclusiones

En este sentido el autor parece atraer una suma de valores morales y culturales que compartirá con los lectores y por los que su vivir, hecho memoria, entra para reconocerse con la estructura literaria[106]de un género que siempre ha andado a revueltas con la clave y los sentidos ocultos de personajes y acontecimientos. Sin embargo, creo que esta clave se limita a un material de convenciones sociales y literarias que se adentran en un esquema narrativo que pretende rescatar un tiempo, un recuerdo de un hecho vivido que el autor recrea en cada uno de los personajes y de sus sucesos, así como en la voz del narrador, tan afín al protagonista y en el que toda la crítica, desde Mayáns y Siscar, reconocen como *alter ego* de Gálvez de Montalvo.

No obstante, yo creo que la proyección que se da en el relato, no es la de una autobiografía, sino la de una memoria y la de un deseo. De la memoria de unos hechos amorosos supuestamente ocurridos en la corte y que comparten todas las historias pastoriles del libro: un amor súbito, rápido, que encuentra pronto miles de obstáculos, generalmente, en forma de competidor o de amenaza de boda inminente de

[106] "El carácter biográfico, congénito de la novela, es una necesaria consecuencia de la estructura subjetiva que la configura, y este carácter es el que alimentará, será *forma* entendiendo por forma [...] el sistema mediante el que un autor disuelve una preocupación o problema de expresión (comunicación artística)" (Prieto, op.cit., p. 26). Es lo que ocurre entre la estructura narrativa creada por Gálvez de Montalvo que se explica dentro de sí misma por el género que la conforma. Pero remite a una forma generada en el tema que la inspira y que está fuera de la estructura y adopta una expresión adecuada a sus peculiaridades. (p. 63-65).

la amada. A esto se puede añadir el pormenor de chismes, injurias, devaneos, soberbias malentendidas de pastoras, pastores y sociedad (sea cual sea el signo de esta, pastoril o cortesana); el deseo no es otro que alcanzar el modelo de amor de la pareja protagonista. Ambos conforman el ideal social al que aspiran todos los que sienten el pecho inspirado por el don del amor, pero que desean vivirlo y disfrutarlo sin sobresaltos ni desasosiegos inesperados.

Por eso, el amor deseado es el que se vive conforme a razón y todos los obstáculos y desajustes hasta lograr tal plenitud, se convierten en el libro en una peregrinación simbólica. Toda la narración, de alguna manera, engendra un valor de imagen vicaria de una realidad de la que se siente ajena. El vivir cortés del pastor obtiene, solamente aquí, en el mundo de los pastores, su galardón. Dentro de esta imagen el símbolo supremo es el amor y la belleza del bien logrados y gozados por la vista y el oído. El resto tiene que desvivirse, en análoga simbología a lo vivido en la realidad, para lograr la meta del bien ganado.

En todo esto es muy importante el papel que ocupa el receptor. Y en este caso parece que mucho más al tratarse de la concreción o materialización de un sueño imposible. El lector no será para el autor cualquiera que sepa desmontar y encontrar la clave, sino el que acepte el valor de juego que se encierra en toda la narración. Y el juego procede del recuerdo de una realidad vivida y convertida en ficción unívoca que se reparte en todas las voces que se oyen por la ribera del Tajo.[107] Incluso se puede suponer que es un recuerdo sublimado, enaltecido que se brinda desde el pasado a la posteridad, como caso ejemplar aprendido en la vida y modelizado en los tratados. La literaturización del vivir de Gálvez de Montalvo está condicionada por el conocimiento de todos cuantos participan en la obra (incluido el lector) de los tratados filográficos. Son ellos los que proporcionan materia para su vivir y para su narrar. Sin *El Cortesano*, en concreto, la materia narrativa adolecería de un esquematismo básico que se apoyaría, única y exclusivamente, en el recuerdo del que se ha de salvar a la amada y a la vez protegerla. La narración se convierte así, en una entidad autónoma que deambula, como sus propios pastores, de cabaña en cabaña, para que todos sepan que si no en la vida, en la literatura y, en la literatura pastoril en concreto, pudo consumarse la realización plena de sus amores.

[107] Como afirma Prieto (op. cit. p. 68) el autor proyectado en un sujeto narrativo disuelve su problema generador del tema en la estructura narrativa y le otorga "un contenido que es su significado distribuido en una relación de elementos que lo expresan y lo comunican".

Directamente relacionado está el problema del autobiografismo[108] como sentido clave del relato que ha sido piedra de toque del libro y fácil conclusión para la crítica.[109] Avalle-Arce, que acepta la tesis autobiográfica, propone una doble dirección en que los términos referenciales literatura y realidad se contaminan, en lo que define como "pastorilización de la realidad y socialización de la pastoril".[110] El crítico sigue explicando el desajuste que se produce entre una y otra perspectiva al "poblar un mito con hombres de la calle".[111] Esto produce una tensión entre "mito pastoril y anécdota vivida". Tal tensión vacía de contenido neoplatonizante las trayectorias amorosas de los personajes, pasando a un primer plano "la realidad material de su anécdota vivida",[112]

---

[108] Es tarea ardua y difícil demostrar que esta narración se apoya en una supuesta versión autobiográfica de unos sucesos reales, más cuando la autobiografía no se reconoce sino a partir de 1770, aunque como dice P. Lejeune, ("El pacto autobiográfico", *Suplementos Anthropos*, 29, (1983), p. 47-58) no se puede negar la existencia de literatura de carácter personal antes de esa fecha. Pero es complicado adscribirla incluso a la categoría de novela autobiográfica para la que Lejeune (p. 52) hace hincapié en la identidad entre autor y personaje por lo que se verá más adelante. Gálvez de Montalvo no sólo se oculta tras Siralvo, pues en este personaje, simplemente, salva del olvido un deseo irrealizable. Deja para la pareja protagonista la consumación de un amor puro basado en la visión y la conversación a través de la intermediaria, algo que, según los críticos, no logró al casarse doña Magdalena con el Marqués de Torresnovas y marchar a Portugal con su marido.

[109] Como novela en clave o relato autobiográfico lo han querido ver críticos como: Juan Antonio Mayáns y Siscar en su edición de *El Pastor de Fílida*, Valencia, Oficina de Salvador Faulí, Sexta edición, 1792; E. Fernández de Navarrete, "Bosquejo histórico sobre la novela española", *Biblioteca de Autores Españoles*, vol. 233, Rivadeneyra, 1846 (p. XXV); R. León Mainez, "Una nota bibliográfica al *Canto de Calíope*. Luis Gálvez de Montalvo" en *Crónica de los Cervantistas*, año 1 nº 6 octubre (1872), p. 196-203 (p.199); J.C. García López, *Biblioteca de escritores de la provincia de Guadalajara*, Est. Tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra", 1899, (p. 144-148) (p.144); F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto: Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Est. Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1903, (p. 117-118 en nota a pie de página); F. Rodríguez Marín, "La Fílida de Gálvez de Montalvo", *Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública del Excmo. señor don Francisco Rodríguez Marín*, el día 10 de Abril de 1927, Tip. de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos"; W.M. Atkinson, "Study in literary decadence: The pastoral novel", *Bulletin of Spanish Studies*, vol. IV, (1927), (p. 117-126; 180-186), (p. 181); E. Merimée, *A History of Spanish Literature*, New York, Henry Holt and Company Inc., 1930, (p. 292); J.G. Fucilla, "Sannazaro's *Arcadia* and Gálvez de Montalvo's *El Pastor de Fílida*", *Modern Language Notes*, 57 (1942) (p. 35-39), (p. 35-36); luego traducido al español y publicado en *Relaciones Hispanoitalianas, Revista de Filología Española*, Anejo 59 (1953), (p. 71-76) (p. 71); L. Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Instituto editorial Reus, 1951, (p.218); R. Ferreres, "La novela pastoril y morisca" *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Editorial Barna, 1951, (p. 793); M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela II*, Madrid, CSIC, 1961, (p. 320 y 328); G. Marañón, *Los tres Vélez (una historia de todos los tiempos)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1962 (p. 130-135); H. Rennert, *The Spanish Pastoral Romances*, Publications of the University of Pennsylvania, 1968 (p. 104-115); M. Gerhardt, *Essai d'analyse litteraire de la pastorale*, Utrecht, H & S, 1975 (p. 191); A. Prieto, *Morfología de la novela*, Planeta, Barcelona, 1975 (p. 373); J.B. Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1975 (p. 144-153); A. Solé-Leris, *The Spanish Pastoral Novel*, Twayne Publishers, Boston, 1980 (p. 118-121); A. Prieto, "La prosa en el siglo XVI" en *Historia de la literatura española*, planeada y coordinada por J. Mª Díez Borque, Taurus, Madrid, 1982 (p. 157); A. Hurtado Torres, *La prosa de ficción en los siglos de oro*, Playor, Madrid, 1983 (p. 19); J.M. Alonso Gamo, *Luis Gálvez de Montalvo: Vida y obra de ese gran ignorado*, Institución Provincial de Cultura *Marqués de Santillana*; Excelentísima Diputación Provincial, 1987 (p. 61 y ss.); edición de *La Diana* de Jorge de Montemayor por Juan Montero y estudio preliminar de Avalle-Arce, Crítica, Barcelona, 1996 (p. XVI).

[110] Op.cit., p. 146.

[111] Op.cit., p. 148.

[112] Op.cit., p. 153.

dejando para un segundo "la realidad psicológica de un teórico caso de amor". Y concluye:

> "Montalvo, por la necesidad de su quehacer autobiográfico, prefiere desligarse de las relaciones extra-personales del mito tal como se entiende en la *Diana* para volcar toda su intensidad creadora en repensarse a sí mismo y su angustiosa pasión. Se convierte así en sustantivo en la novela todo lo que contribuye a recrear el momento vivido – recreación que se da, desde luego, en su forma mitificada-, mientras que lo sustantivo de antes queda casi descartado debido a su alejamiento de la tarea egocéntrica".[113]

Es evidente que Gálvez de Montalvo reflexiona sobre sí mismo y sobre su circunstancia vital para recrearlo en forma de literatura pastoril. Incluso adapta el mito a sus intereses culturales y hace de la ribera del Tajo una nueva, y a la vez, antigua morada de las musas. Quiero decir que Gálvez de Montalvo parte de su propio recuerdo y no se sale de él en ninguno de los casos eróticos que pueblan su libro.[114] Todos ellos adolecen de un sospechoso paralelismo según se ha visto en su secuenciación, y a todos ellos les acecha el competidor, la boda inminente de la amada y los sinsabores propios de unas relaciones dominadas por condicionantes sociales que no se olvidan en el ámbito pastoril. Resulta evidente que Gálvez de Montalvo, autor, se proyecta en todos y cada uno de los elementos que integran su narración. No sólo se oculta tras los amores de Siralvo (quizá sea el menos fiel a su vida pasada), sino que está en cada anécdota circunstanciada del competidor de Mendino; en los sinsabores sufridos por Alfeo con su ingrata y soberbia Andria; está, también, en los celos sentidos por Filardo y en la desesperación vivida por Pradelio. En cada uno de estos y en sus trayectorias, que no están libres de resquemores reales, está la socialización de la pastoril, pero no en los "hombres de la calle" traídos al mito. El arduo trabajo de identificación de cada personaje con su análogo histórico no tiene ningún valor, ya que Gálvez de Montalvo

---

[113] Op.cit., p. 153.

[114] "La recuperación de determinados acontecimientos del pasado implica, en primer término, la actualización de las reacciones que tuvo en su momento el narrador y las que esos hechos puedan suscitar en el proceso de la enunciación. Así, pues, ya no es sólo un tiempo vivido (protagonizado) por el sujeto del enunciado, sino íntimamente sentido, ahora, por el sujeto de la enunciación. Se trata, en definitiva, de una realidad enriquecida por la memoria" (A. Garrido Domínguez, "Sobre el relato interrumpido", *Revista de Literatura*, 50, nº 100 (1988), (p.349-385), p. 354). Y donde mejor se puede apreciar esto que sugiere la cita es en el recuerdo relatado por Alfeo acerca de sus relaciones con Andria. Ahí es donde biografía real del autor y memoria del pasado del personaje están más próximas. Y obsérvese que no es el protagonista quien cuenta esos avatares tan dramáticos y con visos tan reales, pues acto seguido, inmediatamente después, Siralvo cuenta su versión y salvo su ascendencia, todo lo demás es inventado, o quizá mejor, es resultado de la proyección de su deseo sublimado. Un intento por superar y objetivar, desde el valor puramente cortesano, el pasado. La proximidad de ambos relatos matiza realidad y deseo, entran en contacto en este ámbito y cuentan entre sí con una superación instantánea que los redime.

desgrana en cada uno de ellos, no ya sólo su "anécdota vivida", sino su cultura cortesana y su saber de humanista.

Gálvez de Montalvo demuestra tener pocos bríos en materia narrativa al desarrollar su vida en formas diversas pero similares a través de sus personajes. La pastorilización de la realidad no se adecua por falta de empuje imaginativo. Se limita a lo conocido y aquí está toda una ideología, una cosmovisión y un sentir la vida influidos, muy directamente, por una atmósfera filográfica que venía desarrollándose desde mediados del siglo XV. Gálvez de Montalvo, gentilhombre cortesano, no potencia lo adjetivo ni desustancializa el significado neoplatónico de las *Dianas* anteriores. Si no incluye discursos o discusiones imitadas o plagiadas de autores de tratados amorosos, ello no quiere decir que no conozca el pensamiento y que lo excluya de su obra por llevar a ésta su vida. Los críticos han querido interpretar este fenómeno, por su apariencia más externa, como un suceso romántico que proporciona "un giro audaz" a la novela pastoril española. Pero lo que realmente ocurre es que Gálvez de Montalvo sí lleva su vida a la literatura y la *pastoriliza* incluso, como quiere Avalle-Arce, pero no socializa la pastoril. La socialización del género en manos de Gálvez de Montalvo no consiste en ningún desajuste de perspectivas, real y ficticia, ni en ocultar identidades históricas tras los personajes, ni siquiera en proyectar su vida recordada,[115] sino en la "cortesanización" (permítaseme utilizar por única vez este horrible neologismo) de todo: de su vida y de su obra.

El ambiente cultural vivido, pensado y poetizado por cortesanos como Gálvez de Montalvo son literatura hecha vida. En los tratados amorosos, con su culminación en *El Cortesano*, se perfila un ideal de vida digno de llevarse a la práctica. Este ejemplo llevado a la vida está teorizado hasta la saciedad en numerosos manuales que configuran modelos sociales de convivencia perfecta. Ellos auguran la conservación de la felicidad en la tierra si se cumplen las normas y los requisitos estipulados. Y esto llega hasta 1576, fecha del tratado de Calvi; seis años más tarde aparece la obra de Gálvez de Montalvo. Este, no cabe duda que como el resto de cortesanos estaría

[115] No puedo aceptar el rotundo juicio de Rodríguez Marín de que el libro de Gálvez de Montalvo "en todo lo principal es autobiográfico" (op.cit., p. 40). La atracción del material autobiográfico de Gálvez de Montalvo hacia su obra no es como pretende el insigne crítico un calco veraz en que incluye episodios y guiños a sucesos ocurridos en la realidad cortesana de Felipe II. Lo que afirma Osuna en *La Arcadia de Lope de Vega: Génesis, estructura y originalidad*, Anejos el Boletín de la RAE, 1972, (p. 65) sobre que Lope lleva a su obra "el tono vital, el *animus*" y que hay que buscar la "proyección de un estado de ánimo" es válido para Montalvo en cuanto proyecta el resultado de un recuerdo mixtificado por el deseo de superarlo y mantenerlo intacto para el futuro. Por eso su proyección abarca tanto un estado de ánimo como una voluntariosa aspiración de cumplir un deseo.

imbuido de tales ideales de vida y trataría de convertir su circunstancia concreta en un estilo de vida como el estipulado por los manuales, en especial el de Castiglione, epítome y síntesis de todo cuanto debería saber un gentilhombre y su amada. Sobre la realidad vivida por el autor poco se sabe y menos sobre sus supuestos amores con doña Magdalena Girón, la Fílida del libro, pero si se acepta el sentido autobiográfico del fracaso amoroso que representa en la obra se obtendrá lo que Avalle-Arce y otros críticos han dicho sobre Gálvez de Montalvo y su texto. Ahora bien, resulta que los amores de Siralvo vienen a conformar el ideal consumado que los tratados, incluido el del italiano, estipulan para el cortesano y la dama perfectos. Las imperfecciones del vivir real las reserva para el resto de los casos, y es en ellos donde vuelca su recuerdo vivido, dejando para sus protagonistas la perfecta plasmación de los modelos cortesanos y de sus relaciones.

Gálvez de Montalvo traslada vida y literatura a su obra.[116] Imperfección real y perfección ficcionalizada que ha aprehendido en su vida de cortesano y asimilado desde la literatura tratadística. Por tanto, no extrae una filosofía discutible en forma de exposición o discurso encuadrable en un marco sobrenatural. Él, simplemente, encarna y proyecta en su libro, como totalidad, lo vivido y lo aprendido. Sus amores frustrados[117] y su saber cortesano que madura y se sublima en la pareja de protagonistas.

Por esto mismo no comparto la opinión de Avalle-Arce cuando asegura que en la narración "desaparece el neoplatonismo, y por ende el psicologismo y su equivalente pastoril, la casuística amorosa".[118]Probablemente, siguiendo al crítico argentino, Solé-Leris opina de forma similar sobre la exclusión del neoplatonismo.[119]

---

[116] La obra en cuanto estructura literaria es una totalización que está autorregulada por mecanismos y convenciones que la cierran sobre sí misma con sus "leyes internas de relación" (Prieto, op.cit., p. 66). En este sentido Avalle-Arce puede atraer sus conceptos de socialización de la pastoril y pastorilización de la sociedad. Pero en cuanto no comprende en su crítica el término forma, estos referentes pierden su validez; pues, como sigue diciendo Prieto, "la forma, entonces, es un producto surgido del encuentro o situación del sujeto en una estructura (que subsume al sujeto y le hace elemento estructural suyo) y puede medirnos la distancia entre el sentido generador y el sentido (ya fijado y modificado) que nos ofrece la estructura" (p. 66). Resulta evidente que es en la forma como tangencia de encuentro entre sujeto y estructura, donde está el auténtico sentir del autor que conjuga en su obra vida y literatura, pero en un sentido generador que se ha de buscar en la literatura de nuevo, en un saber cultural que informa su conducta e ideología unido al recuerdo, a la memoria de una anécdota vivida, pero vivida desde la ficción literaria fracasada en la realidad.

[117] Prieto, (op.cit., p. 17) confirma que la novela es un intento de dar solución "por vía literaria" a una situación conflictiva; por esta última la novela queda anclada a una cronología histórico-social que la encuadra en su época, pero que no estará exenta de "una cierta ansia de futuro en su intento de salvar el momento en que se escribe" (p. 18). En esta encrucijada Gálvez de Montalvo toma el ideal que impregna toda su época y que proclama la eternización del amor desde su vertiente más pura, la neoplatónica.

[118] Op.cit., p. 153.

[119] Op.cit., "There is very little theorizing about love. The underlying attitude does not one much, if anything, to Neoplatonic ideology, but rather harks back to the medieval conception of a love service

Sin embargo, según pienso yo, el neoplatonismo impera desde la perspectiva teorizada de los tratados y ensayada en cada caso amoroso del libro con la perfecta culminación de Siralvo y Fílida,[120] pero también aparece en la consecución, en forma de recompensa final para los casos de purificación de las situaciones de Alfeo y Andria, Orindo y Finea. El resto no sirve más que para aplicarles distintos estados vividos por el autor en sus desgraciados amores; de manera que la función del personaje se diluye en el olvido, una vez que desaparece la motivación: asignarle una canción adecuada a la circunstancia que la hizo nacer y para la que recrea una situación análoga en su obra. Las otras parejas deuteragonistas obtienen una cumplida recompensa final, cuando demuestran haber aprehendido las nociones de lo que un amor puro, neoplatónico al fin y al cabo, significa.

Gálvez de Montalvo no teoriza. Pone en acción su saber sobre el neoplatonismo conocido a través de toda una atmósfera cultural contaminada por otras concepciones e ideologías, como las del amor cortés, vía cancionero; de la *donna angelicata* o de la divinización de la dama, vía stilnovista; y de todo el contenido teorizado por los tratados de amor. Desde su experiencia vivida en esta misma cosmovisión, Gálvez de Montalvo contamina la casuística amorosa de las *Dianas*, pero sin abandonar el neoplatonismo, al contrario, le proporciona el único éxito de que dispone esta filosofía: el triunfo de la trayectoria erótica literaturizada. Y no teoriza porque él y su obra encarnan el saber neoplatónico de su época plasmado en su libro, memoria ennoblecida de un pasado que trata de mitificar.[121]

---

which is its own reward. (p. 119). No se puede negar esta evidencia, pero según se ha visto en los tratados analizados se van acumulando factores ideológicos que desde el amor cortés siguen vigentes en plena concepción neoplatónica. Lo que ocurre es la asunción de toda una cosmovisión cultural e ideológica que tiene como último punto de referencia el neoplatonismo. Este ha absorbido todo el material anterior y lo ha redefinido para la nueva época. Además, no se debe olvidar que la vaga teorización cobra cuerpo en los tratados y son estos los fundamentos que se deben tener en cuenta para considerar dentro o fuera de una filosofía a una obra como la de Gálvez de Montalvo, o no quedarse en vagas intuiciones que confunda la realidad del libro. Sin olvidar el cruce de trayectorias del que *El Pastor de Fílida* puede ser un exponente cultural más de los que se venían fraguando en la época.

[120] En apoyo a mi tesis traigo la opinión de Green que en nota número 45 a pie de página 210 dice, referido a *El Pastor de Fílida* como representante de esta ideología: "[...] A veces el neoplatonismo llegó al extremo de querer eliminar todo deseo humano: "Quien viera a Siralvo ardiendo en su castísimo amor, jamás sintió brizna de humano deseo". Toma la cita de la edición de Menéndez Pelayo en los *Orígenes de la novela*, 1905-1915, II, p. 471b.

[121] Lerner (*The uses of nostalgia: Studies in Pastoral Poetry*, Chatto & Windus, London, 1972, p. 54) plantea una intrigante cuestión útil para el libro de Montalvo: "[...] When we are not part of the life we long form the longing retains its intensity, and can even offer the joy of attainment without the fact." Es decir, es como si Montalvo a través de su libro reconstruyera su vida en la plenitud consumada de su deseo, aunque la vida auténtica no haya sido favorable al mismo. El logro sin resultado sería el libro que constituiría la creación de una realidad virtual hecha a la medida de su voluntad.

Su inspiración adolece, por tanto, de un esquematismo que lo lleva hacia la homologación de situaciones amorosas. Todas ellas emplean un mismo elemento recurrente, el peligro del competidor o la amenaza de una boda impuesta por los parientes de la amada. Esto trae como consecuencia un desplazamiento de lo que Avalle-Arce considera "la sustancialidad anterior"[122] hacia una dimensión artística, adjetiva, que cumple la misión de rellenar los huecos dejados por la ausencia de psicologismo de la casuística amorosa. Pero creo que esto no es del todo cierto. Si Gálvez de Montalvo se queda escaso al recurrir al recuerdo de su vida pasada para constituir su argumento narrativo, no emplea la dimensión artística y descriptiva como elemento decorativo y secundario. El modelo del cortesano perfecto hecho vida y luego vertido en ficción pastoril es el otro componente que funciona como recurso unido al saber literario que bebe de la fuente de todo el género: la *Arcadia* de Sannazaro. Es decir, el libro como un todo configura la realidad autónoma de un conocimiento cortesano (en su doble vertiente real y literaria) que recupera una vida real y una vida deseada,[123] no por ficticia menos auténtica. La "proliferación de lo descriptivo" como asegura el eminente crítico, no cumple una mera función vicaria, sino que está dispuesta para dar cuenta detallada de un saber asimilado desde una realidad que ya se ha convertido en imagen proyectada de un anhelo en forma de libro. Por esto las descripciones recuerdan el bagaje cultural del cortesano humanista y muestran el carácter del mismo desde su modo de vestir hasta su conocimiento de las artes figurativas y de música. Todo un compendio completo que integra en su centro el sentimiento amoroso con el que rescatar de la realidad la idealidad de un bien posible.

Básicamente, todo el problema exegético de *El Pastor de Filida* como narración en clave o novela autobiográfica, arranca del discurso de Rodríguez Marín, donde descubría la identidad de la protagonista y daba muestras, a su entender, de grandes semejanzas entre lo ocurrido en la vida real y lo novelado por el poeta. Ya en el siglo XVIII Mayáns y Siscar había intentado una explicación en su prólogo a la edición de la obra de Gálvez de Montalvo, y dio numerosas equivalencias que luego fueron mejoradas en sucesivas ediciones hasta llegar al hallazgo de Rodríguez Marín. Lo siguió

[122] Op.cit., p. 153.

[123] "[...] la estructura es algo que descansa en el tiempo narrativo de la obra, mientras que la *forma* tiende a recuperar (con su sentido) un tiempo pasado (es *realmente* ese tiempo pasado) mediante su inserción en un tiempo futuro [...]" (Prieto, op.cit., p. 67).

Astrana Marín[124] al que, prácticamente, plagia. Y lo retomó, más próximo a estas fechas, Alonso Gamo,[125] el cual vuelve a la interpretación de Rodríguez Marín, tras desautorizar la interpretación que sobre este caso hizo Marañón.[126]

En resumen, Rodríguez Marín, Astrana Marín y Alonso Gamo creen que lo que Gálvez de Montalvo encierra en su relato son los desgraciados amores entre doña Magdalena Girón y él mismo. Ella, hija menor de don Juan Téllez Girón, cuarto conde de Ureña, parece que rechazó la oferta de boda de don Jorge de Alencastro, marqués de Torresnovas, alegando un compromiso anterior con un gentilhombre del que se desconoce la identidad. Ante la magnitud del posible escándalo y la posible expulsión de doña Magdalena de palacio, se decidió seguir adelante con el proyecto matrimonial hasta casarla en contra de su voluntad. Entretanto, incluso aseguran que ella intentó ingresar en un convento (y esto ya no sé si estará inspirado en la narración con su ingreso en el templo de la casta Diana o forma parte de la realidad de su vida). El caso es que en toda esta barahúnda todos se decantan porque Luis Gálvez de Montalvo fue el des-afortunado galán que logró acceder al corazón de tan altiva dama. Y así en un tono extremadamente romántico asegura Astrana Marín.

> "¿Quién era el galán que así había logrado apoderarse del corazón de doña Magdalena? No un caballero de alta estirpe (y ello sublevaría el ánimo y el orgullo de los casamenteros), sino un poeta, aunque bien nacido, apuesto, arrogante, ingenioso, dotado de cuantas gracias puede atesorar un varón, Luis Gálvez de Montalvo, el que ahora, a los catorce años de aquellos amores, desahogaba su corazón publicando *El Pastor de Fílida*. Fílida era doña Magdalena; y él, el Pastor, el pastor Siralvo".[127]

A este desgraciado suceso Rodríguez Marín aduce un ingente acopio de materiales y documentos, la mayoría sobre acontecimientos indirectamente relacionados con los protagonistas, en especial con doña Magdalena Girón, de la que señala su vivo ingenio,[128] las noticias de su gran belleza y del envanecimiento que esta le producía.[129] E incluso llega a deducir su gusto por el juego del correr de la sortija de la que se tiene constancia que se celebró en unas fiestas en Bayona. En ellas estuvo presente y "muy señaladas fueron, ciertamente, las muestras de admiración que esta dama recibió de los

---

[124] *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Instituto Editorial Reus, tomo II, cap. XXXVII, p. 211-232, 1951.
[125] *Luis Gálvez de Montalvo: vida y obra de ese gran ignorado*, Institución Provincial de Cultura *Marqués de Santillana* y la Excelentísima Diputación Provincial, 1987.
[126] *Los tres Vélez (una historia de todos los tiempos)*, Espasa-Calpe, 1962.
[127] Op.cit., p.222.
[128] Op.cit., p. 18.
[129] Op.cit., p. 28.

franceses en la jornada sobredicha"[130] recibiendo del ganador, Monsieur de la Xatie, la rica joya en que consistía el premio.

Todo esto está pensado dentro de la novela por Gálvez de Montalvo y fuera de ella por el crítico, en función de todas estas noticias o recuerdos, y según la perspectiva desde la que se considere. Pero ante la veracidad de los datos se levanta la interpretación subjetiva de Rodríguez Marín, y por otro lado, está la presencia de los tratados amorosos que bien pueden ofrecer una respuesta alternativa para explicar la altivez de la mujer a la hora de considerarla hermosa. Uno de ellos retrata en 1576 de mano de Calvi el ideal de la mujer "fría en la conversación", según expresión del autor, aparte de que el envanecimiento por la propia hermosura se aplica al personaje de Andria,[131] no al de Fílida. La volubilidad y cambios de humor, las presiones, chismes y escándalos (¿en lejanía los problemas auténticos sobre la boda de doña Magdalena con don Jorge de Alencastro?), corresponden a los amores cortesanos de Alfeo y Andria, mientras que los amores pastoriles de la pareja protagonista están libres de tales problemas, gozando de una estabilidad eternizada en su relato.

Por todo esto el componente autobiográfico por el que Siralvo y Fílida encubren en forma de clave los amores desgraciados de Gálvez de Montalvo y doña Magdalena carece de base. Sí existe una proyección vital que se distribuye por todo el libro desde el narrador a los personajes, y a la vez hay una asimilación cultural de lo que se considera realidad ideal, la cual incluye los valores más excelsos de la sociedad de su época.

Sin extremar la opinión de Marañón de que "no hay no ya una sola prueba, sino ni siquiera la menor verosimilitud de que esos amores hubieran tenido realidad",[132] sí que creo que acierta cuando descalifica el resto de alusiones y analogías

---

[130] Op.cit., p. 29.

[131] Lo mismo opina Alonso Gamo (op.cit., p. 34) quien insinúa que la queja lírica que vierte el autor en su obra se reparte entre Fílida y Andria y quizá alguna otra pastora, con lo que entre todas "presenten varios aspectos, unos idealizados, otros reales de una misma persona".

[132] Op.cit., p.131-132. Alonso Gamo (op.cit., p. 63-64) conjetura al hilo de desdecirse Avalle-Arce sobre la identidad probada o no probada de la Fílida en sus diversas ediciones de *La novela pastoril española* según siga la opinión de Rodríguez Marín o de Marañón (en apéndice a su edición de 1975 en Istmo p. 173-174). Acepta la descalificación de Marañón sobre la teoría del primero, sobre las fechas en que podría haberse producido todo el proceso de enamoramiento y sobre el escándalo. Hasta el año de 1566 doña Magdalena no fue solicitada en matrimonio por su cuñado viudo don Pedro Fajardo, hijo mayor del Marqués de los Vélez. Por su parentesco, el Pontífice Urbano VII denegó la dispensa para permitir el matrimonio, problema que se prolongó por lo menos hasta 1571 en que contrajo matrimonio con doña Mencía de Mendoza. Pero el marido de doña Magdalena, con el que contrajo matrimonio allá por 1569 o antes, pues en marzo de este año partieron para Lisboa, fue don Jorge de Alencastro. En este tiempo se produciría el escándalo por la posible cédula matrimonial entre Gálvez de Montalvo y doña Magdalena. Entre realidad y ficción Alonso Gamo retrasa sus amoríos justo a un tiempo anterior y que abarcaría las

que descubre en la obra del poeta. Así está la posible alusión a Felipe II, o la más punzante en la que mencionaría un posible rechazo de doña Magdalena a insinuaciones lascivas del mismo rey y por las que la dotaría tan espléndidamente. Más tarde, estas alusiones supondrían para el desgraciado poeta las dificultades que alega el crítico a la hora de publicar las *Doce elegías de Cristo.*[133] Aunque se puede alegar otras explicaciones[134] baste lo expuesto por tan insigne crítico. Pero no me resigno a traer a colación otros dos de sus desvelamientos de claves ocultas a sucesos reales que no cabe duda entran dentro de la ciencia ficción al no tener pruebas documentales.

Una de ellas es el referido al episodio de Livio y Arsia que Rodríguez Marín pretende convertir en un suceso histórico o anecdótico, ocurrido el 19 de abril de 1562 entre el príncipe don Carlos y doña Mariana de Garcetas. Queda testimonio del accidente sufrido por el príncipe al caer por una escalera de caracol, cuando perseguía a la susodicha dama.[135] Pretende que tal incidente es el retratado en sendos monólogos de Arsia y Livio en que se representa, en mi opinión, el tipo de amor lascivo que contrasta con el de Fílida y Siralvo, pero dentro de las convenciones literarias y teóricas de sus ideales históricos, e independientemente de la fuente de inspiración real o imaginaria.

Pero el colmo de la hipérbole exegética de Rodríguez Marín está en nota a pie de página del libro de Astrana Marín,[136] cuando recoge el recuerdo del crítico que en nota al capítulo XXXVIII de la segunda parte de su monumental edición del Quijote (vol V p. 268) así como en Apéndice XXXIII del vol XII, (edición 1927-1928), divaga sobre el episodio de la Condesa Trifaldi y el caballo Clavileño. Aquí cree que se encuentra en clave los amores de doña Magdalena y Luis Gálvez de Montalvo. Aduce el testimonio de las tres puntas de la falda de la dueña Dolorida que equivale a los tres jirones del escudo del duque de Osuna y la alusión a los numersos lobos que poblaban el condado. En su estrambótico razonar llega a establecer el paralelo entre el caballero don Clavijo con Gálvez de Montalvo y la infanta Antonomasia con doña Magdalena Girón. Todos conocen el cuento sobre el embarazo de la infanta, con palabra de casamiento, y todo lo referente a ser pedida ante vicario por su mujer y otras

---

fechas de 1560 y 1565, tiempo en que doña Magdalena y su madre entrarían al servicio de la reina Isabel de Valois (p. 18). Desde esta fecha hasta 1569 Alonso Gamo establece el período, indocumentado, en que ocurrirían los fantaseados amores del poeta y de la dama.

[133] Op.cit., p. 46 y 51-52.

[134] ¿Tan desorbitante suma de dinero para la dote no sería una solicitud de su muy amada reina Isabel de Valois?

[135] En *Luis Barahona de Soto: Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Establecimiento tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra", 1903 (p. 117-118).

[136] *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, 1951 (P. 211-232).

menudencias propias del tiempo. Pues esto mismo es lo que quiere para los supuestos amores reales de los personajes de su fantasía. Traigo esta noticia sobre las indagaciones imaginativas del crítico para comprobar que sus interpretaciones son harto sugerentes y a todos toca el lado romántico para querer aceptar por verdaderas estas historias y las primeras, cuyo viso de autenticidad es mayor y mejor fundado; pero el resultado al que desemboca obliga a extremar la precaución con el uso que hace de los documentos de que dispuso y a los que sometió a una interpretación sugeridora, pero subjetiva y que en muchas ocasiones recuerdan el libro de Gálvez de Montalvo. Creo que es lógico y oportuno dudar sobre la dirección de tales interpretaciones: del libro al documento o del documento al libro, el cual resultaría traicionado en su verdadero sentido.

POESÍA

Los más de cuatro mil versos que se incluyen en la narración de Gálvez de Montalvo es ya un indicio de la importancia del elemento lírico. Son más de sesenta las composiciones que alternan con la prosa a lo largo de todos los acontecimientos. Entre todas ellas hay una espléndida diversidad de formas poéticas que adoptan unas veces el octosílabo en forma de canciones, coplas[1] castellanas o redondillas y otras se presentan en largas tiradas de endecasílabos que conforman bien una elegía, unas octavas o sonetos. Es decir, entre arte castellano y tendencia italianizante se reparten casi la mitad de las poesías de todo el libro. Pero aunque el número de composiciones de arte menor[2] supere a las de arte italiano, estas sobrepasan a las primeras en número de versos. Hay siete composiciones que superan el centenar de versos, y cuatro de ellas combinan polimetría configurando unas extensas poesías que reciben, por un lado, la herencia tradicional del teatro nacional pre-lopesco y, por otro, juegan con los ensayos estróficos que habían inaugurado Boscán y Garcilaso en forma de liras y canciones.[3] Ya dentro de la tradición italiana y petrarquizante echa mano también de los tercetos encadenados, octavas, sonetos e incluso se ensaya con una sextina.[4]

Todo el libro en su conjunto es un abigarrado conjunto que muestra el virtuosismo poético del autor,[5] desde las coplas mixtas de "El autor al libro" hasta su cierre con un soneto dedicado, nuevamente, a su libro. Apertura y cierre son ya claras

---

[1] Para los rasgos de la copla vid. R. Lapesa, "Los géneros líricos del Renacimiento: la herencia cancioneresca", *Homenaje a Eugenio Asensio*, Gredos, Madrid, 1988 (p. 261). O.H. Green, "On the Coplas castellanas in the Siglo de Oro: Chronological notes", *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Gredos, Madrid, 1966 (p. 213-219), reúne un brevísimo catálogo de obras que usan estas "antiguas coplas castellanas" o en las que se elogian. No aparece *El Pastor de Fílida* que se sumaría al resto.

[2] Entre los que no se encuentra ni un solo romance como los dos incluidos en la *Diana*.

[3] En las dos canciones de estilo petrarquizante y puestas en boca de Alfeo (cortesano disfrazado) y Siralvo se muestra la originalidad de Gálvez de Montalvo en la combinación métrica y de rima, siendo la primera ABC: ACB: bdd ee ff, y la segunda ABC: BAC: C dd CE fE. Salvo la incluida en la égloga, cuyo esquema métrico abC: abC: c d ee D fF corresponde a la canción de Petrarca *Chiare, fresche e dolci acque*, según corrobora Segura Covarsi en *La canción petrarquista en la lírica española*, CSIC, Madrid, 1949.

[4] Como se podrá ver más adelante a lo largo del análisis de la poesía intercalada en el libro se demuestra que lo más real y auténtico del mismo radica en ella. Montesinos ("La *Diana* de Montamayor", *Entre Renacimiento y Barroco*, Comares, Granada, 1997, p. 136) habla de la imposibilidad de novelar lo pastoril, lo que reduce el componente poético como "lo más real" del libro. Aquí con Gálvez de Montalvo, además de contar con una espléndida muestra de calidad poética se comprueba la verdad de su quehacer vital y amoroso.

[5] "[...] *El Pastor de Fílida* de Luis Gálvez de Montalvo se editó en 1582, 1589, 1590 y 1600, su éxito se explica por la belleza de las composiciones líricas que son la mayor parte de la obra." (M.A. Morínigo, "El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro" *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 1 (1957) (p. 41-61), (p. 45). Los primeros testimonios los recoge Juan Antonio Mayáns y Siscar en su introducción al libro de Gálvez de Montalvo realizada en Valencia, 1792, donde recupera el testimonio de Lope de Vega en el *Laurel de Apolo*, o de Manuel de Faria en el *Juicio de las Rimas* de Luis de Camoens.

muestras de lo que ha ocurrido durante todo el libro[6] y entre el "endecasílabo" y el "castellano" hay cierto equilibrio práctico que no se reconoce en la teoría, cuando en el debate entre Batto y Silvano, en la sexta parte, "todos allí se inclinaron al Castellano".[7] Alaban en él el artificio y gracia de las coplas que proporcionan el ingenio propio de las mismas.[8] Además todos ellos demuestran que dominan tanto una variedad métrica como otra sin que se les pueda asignar un arte determinado atendiendo a su procedencia cortesana o aldeana.[9] Es tal la habilidad técnica que a todos puede aplicarse el principio poético que el personaje de Siralvo se atribuye a sí mismo ("yo sé decir que igualmente me tienen inclinado"[10]). Y así lo demuestra cuando se encarga de cantar dos composiciones en octavas, dos sonetos, una canción, una composición en tercetos encadenados, una glosa y otros poemas en coplas mixtas, castellanas, reales y de arte menor.

En tal sentido, el soneto que incluye en la sexta parte justo después de la discusión sostenida entre Batto y Silvano, expone abreviadamente la opinión de Siralvo sobre todo el caso, cuando ya todos se han decantado por el octosílabo. Curioso contraste, pues celebra con un soneto el triunfo del octosílabo. No obstante, lo que importa de esta composición no radica en esta peculiaridad, sino en la referencia que hace a una concepción poética muy personal. Así desacredita al poeta que hinche sus composiciones de asuntos mitológicos y metáforas suntuosas, para definirse poeta del suceso cotidiano. Esta alusión, por aquellas fechas, indicaba los asuntos tocantes al amor y a sus circunstancias, y siempre muy cercano al estilo y la ideología de la poesía cancioneril.[11]

Siralvo y la felicidad

Con esta intención los poemas que el autor atribuye a Siralvo reproducen un estado amoroso de felicidad plena, y en ellos predomina el canto a la belleza de

---

[6] Por esto y por otras razones disiento del parecer de Solé-Leris (op. cit., p. 120) cuando asevera que "his more felicitous efforts are mainly couched in traditional Spanish forms".

[7] Pág. 526.

[8] Esto que se comprueba en *El Pastor de Fílida* ya lo corrobora Montesinos (op.cit., p. 136 y ss.) para *La Diana* de Jorge de Montemayor. La convivencia de ambas escuelas poéticas encabezadas por Garcilaso y Castillejo verifica el carácter sincrético de nuestro Renacimiento que se generalizó en la obra de un mismo poeta. Incluso el gusto por las coplas en viejo estilo castellano perduraron hasta el siglo XVII, "porque el conceptismo se tuvo siempre, no sin razón, por algo profundamente castellano" (p. 137).

[9] Es algo que se va a encontrar en todo el divagar poético de los pastores. Todos ellos se manejarán con la misma habilidad, soltura y naturalidad en un metro u otro. Confirma esto, nuevamente, la coexistencia de las dos escuelas, pero en el ámbito pastoril de Gálvez de Montalvo se trata de un asunto generalizado que simplemente se atiene en cada caso "a las reglas del juego", sea componer en octosílabo, lo sea en endecasílabos, como expresa Montesinos (op.cit., p. 138)

[10] Pág. 526.

Fílida. Ahora bien, en esta representación poética se encuentran unos tercetos encadenados que sintetizan, a la perfección, todo el devenir amoroso del personaje con un fuerte sabor autobiográfico. Este puede recordar los avatares reales que sus biógrafos aventuran. Tal vez, establezca un paralelismo, igualmente, con el caso de Alfeo por lo que se verá a continuación. Parece conformar una especie de epístola de 184 versos endecasílabos, donde da cuenta "del cansado curso" (v.1) de su vida. Asegura su fidelidad amorosa y el sentimiento puro y sano que alberga su pecho para soportar el rigor de sus desventuras. Continúa alabando la belleza sin igual de su amada con hipérboles geográficas de sabor clásico[12] que se concentran en las diferentes partes de su cuerpo,[13] y prosigue con otras prendas espirituales.[14] El pobre poeta se declara único sostenedor del "yugo de amor" (v. 79) con los duros inconvenientes que, tanto para el cuerpo, como para el alma, acarrean. La declara única razón del fin de sus tormentos[15] y de sus sospechas,[16] y de las burlas que convierten todo su amor en "mil continuos estorbos":[17] enconos, rumores y envidias. Insiste en la llaneza de su sentimiento, "que en mil otros son curiosidades",[18] y en que su forma de amarla es "sin artificio".[19] Concluye con el grito desesperado, cuando se apodera de él el desatino de entregarse a la muerte para terminar tanto sufrimiento.

Paradójicamente, este largo poema aparece justo después del momento en que Florela le asegura la inalterabilidad del sentimiento de Fílida, ya recluída en el templo de Diana. A pesar del cambio circunstancial, la situación de su ánimo permanece invariable; no obstante, el personaje canta esta composición que se asemeja a una reflexión en que predomina el balance negativo sobre el positivo. El poeta cierra el poema implorando la protección de Neptuno y le ruega, en metáfora náutica, conseguir un "viento favorable" que lo saque de su pesadumbre. Desde el principio, el poeta rememora todo el proceso de su enamoramiento y reconstruye, de forma poética, los incidentes que se oponen a su relación (y que de manera lejana recuerdan los avatares

---

[11] "Esto que me sucede a cada paso, / si quien quise me quiso o no me quiso", v. 5-6, p. 527.
[12] Versos 25-39, p. 502.
[13] Cabellos, v. 46-48; frente, v. 49-51; boca, v. 52-54.
[14] El juicio, v. 64; terminando con el linaje, v. 70 y ss., junto a la mención del desprecio del matrimonio, v. 74-75.
[15] Versos 121-123.
[16] Verso 128.
[17] Versos 129-133.
[18] Verso 144.
[19] Verso 155.

relatados por Alfeo[20]). Por otro lado, la imagen que da de su amor se limita a lo que ya se ha visto sobre la pureza y la castidad, sustentada en la mirada y en la conversación.[21]

El mayor inconveniente radica en el momento en que esta forma de epístola se inserta en el libro. El propio autor consciente de lo forzado de la situación, pone en boca del narrador la recomendación de pasar sin leerla.[22] Y al final señala cómo en ella se mezclan tristeza y alegría. La explicación más plausible consiste en que no sólo en esta situación, sino en todas las demás, la inserción de la poesía obedece a la creación de una circunstancia análoga a la que le dio vida. Es decir, la poesía es previa al libro. En ella se recoge todo el trasiego amoroso de Gálvez de Montalvo. Su elaboración puede circunscribirse a los momentos en que sucedían acontecimientos y sensaciones, sentimientos de plenitud, desasosiego y desesperación. La trama narrativa no hace sino acogerla, distribuirla en fragmentos de situaciones creadas para el transcurrir pastoril. Y en él inventar pastores que respondan a experiencias vividas, detenidas en bellas expresiones poéticas que ahora cobraban una nueva vida; alegrías y tormentos atribuidos a pastores diferentes, aunque todos correspondan a Luis Gálvez de Montalvo.

Siralvo representa en este momento y con estos tercetos encadenados, un vago recuerdo del dolor vivido en un pasado remoto, el cual contrasta con la plenitud de su amor actual por Fílida. Si reserva para el personaje de Siralvo el amor gozoso, el resto de poesías debe plasmar esta alegría de alguna manera. Así están las primeras nueve octavas que intercala en la tercera parte, justo antes de encontrar a Alfeo, recién llegado, y a Finea que lo acompaña. En ellas canta a la belleza de los ojos de Fílida y los efectos que causan sobre los que los ven o a los que ellos miran, sin olvidar lo que provocan sobre la naturaleza. La siguiente composición, también en octavas, extiende la consideración de su belleza a los cabellos, la frente, los ojos de nuevo, la nariz, las mejillas, la boca, el cuello, el pecho, la mano y el resto del "sujeto", dando un retrato completo que entra en comparación con el pintado por el pastor Coelio. De su contemplación, Siralvo improvisa un soneto dedicado al rostro de Fílida, donde vuelve a ponderar la hermosura y los efectos de esta sobre el poeta. Otras composiciones están dedicadas a los ojos de Fílida y al juego amoroso que Amor realiza con ellos sustituyendo su arco y flechas por los bellos ojos de la dama. Para esta composición

[20] Ojos abiertos, pechos enconosos, legiones de envidiosos, v. 136-138.
[21] "Y sabes que te escucho aun cuando calles" v. 150.
[22] Pág. 501.

utiliza las coplas castellanas.[23] Con el mismo metro y combinación estrófica vuelve a cantar a los ojos de Fílida, ponderando los efectos que causan en el enamorado.[24] Otras canciones adoptan la forma del canto amebeo. En ellas utiliza las coplas mixtas alternadas entre Alfeo y Siralvo,[25] y mientras el primero lamenta la aspereza de su amada Andria, Siralvo compara los efectos de su hermosura con elementos naturales.

Aparte de estos cantos de exaltación a la belleza, hay otras dos composiciones. Una es una glosa en coplas reales y la otra una canción petrarquizante, donde canta la falta de esperanza amorosa y la ausencia de Fílida, con la correspondiente necesidad de renovar su visión y poder volver a su gracia. Evidentemente, todas estas poesías no tienen un sentido que las complete hasta que no se las reorganice dentro del argumento. Las referidas a la belleza de Fílida no representan una dificultad grave a la hora de intercalarlas. Ya se ha visto que la primera composición que introduce Siralvo son las octavas en loor a los ojos de su amada; siguen las octavas que la retratan y culmina con el soneto a su "divino rostro". Las coplas mixtas que alternan en el canto amebeo con Alfeo potencia el lado amable de su belleza. Sólo al llegar al libro cuarto se encuentran las décimas formadas por dos quintillas que conforman una glosa sobre la esperanza muerta en el alma del poeta.

Su canto corresponde al momento en que los pastores están reunidos en la fiesta de la casta Diana y todos alaban la belleza de Fílida a la que acaban de recitar varias coplas de arte menor. Fílida, movida por su natural condición bondadosa, canta una glosa compuesta por Siralvo, a la que responde con esta que ahora comento. La glosa que es cantada por Fílida representa de manera versificada el traslado del alma de Siralvo al cuerpo de Fílida, en el trasvase estipulado por la filosofía ficiniana; pero Siralvo recita en contraposición esta nueva glosa, donde acata la rígida voluntad de su amada de no transcender su amor más allá de lo considerado honesto, lo cual lleva al *poeta-autor-personaje* a afirmar su amor dentro de tales límites.

La glosa reafirma el amor voluntarioso que se mantiene dentro de los límites que razón señala y que su dama impone. Asegura un amor firme, sujeto a lo

[23] Aparecen en la quinta parte. (p. 507 y ss.)

[24] Estas en la sexta parte. (p. 535 y ss.)

[25] J.M. Bayo, (*Virgilio y la pastoral española del Renacimiento: 1480-1550*, Gredos, Madrid, 1970, p. 66) indica que este canto "contiene ecos del *Polifemo* de Cristóbal de Castillejo. Ya lo había dicho anteriormente J.Mª Cossío, (*Fábulas mitológicas en España*, Espasa-Calpe, 1952, p. 210), quien reconoce su anterioridad en el tiempo a Adolfo de Castro (*Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, Biblioteca de Autores Españoles, tomo I, p. 122). También lo recogió Menéndez Pelayo en *Orígenes de la novela* II, CSIC, 1961 (p.336).

estipulado por filosofías eróticas y aunque nacido de una anécdota real, está contenido en un pensamiento propio de la época que se transforma en un sentimiento poético.[26] De modo que sus esperanzas crecen en el pensamiento; pero, obedientes a él y constreñidas por lo que deben al alma mueren en ella antes de poder culminar su pasión, como sería su deseo.

En este sentido, se superpone a la primera glosa. En ella Fílida cantaba "Mi alma tenéisla vos", y Siralvo verificaba el trasvase de espíritus, por el cual el pastor carece de voluntad. Desde este sentido ambas glosas se complementan, pues lo que el alma del poeta alberga como esperanza queda limitado por la voluntad de la amada poseedora de su alma, y esto constituye la mejor forma de disfrutar un amor puro que nunca se sale de lo honestamente fijado por las corrientes filográficas.

La canción petrarquizante que canta a la ausencia está colocada, estratégicamente, justo momento antes de la súbita aparición de las pastoras Fílida y Florela en hábito de ninfas cazadoras. En las ocho estancias más la tornata final lamenta el estado en que se encuentra tras su ingreso en el templo de Diana. Quién sabe la razón originaria que movió al autor a componer esta canción. Lo cierto es que su inserción en este lugar corresponde a la circunstancia de haberse prolongado en el tiempo las visitas de Siralvo que cada noche hacía a Fílida. De modo que, para intercalarla, crea la ocasión de encontrar a Fílida cuando ha expresado el deseo por volverla a ver ("mas haz que con mis ojos hoy te vea" v. 101); pondera sus tormentos por su actual situación,[27] y lamenta no ver ya su rostro que lo colmaba de consuelo (tres primeras estancias); en el intervalo entre canción y episodio resalta el dolor presente por no tenerla en su presencia, para reiterar su firmeza invariable.[28] Vida y literatura vuelven a encontrarse en esta composición donde la mirada se erige en protagonista del amor entre Fílida y Siralvo. Los tratados están detrás, antes en el vivir de los protagonistas reales, ahora en el poetizar de Gálvez de Montalvo que se ha convertido en el más fiel representante del amor humano.

Por todo esto Gálvez de Montalvo selecciona para su proyección autobiográfica aquellos momentos donde las circunstancias son menos acuciantes y, así,

---

[26] H. Janner, ("La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas", *Revista de Filología Española*, 27 (1943), p. 181-232, p. 188) define la glosa como una poesía de carácter caviloso y meditabundo. "La nota intelectualista, producida precisamente por el comentario, es la nota esencial de la glosa". Este carácter hace que su estilo adopte cierto "tinte psicológico" (p. *190*).

[27] Versos 85-91. (p. 474).

[28] "Ha de estar firme lo que siempre suele, / firme el querer y firme la porfía / del que mirarte y no otro bien desea", versos 95-97. (p. 474).

no empañar la representación de un espléndido amor que culmina en la gozosa visión de la amada y en su conversación a través de Florela, o por medio de la canción. La mayor parte de las composiciones que le reserva están directamente relacionadas con la belleza de Fílida, sus ojos,[29] su rostro y otras partes (nueve octavas para sus ojos; once octavas para su rostro; un soneto para su rostro; cuatro coplas mixtas para comparar su belleza con elementos naturales; diez coplas castellanas para cantar de nuevo a sus ojos; nuevas coplas castellanas para sus ojos otra vez). Dedica un soneto a modo de poética para definirse acerca de la elección entre uno u otro metro y los contenidos de los mismos.

Las únicas composiciones que pueden resultar un tanto forzadas en su inserción a la hora de representar el gozo y plenitud de sus amores son las dos glosas (una en boca de Fílida, aunque confiesa ser su autor Siralvo), la canción petrarquizante y los tercetos encadenados. Por lo visto hasta el momento, todas ellas se sitúan en circunstancias idóneas de acuerdo al contenido expresado en ellas. Ambas glosas resultan complementarias y al recitado de una responde Siralvo con la otra inmediatamente. Ambas abordan el tema del alma en cuanto conformadora del tipo de amor que se apodera de la voluntad amorosa de Siralvo. No se conoce la circunstancia real que dio origen a tales composiciones. Muy probablemente, difieran de la creada por el autor para incorporarlas en esta ocasión. Pero al estar recitadas por los propios protagonistas, informan, perfectamente, del ideario filográfico que contienen. Manifiestan, así, cómo vida y literatura tienen una íntima imbricación en todo el procedimiento de elaboración poética (más próxima a la vida del poeta) y narrativa (más alejada de ella, pero reflexivamente más adecuada para el trazado de sus figuras y acontecimientos). Por esto mismo, ambas glosas permiten concebir, desde su contenido, un saber filográfico donde el trasvase anímico, los espíritus sutiles y la sujeción de las esperanzas a la voluntad de la amada configuran un saber teórico hecho literatura, y muy probablemente, antes vida.

[29] El número de composiciones dedicadas a los ojos, bien de la protagonista, bien de otras pastoras es muy elevado. Ya desde los trovadores y los juglares la mirada es señal de amor y a la vez signo de amor honesto, como indica A. Oquendo, en "Sobre un tema de Montemayor", *Boletín del Instituto Riva-Agüero,* 1 (1951-1952), p. 367-383, p. 368-369). Con ello al posible asunto real de unos ojos hermosos se suma una larguísima tradición literaria, lo que viene siendo una constante a lo largo de todo el libro. Dentro de esta misma tradición está la *Diana* y todas las novelas que siguen su trayectoria, como señala A.A. Cirurgião, ("O papel dos olhos na *Diana* de Jorge de Montemor" en *Biblos*, 42 (1966), (p. 411-424) cuando dice que "o amor brota de beleza através dos olhos, os quais, melhor que qualquer outro sentido, a captam em todo o seu esplendor" (p. 417) y considera que los ojos existen en función de la belleza. Con esto parece que la retórica literaria se superpone a la verdad de la realidad, por la que crear orbes mejorables y vidas alternativas.

Algo similar ocurre con la canción. Tampoco me interesa elucubrar sobre la anécdota real que pudo producirla. Lo importante, desde el punto de vista temático, tan importante para Gálvez de Montalvo, consiste en la ausencia de la amada. Esta produce tal trastorno en el amante que solicita poder volverla a ver. Gálvez de Montalvo aprovecha este incidente convertido en poesía para desarrollarlo narrativamente. Crea, por ello, el episodio del ciervo herido. Un suceso ¿real? inspira la canción donde vuelve a reafirmarse en la fidelidad amorosa que permanecerá incólume ante cualquier adversidad. Sin embargo, dentro de la trama adopta un carácter generador de incidentes que colabora a incidir en el contenido poético de la composición. De nuevo Gálvez de Montalvo crea un juego autorreferencial, por el cual interioriza sentimientos. Con ellos, memorias poetizadas e invenciones ficticias revierten a la misma fuente que originó su relato, el amor por Fílida/Magdalena.

Y este motivo esencial, núcleo de su labor poética, narrativa y vital se refleja, perfectamente, en los tercetos encadenados. En estos convierte en poesía parte de su propia narración,[30] e incluye todo el relato de Alfeo. Cuenta en ellos por orden que dicta la emoción y no la cronología, el estado incierto de sus amores desde que vieron la belleza de la amada y de quien pondera su gracia y discreción (verso 26). En ella deposita la buena estrella que puede transformar su amor en algo "inmovible" (verso 123). La alusión a las sospechas (verso 128) y otros elementos ya analizados, enlazan en estrecha analogía con los chismes, asechanzas y mentiras que atribuyó Alfeo a sus amores con Andria.

Difícil, muy difícil es superar la sombra del autobiografismo en todo el quehacer narrativo de Gálvez de Montalvo. Pero este autobiografismo creo que está en su estado más puro en las poesías,[31] no en los personajes ni en sus sucesos argumentales. Gálvez de Montalvo en esta composición transparenta todo un estado anímico de desazón que no cuadra con Siralvo ni con su situación de perfecto amador. En la síntesis de estos versos demuestra la fuente de su inspiración y al aplicarlo en un momento de

[30] C. Quint, ("Sannazaro: From Orpheus to Proteus", *Origin and Originality in Renaissance Literature: versions of the Source*, Yale University Press, 1983, P. 46), señala que "the pastoral poet speaks for himself", lo cual hace que poesía, vida y narración se coordinen perfectamente en el libro de Gálvez de Montalvo.

[31] En tal sentido le conviene mejor lo que M. Chevalier, ("*La Diana* de Montemayor y su público en la España del siglo XVI", *Creación y público en la literatura española*, Castalia, Madrid, 1974, p. 40-55) dice de la obra de Montemayor , tanto en cuanto se leyó en su época "como colección de versos" (p. 49). Si el valor autobiográfico del libro de Gálvez de Montalvo radica en sus poesías todo el conjunto conforma, entonces, un tipo *sui generis* de Cancionero que pretendería rescatar del olvido unas obras y una interpretación de las mismas que, sin dejar de ser fiel al origen que las dio ser, se precian de elevarse al mundo mítico de los pastores.

felicidad del personaje, al que toda la crítica atribuye su alteridad, resulta, cuando menos, desconcertante. ¿Podría representar un guiño a sus lectores, un indicio a la posteridad? Produce, no obstante, un desajuste en la andadura del personaje y en su talante irreprochable. Una debilidad por la que vuelve a introducirse un "dolorido sentir", la realidad de una experiencia vivida que no se acomoda con el fluir de la ficción. De todos modos la forma en que Gálvez de Montalvo compone el relato en función de su vida me sugiere la idea de que su redacción estuvo supeditada a las creaciones poéticas preexistentes a la misma intención de recogerlas en una narración. Por este motivo la selección de las poesías a la hora de atribuirlas a un personaje u otro obedece al propio discurrir del argumento, que reside, en última instancia, en la historia poetizada por Gálvez de Montalvo. Con ello quiero recalcar que la creación de todo el libro se inspira en sus experiencias y las poesías se van aplicando a cada personaje según la ocasión creada y el tipo de sentimiento que representa. Estos tercetos encadenados, por tanto, retoman una situación anterior en los amores ¿de Montalvo, de Siralvo?, y el mismo narrador lo reconoce. Pero, simultáneamente, sirven de lúcido contraste que ilustra la diferencia entre el vivir auténtico del autor y la representación ficticia de su "proyección" literaria.[32]

Es importante destacar este desacuerdo para recalcar que Gálvez de Montalvo no está sólo detrás de este personaje. Él es todo su relato y su obra es su vida ordenada desde la propia literatura. Con las partes narrativas Gálvez de Montalvo ordena un devenir creado para el sentimiento cristalizado en forma de poesía. En tal conjunción pretende constituir un ámbito autónomo que eleve su anécdota a categoría de arte. En esta línea toma la trayectoria narrativa del género pastoril español e introduce en ella un sentimiento lírico de raigambre cortesana que recibe, en contacto con el neoplatonismo ambiente, el matiz idealizador que salva su vida y la depura de la

[32] El libro de Gálvez de Montalvo constituye en esta fusión de vida y literatura el ideal completo expuesto por Castiglione en el que se encuentra la transformación estética de la vida; y la estética reside en la vida misma, según dice Navarrete (*Los huérfanos de Petrarca*, Gredos, Madrid, 1997, p. 72). "La nueva poesía debe ser de tal clase que se adecue al principio de la *sprezzatura*, que le permite a sí misma ocultar su propio carácter artístico: el nuevo poeta no es el hombre de letras, sino el profesional *dilettante*". Ahora bien, Gálvez de Montalvo, lo ha dicho la crítica, vuelve el rostro hacia el verso español, lo cual está en desacuerdo con este juicio. Lo complejo de la concepción poética del autor radica en que abomina del huero retoricismo petrarquizante que domina el ambiente poético de la segunda generación de poetas que siguieron al Petrarca. Él aboga por un nuevo concepto de poeta que se sirve de las nuevas formas, pero incorpora la cosmovisión cancioneril que es la que le ofrece materia poetizable desde su vida y desde su saber poético. El octosílabo por ser connatural a tal materia amorosa es la parte de su poesia más alabada, pero el verso italiano es igualmente utilizado en esta circunstancia que surge de su sentir como cortesano, y por ende, su acción poética es la de un profesional dilettante que se inspira en su propia vida. De esta manera estaría dentro de la estela del poeta-cortesano que se perpetúa desde el modelo garcilasista.

realidad. Su obra, por tanto, más que una huida, significa una elevación, una quintaesencia de su vivir, por la que, sin renunciar a nada, somete su recuerdo a un acendrado proceso de mitificación por el que salvarse. La proyección en los personajes, o en uno en concreto, queda desplazada por la poesía, que contiene la auténtica vivencia incorporada en la narración. En ella se acomoda lo que cada una de las composiciones significó para el sentimiento de Gálvez de Montalvo. Deja que la poesía contenga toda la verdad de su pasado y hace de sus personajes y sus situaciones los medios de actualizarlos. Otros personajes ayudarán a confirmar esta hipótesis.

Filardo y los celos

El tormento por el amor despechado y los celos quedan atribuidos al personaje de Filardo. Este, igualmente, parece representar al pastor mayor, ya viejo que ha perdido el amor de la inconstante Finea. En él como en el resto de personajes, no se encuentra la atribución de ningún tipo de metro, italianizante o tradicional, sino que sólo se atiende al contenido de las poesías que le corresponde; en este caso las que tratan de celos, tormentos y anhelos, así como de ansias de muerte. De ahí que en la selección cante unas octavas, tres sonetos y una composición polimétrica junto a unas coplas castellanas, y dos estructuras poéticas que recuerdan el villancico o las letras antiguas, pero que también utilizan las coplas castellanas con la misma disposición que la redondilla inicial.

Ya que le corresponde el canto de las quejas de amor y celos, Gálvez de Montalvo construye circunstancias adecuadas para su atribución. De tal modo su canto versa sobre asuntos de despecho, aspereza de la amada y amor no correspondido.

Con tal idea las primeras seis octavas que son sorprendidas cuando Filardo busca la soledad donde quejarse, repasan el fracaso de su amor que no ha logrado el beneplácito de la amada. Todavía no aparece el asunto del rechazo de forma explícita, tan sólo se lamenta de la dureza y frialdad de su trato que significa para el pastor el aumento de su deseo frente a la mengua de la esperanza por alcanzar su amor. "Aunque me vi llegado al fin de amaros, / ningún medio hallé de enterneceros" (versos 17-18). Por este camino transita el mal de amor de Filardo, el cual se confiesa ante Pradelio favorecido un tiempo, si bien la composición da una idea sugestivamente distinta. En ella se lamenta de la hermosura que le enamora y de la gravedad que le quita esperanzas de seguir adelante (octava primera), entablándose una lucha alegórica entre amor y desconfianza, a través de la que llega a dudar si es capaz de merecerla (octava tercera). Por el momento no parece que el poema recuerde ningún bien pasado,

ni tampoco que se lamente de un mal presente. Al contrario se queja de la continua "malandanza" (verso 31) de sus amores por los que la hermosura lo incita a gozarlos, pero su grave actitud le frustra la esperanza. Además la describe como "medrosa" y su deseo como "osado" (versos 35-36), lo cual no cuadra con una relación establecida hace tiempo. Lo más probable es que Gálvez de Montalvo atribuye a Filardo, despreciado por la pastora Filena, esta composición en la que, en algún momento, analiza la enorme distancia que separa su deseo de la consecución del mismo, si se piensa en la actitud lejana y altanera de su amada. Refiriéndola a Filardo, condiciona la constitución del personaje y le atribuye una actitud quejumbrosa de la que el propio Siralvo hace burla.

Aunque las otras composiciones se adaptan mejor al carácter que ha elaborado para él, hay algunas que, igualmente, comportan cierta violencia en su incorporación, lo que genera un desequilibrio entre situación narrativa, personaje y poesía. Me refiero al soneto que entona para "merecer su entrada" en la morada del mago Sincero, y que, aunque conviene a su estado anímico, no se corresponde, en absoluto, con el momento por el cual solicita el acceso a la cueva.[33] En vago recuerdo petrarquista, se imagina trasladado lejos de su amada a una tierra llena de dones y de promesas cumplidas, las Indias, donde el mayor tesoro consiste en la ausencia de "tristeza o lloro" (verso 3). Allí voluntad y pensamiento no experimentan ningún obstáculo; pero entre tanto ideal sigue sintiéndose desgraciado por no estar con ella, que no es más que el verdugo (verso 14) que confirma su muerte entre las condenas de sus amigos y los engaños en sus relaciones. Como se ve, el soneto vuelve a insistir en las insidias que rodean su amor, pero ahora, a vueltas de engaños y falsedades (verso 13), convierten su relación en un continuo augurio de daños futuros. Pero Filardo ya está lejos de toda la barahúnda de mentiras, sospechas y rumores y actúa como el despechado que añora el bien pasado. Gálvez de Montalvo no acierta a componer un personaje que integre completamente todo el significado que quiere atribuirle. Ni siquiera es capaz de construir una trama que se adapte al circunstanciado vivir de su personaje, sino que obliga a este a acomodarse al cristalizado en poesía, que es la fuerza generadora desde la que se elabora todo el libro.

Mejor acomodo tiene el resto de composiciones que le atribuye. Un par sobre los celos; otra sobre el insufrible dolor de soportar mal tan importuno; otra en forma de canción sobre el dolor que inspira el amor a quien se entrega a él; y dos

[33] Pág. 353.

sonetos sobre el temor del amante y sobre la hermosura de Silvia, su nuevo amor, al cabo de muchas vueltas.

En unas coplas castellanas canta el dolor que sufre al ver cómo Finea coquetea con su nuevo amor, Pradelio, cuando van todos juntos de camino hacia el valle de Elisa. Los celos son los que lo incitan a cantar, pero no aparece como asunto del poema. Este se mueve entre el dolor, la pasión descontrolada y el tormento que tales sentimientos le hacen sufrir. Pero es en la otra composición donde el tema principal es la "rabia del amor", como denomina a los celos. En cuatro coplas castellanas, despliega, a modo de letra, la redondilla que la encabeza, y con cuyos dos últimos versos cierra cada copla. Si en la primera el personaje canta movido por los celos al ver la actitud de la pastora, en la segunda, cuyo tema son los celos, su canto se debe a la petición de otra pastora con la que se encontró en el camino. Por lo que se ve, bien pueden ser dos composiciones próximas en la vida de Gálvez de Montalvo que distribuye en dos momentos diferentes para un mismo personaje. En él, por tanto, retrata los momentos de angustia que representan los celos que suponen para el amante no ser correspondido por la "gravedad" de la amada. Pero ahora el suceder narrativo se ajusta mejor al sentimiento de la ficción. Filardo canta a ruego de una pastora lo que es su obsesión, y en el caso anterior fue incitado por los celos que siente ante la actitud de su enamorada.

No cabe duda que este pastor representa los temores celosos del enamorado y más cuando recita un soneto sobre este mismo asunto. Pero, curiosamente, si lo traigo a colación es por el comentario que hace Filardo al respecto de que "verdaderamente el que no teme no ama, que bien lo dice aquel soneto de Siralvo".[34] El soneto es de Siralvo. Trata sobre el temor del que ama,[35] es decir, sobre los celos del enamorado que se desvive por las dudas ante la actitud de su dama. Pero no es Siralvo quien lo canta, sino Filardo. La forma de incorporarlo está más elaborada que los casos anteriores. Varios pastores se encaminan a la cabaña de Filena donde Silvia pretende interceder por Filardo. Entre otros va Pradelio con el que Filardo había conversado la noche anterior sobre el mismo tema. Para entretenerse en el camino proponen canciones, una es de Filardo sobre la traición de aquel que se fía de amor; a esta responde Pradelio cantando a su nueva amada. Con ella Silvia entabla una conversación sobre el temor de los hombres, cuando aman una mujer y los celos correspondientes que éstos sufren. Y para ilustrar el asunto recita el soneto de Siralvo.

[34] Pág. 429.
[35] "El amador que teme poco, / poco ama, poco goza y poco espera" versos 13-14. (p. 430)

Ahora bien, lo que pretendo destacar es que si a Siralvo le corresponde la autoría, la actualización es de Filardo. Parece que la idea de que cada personaje encarne un sentimiento distinto, que hubiera pertenecido en origen al autor, le exige aplicarlas a los respectivos personajes, creando para ellos situaciones específicas que convengan al asunto tratado en cada poesía: en Siralvo, según se comprueba, el amor gozoso (con salvedades); en Filardo el amor celoso. Aunque en uno y otro se aprecian desarmonías entre la intención del autor y la aplicación práctica dentro del entramado narrativo.

Las otras composiciones, unas coplas castellanas con redondilla de encabezamiento y la canción constituyen otros dos poemas que siguen el hilo anterior de asunto amoroso, y así aparece como un sentimiento traidor que, después de espléndidas promesas, se convierte en cruel tirano del que sólo se puede escapar a través de la muerte. El ansia de muerte se intercala en la tercera parte y se produce en las coplas que canta Filardo mientras otros pastores lo escuchan escondidos. Es decir, se adapta a un momento de desahogo íntimo, donde la aparente soledad[36] le invita a expresar el cansancio que le produce su situación y el anhelo de conseguir el descanso que sólo cree poder encontrar en el "postrer suspiro". En cambio, la canción surge a petición de los pastores cuando se encaminan hacia la cabaña de Filena para que Silvia interceda por él. De alguna manera esta ocasión se adecua mejor al increpar al falso amor por la situación en que se halla y por la que se lamenta.[37]

Solamente un soneto escapa a la condición de celoso que Gálvez de Montalvo había creado para él. Se trata del soneto que canta en la fiesta de Diana a la belleza de Silvia con la que termina entablando una relación erótica, después de tratarse durante mucho tiempo con motivo del despecho de Finea. En él Filardo se declara prisionero de la belleza de su amada a través de imágenes paradójicas que se avienen bien con la recomposición de las nuevas parejas que en esta quinta parte tiene lugar. Es

[36] Es la falsa soledad de que habla K. Vossler, ("La soledad en la poesía española", *Revista de Occidente*, 1941). "No llegan más allá de la efusión de un sentimiento lírico del enamorado abandonado, al cual escucha siempre tras un bosque de chopos o el tronco de un sauce una ninfa, o llega, además, un pastor, cuando no irrumpe en escena una sociedad numerosa de inconsolables e inquiren detalles de su dolor. Cuando la añoranza y la soledad se tornan en juego de sociedad, pierden su propia esencia". (p. 94). Luego lo repite, casi literalmente, en *La poesía de la soledad en España*, Losada, 1946, (p. 95).

[37] Aquí conviene lo que dice M.G. Randel, ("The language of Limits and the Limits of Language: The Crisis of Poetry in *La Galatea*", *Modern Language Notes*, 97, nº 2 (1982) p. 254-271), cuando afirma que "the poem is always presumed to address a circumstance or a person which may o may not be recognized by its listeners. If the addresse happens to be present, the verses may press a specific complaint by innuendo, without ever revealing an identity. If the addresse is absent, the verses may say more thant they would dare to say in his or her actual presence" (p. 262). Aquí es la aparente soledad la que carga el valor más o menos íntimo de la expresión lírica, ya que los versos tienen una carga emocional superior a la prosa y su mayor desafío consiste en decir lo que significa sin expresarlo explícitamente.

el último poema que canta este personaje, el cual ha cubierto su trayectoria de ascensión desde los celos más rabiosos y la desesperanza más acérrima, hasta lograr el bienestar del amor correspondido. Este nuevo estado es insinuado, desde el plano poético, por esta única composición que se ocupa de la belleza de la amada que ha atrapado el pastor. Con ella desaparece el personaje que no vuelve a intervenir, ya que su cometido se ha cumplido con las composiciones que versan sobre los celos y los temores de enamorados.

Pradelio y la desesperación

Una trayectoria contraria es la que recorre su opositor: Pradelio. A este personaje le reserva la canción que muestra mayor desesperación en todo el libro y que contrastará tanto con su situación original como con las otras poesías que le ha seleccionado. Le atribuye dos composiciones que utilizan liras, unas coplas castellanas y un soneto. Pradelio es un pastor que del estado de felicidad desemboca en la más loca desesperación cuando la inconstante pastora lo abandona. Es más fuerte su contraste en su evolución narrativa que en su desarrollo poético. Nuevamente la aplicación de una poesía pre-existente al personaje lo conduce por un desajuste entre lo expresado en su canción y el estado de bienestar en que supuestamente se halla.

Las primeras diez liras[38] vuelven sobre un proceso de enamoramiento en el que insiste en su libre voluntad de amarla y serle fiel (versos 16-20); destaca la constancia de su pecho (verso 9); afirma su fe pura (verso 40) y como en anteriores ocasiones no sólo resalta su hermosura, que el poeta tiene grabada en sus entrañas (verso 35), sino la gentileza y el valor de su amada que no tendrán la recompensa final esperada, cuando la pastorcilla vuelva sus favores hacia Mireno. Lo desconcertante, en esta ocasión, procede del final. Antes bien, se trata de una composición que canta Pradelio para enfrentarla a la canción que acaba de entonar Filardo sobre el alevoso y traidor amor que engaña a todos los enamorados que se fían de él. En este pronunciamiento de amor constante y firme, la composición se cierra con una sospechosa mención a los celos que pudiera sentir el pastor si ella no es capaz de pagarle en su misma moneda (verso 36) y, aunque insiste en que no son recelos (verso 41), ni tampoco celos "de indicio sospechoso" (versos 43-44), pide a su amada que si en su sentimiento hubiera "mudanza" lo socorra fingiendo amor por él.

Resulta extraño que en un momento óptimo de su relación (la noche anterior el mismo Pradelio había encarecido las cualidades de Filena) contraponga, a la

queja de Filardo, una expresión de amor fiel y constante apurado por el miedo a los celos o a la inconstancia de la mujer. Realmente, la trayectoria de la pastorcilla es sintomática en su comportamiento, según lo que hizo con Filardo y hará con Pradelio. Una posible explicación consiste en que ambos personajes desempeñan una función vicaria, por la que encarnan los estados anímicos del autor, y que recobran vida en sus poesías. La distribución de todas ellas produce un desarraigo del personaje que lucha desde la atribución vital del autor con el papel que en la ficción le corresponde. Pradelio con estas liras no presenta un estado de plenitud que cuadre con lo expresado en su conversación nocturna con Filardo. Las liras proceden de otra vida, de otro mundo que no se acomodan con el arranque que este pastor debería haber tenido. Además el retrato que se hace de la dama recuerda el que se está viendo en anteriores composiciones, donde, ya no la hermosura, sino la ponderación del valor personal es la piedra de toque de todas las damas. Aunque en este caso se puede alegar que, tanto en Filardo como en Pradelio, la destinataria es la misma pastora.

La entrega total a dama tan pagada de sus prendas personales es la misma temática que aparece en las coplas castellanas. Aquí, como en el soneto de Filardo atribuido a Siralvo sobre los celos, ocurre algo similar. En plena conversación entre los pastores sobre el placer que proporcionan unas coplas en octosílabos frente a la imaginería desorbitada y desoncertante que trae consigo el endecasílabo, Pradelio aduce esta canción que utiliza como argumento. Otra vez el protagonista aparece de forma indirecta en un asunto que es encargado a otro pastor, representante de un estado anímico del que se pretende enajenar a Siralvo. Este sentimiento vuelve a ser el tormento amoroso que padece el enamorado frente a la "frialdad" e indiferencia que demuestra la amada, pero ante la que Siralvo responde con firmeza y lealtad.[39] Junto a la belleza vuelven a surgir los mismos rasgos por los que son ponderadas todas las damas, desde Fílida hasta Filena: la gracia, la gentileza, la discreción (versos 74-75); la anomalía reside en que Siralvo la ha compuesto pensando en Fílida, y, sin embargo, en los dos personajes se ha materializado la perfección de un amor que los aleja de los trastornos y desazones de los demás. En este caso Pradelio va a actuar como receptáculo de un sentimiento superado por Siralvo-Montalvo, pero que ha formado parte de su vida. Ahora lo retoma en forma de razón poetizada que recrea la ficcion del pastor. La

[38] Pág. 428 y ss.

[39] "Llamen tu hecho arrogancia / sin esperanza a do fueres" versos 61-62; "¡Oh cuánto me has de costar / en cuanto no me acabares / mas cuanto más me costares / tanto más te he de estimar" versos 65-68. (p. 433).

incidencia vital en la poesía se detecta incluso en la duda que atenaza al pastor. Siralvo, en un tiempo, vaciló entre el deseo y el olvido (versos 81-88), pero esto ya no corresponde al estado de Pradelio

En estas dos ocasiones se debe suponer que Pradelio y Filena gozan del mayor contento del mundo en sus amores antes de que la adversidad se apodere de su destino. El soneto donde enfrenta el bien del pasado al mal del presente se ajusta mejor al nuevo estado de enamorado desfavorecido. Con la imagen de los ojos y los rayos de luz trasmitidos por ellos solicita el humilde pastor que vuelva a amarlo. Se intercala en el momento en que todos los pastores se han reunido para la fiesta de Diana en su templo y se ha producido ya una serie de cambios entre las parejas, lo cual induce al joven pastor a cantar el soneto que produce en la pastora una reacción contraria a la esperada por él.

Pero realmente la creación de la figura de Pradelio obedece a una única composición que es la que concluye con su propia presencia en la ribera. Se trata de las dieciséis liras con las que se cierra la quinta parte de libro.[40] En ellas entona un desesperado adiós con el que se destierra de la soledad de los campos, la compañía de los pastores y los amores de su pastora. Toda una parafernalia de nefastos augurios anteceden a todo este luctuoso final.

En ellas se despide de su pastora, de la ribera, de las fuentes, de las plantas, del ganado, de sus objetos personales, de sus mastines, del pasado, de sus compañeros y de la luz de su vida que, aunque es llamada Filena, puede encubrir otro suceso. La existencia de la composición podría haber condicionado todo el existir del pastor para el que se reservaba final tan abrupto. Lo más llamativo es la ausencia de cualquier comentario cuando termina la despedida rimada. Son las propias liras las que cierran esta parte asegurando que es el "dolor tanto / que se impide la lengua con el llanto" (versos 79-80). Con ello deja en suspenso la conmoción que produce el poema, tanto en el personaje como en el lector que no cuenta con la mediación de ningún tipo de comentario. Además, se trata de una de las partes donde más cantidad de composiciones se intercalan y donde los problemas narrativos aumentan considerablemente, con respecto a las partes anteriores. El bienestar de los pastores se trueca en desasosiego, el cual genera un inquieto estado anímico entre los personajes. El cierre tan conmovedoramente manifiesto en forma de lira, con su inestable ritmo entrecortado, que asemeja el del respirar acelerado por la emoción, trasmite un

sentimiento de profundo dolor. Su posición estratégica supone la culminación completa de su caso amoroso que recrea con tal fin.

Alfeo y el despecho

Alfeo es otro de los personajes al que reserva tres composiciones que se acomodan adecuadamente a su situación de despechado de amor. No le aplica ningún canto gozoso cuando disfruta de sus amores con la serrana Finea, y sólo lo recrea, poéticamente, desde la vertiente del amor desgraciado. Empieza con unas coplas castellanas, sigue con una canción petrarquizante y concluye con el canto amebeo en coplas mixtas que lleva a cabo al final de la tercera parte junto con Siralvo. Puede sorprender el escaso número de poemas que selecciona para este cortesano disfrazado de pastor, pero en compensación le dedica aquellas composiciones en que más crudeza demuestra la amada.

En las coplas castellanas aprovecha la llegada del pastor a la ribera para que recite esta despedida en la que se queja de su "mengua de ventura" (verso 9). Encarece el duro corazón de su dama incapaz de enternecerse ante la desesperada huida de su amante. Critica, asimismo, el que esté continuamente "airada" (verso 36), mostrándose indiferente ante el dolor de la partida del poeta, indiferencia que llega a convertirse en "saña" (verso 63), con el desdén como paga y el deseo de morir en "tierra extraña" (verso 60). La creación de Alfeo y su situación de forastero en la ribera favorece este desabrido desahogo contra su dama. La distancia física debe ser la que permita un poema de tales tonos dirigidos a la impasibilidad de su amada. Al ser esta un personaje ajeno al ámbito pastoril su caracterización se decanta por los rasgos de imperturbabilidad, frialdad y crueldad en sus demostraciones. Pero se trata de un personaje que pertenece al ámbito cortesano, donde tales circunstancias son posibles. El personaje cortesano de Alfeo se convierte en el emisor de las poesías, en que la crueldad femenina es el asunto fundamental. En las anteriores analizadas el pastor lamentaba cierta frialdad, dominada por la gentileza y la discreción; pero para los amores de Alfeo selecciona las composiciones de signo más negativo.

La canción, perfecta en su realización, sigue la línea iniciada en las coplas. Contrasta en cada estancia un bien posible con un mal real (el amor del aldeano abandonado por este mismo; el sol del día oscurecido por el ocaso próximo; el lugar ameno que sin agua se convierte en desapacible; la imaginación que levanta castillos en

[40] Pág. 512 y ss.

el aire; o el privado del rey cuando es privado de su favor). En la tornata final compara la canción con el llanto y se considera a sí mismo un loco por cantar su desventura. Esta composición la canta para entretener el camino y pagar con la misma moneda a las canciones de otros pastores, pero la primera obedece a un arranque íntimo, nada más haber llegado a la ribera. De ahí la diferencia de tonos, más duras las coplas, al creerse no escuchado (lo que no es cierto, pues a su canto despierta Finea), y más elaboradas las estancias de la canción dirigidas a los pastores. En cualquier caso las primeras lamentan la crudeza de la amada, mientras que esta tiene por protagonista su propio dolor y desamparo.[41]

La última composición adopta la forma de unas coplas mixtas que alterna con Siralvo. En ellas contrastan las comparaciones a que someten los galanes pastores a sus respectivas amadas. Suponen el cierre de sendos discursos individuales en que se han contado el uno al otro sus vidas y, por tanto, al lector. La diferencia de los casos tiene aquí su culminación. Siralvo encumbra a Fílida entre lo más escogido y agradable de los elementos que la naturaleza proporciona al hombre (el florido mes de abril, la rosa, la parra fértil, el amanecer, la manzana primera, la fresca fuente, la luna llena, etc.), mientras que Alfeo también culmina, a su manera, la parte más desabrida de su amada con imágenes naturales que remiten a esta sensación desagradable y poco favorecida (el pedrisco, las hortigas, la soberbia del pavo real y el corazón duro como el diamante, la ferocidad de una osa herida y la violencia de un rayo, etcétera). Todas las comparaciones combinadas completan, tal vez, la imagen íntegra de la amada de Gálvez de Montalvo que para sus intereses narrativos ha dividido en dos, dos amantes y dos amadas que a lo largo de todo el libro tienen la ocasión de cruzarse y verse y considerarse desde la perspectiva del ideal para unos y desde la vía purificadora para los otros.

Lo considero de este modo por la rapidez con que ambos entablan amistad, aparte de que sus respectivas historias ofrecen un aspecto complementario al presentarse una al lado de la otra. El canto amebeo tiene esta misma proximidad complementaria. Igualmente se ha comprobado la analogía que existe entre la historia relatada por Alfeo y la síntesis reflexiva que hace Siralvo a través de sus tercetos encadenados en el momento más álgido de su relación con Fílida. Por último es sintomático que la única que mueve a confusión el ánimo de Siralvo, hasta el extremo

[41] "Entre las gentes ando vergonzoso, / cabizbajo y con miedo / que me señalen todos con el dedo", versos 63-65. (p. 384).

de compararla con el retrato de Fílida que lleva consigo, es la belleza de Andria, cuando aparece en escena.[42] Da la impresión de producirse un desdoblamiento que en ocasiones se pliega sobre ellos mismos, como cuando Siralvo aconseja a Alfeo sobre su actitud en el caso de que reaparezca Andria.[43] Estos consejos se corresponden con los males sucesos ocasionados por la frialdad y la soberbia de Andria, en contraste a la majestuosidad desplegada por Fílida, única cualidad conveniente para cualquier dama que pretenda parecer hermosa.[44]

Además Andria tiene la oportunidad de enmendarse. En las coplas castellanas que canta a instancias de Pradelio, reconoce por momentos su ensoberbecimiento por su hermosura y la seguridad y la fidelidad de su enamorado. Si en Siralvo, Fílida cantaba una glosa por la que indirectamente reconocía que le correspondía en su amor ("mi alma tenéisla vos"), en Alfeo, Andria reconoce su condena por la "fe que le sobró" (verso 47). Y ahora en la ribera, le es permitido purgar sus errores. Además del desdoblamiento, por tanto, Gálvez de Montalvo reconstruye un ideal y un futurible en el que recrearse por ambas vías, aunque la poesía es la que acota la vida de sus personajes y la que los condiciona en sus respuestas.

Otros personajes, otras canciones y otros sentimientos

A medida que la distribución de las composiciones corresponde a otros personajes de carácter más o menos secundario, se comprueba que estas tienen una temática más neutra, aplicable a cualquier situación; incluso algunas parecen haber sido retocadas para los nuevos intereses narrativos del libro y su argumento, por ser creadas ex-profeso para el mismo. Así está el caso con el que comienza el libro: los amores de Mendino y Elisa. Son muy pocas las composiciones que se reparten entre los dos, e incluso es necesario observar las que pone en boca del pastor Galafrón, que por estar, igualmente, enamorado de la misma pastora, hace que la poesía contenga el mismo significado, aunque el emisor varíe. De tal manera que las dos primeras muestras poéticas del libro son unas redondillas y una letra dedicadas, las dos, a los ojos de Elisa. Si en las primeras trata sobre el trasvase de almas a través de la mirada, en la segunda se detiene en la consideración de la gloria de ser mirado por ojos tan hermosos. Según se

[42] Pág. 477.
[43] Pág. 418.
[44] Calvi, op.cit., fo. 40.

aprecia son composiciones que no comprometen ni desde la vida ni desde la literatura y que podrían haber estado atribuidos a cualquier pastor en cualquier momento.

Un matiz diferente se introduce con las composiciones dedicadas a la muerte de Elisa (sin mencionar la elegía de la que luego me ocuparé). Igual que antes, Mendino y Galafrón, cada uno por separado intervienen con una nueva letra y unas coplas castellanas, respectivamente. Mendino en su composición afronta directamente el tema de la muerte,[45] mientras que Galafrón canta unas coplas en las que, con cierta ambigüedad, trata de la "partida" de la amada. Otras alusiones son menos equívocas.[46] En el primer caso el recitado se produce en la soledad de los campos, en un momento de intimidad en que se enfrenta a la realidad dolorida del suceso, mientras que Galafrón lo recita ante la concurrida presencia de los pastores reunidos en el valle para conmemorar la muerte de Elisa y fundar una fiesta anual. Conforme a esto se podría conjeturar una redacción destinada al libro entre la poesía de Mendino, y un retoque de la poesía de Galafrón que ya existiera previamente y a la que añadió los elementos y alusiones necesarios para que encajara en el asunto de la muerte del personaje. Hasta el verso 57 no se declara explícitamente el caso por el que se cantan las coplas; a lo largo de todo lo anterior recuerda un lamento por la ausencia de la amada, sin saber de qué tipo de ausencia se trata y los efectos que ésta ha causado en el amante.

Otro caso de posible adaptación al desarrollo argumental del relato es la carta versificada que Elisa envía a Mendino. En ella reafirma su fidelidad amorosa frente a las adversidades que los atosiga. Son las constantes intromisiones de competidores que obligan a asegurar al amado la constancia de su amor, con el afán por convencerlo. En este caso es Elisa la que envía la misiva. Pero lo que más importa es la asignación de un poema, que pertenece a una situación similar, a un momento ficticio en que la función que desempeña trae consecuencias notables para la trama pastoril.

Según se puede apreciar todas estas composiciones tienen un carácter funcional o atienden al acopio de poesías del autor en un tiempo anterior a la redacción del libro y que va repartiendo a lo largo de su obra. Por esto mismo la distribución del resto de sus composiciones obedece a momentos en los que reúne a un grupo de pastores que entretienen el camino cantando, o dedican poesías a sus pastoras mientras sestean. De alguna manera toda la producción poética de Gálvez de Montalvo se ha ido

[45] "viendo / que renaciste muriendo / muero yo con alegría", versos 5-7. (p. 358).
[46] Nuestra prisión, v. 22; el cielo rompe la llave v. 24; Baje ya tu luz preciosa / del alto cielo a la tierra versos 57-58; tu ceniza sepultada v. 62. (p. 390 y ss.).

distribuyendo por todo el libro considerando dos referentes: los personajes que representan los diferentes estados anímicos por los que él mismo atravesó en sus amores con Magdalena; y las situaciones en que se reúnen los pastores, donde intercala otro grupo de composiciones que no tienen una relación directa con estos estados.

Por lo tanto entre Siralvo, Filardo, Pradelio y Alfeo reparte poesías que en su vida real obedecieron a circunstanciados momentos de plenitud, celos, desesperación, rencor, desconcierto, reflexión, duda, aversión etcétera, y todos aquellos sentimientos humanos que pueden caber en un amor tan lleno de accidentes como estarían los supuestos en Gálvez de Montalvo. Las demás composiciones bien pudieron surgir en circunstancias donde el reposo u otros intereses movieron al poeta a su creación. A la hora de intercalarlas inventó situaciones ficticias apropiadas. Muchas de estas siguen directamente relacionadas con la belleza de la protagonista o de otras pastoras, y otras con composiciones que pertenecen a otros ámbitos, pero el ejemplo de casos anteriores, dentro del género pastoril, probablemente, movieron a Gálvez de Montalvo a incluirlas.

La primera de estas reuniones de pastores se encuentra ya en la segunda parte. Todos marchan camino del valle de Elisa. Para entretenerse conversan y unos a otros se solicitan el canto. Entre las diferentes canciones están las de Licio, Dinarda y Licio, Belisa (con dos) y alguna más de las arriba analizadas, como las de Filardo y Alfeo. La de Licio trata sobre los ojos, pero esta vez dedicada a los de Silvia. Con la estructura de la letra o villancico, canta los efectos de su mirada y solicita volver a la gracia de ella. Con la misma estructura siguen cantando Dinarda y Licio y alternan en forma dialogada los males que le infringe la pastora con su desdén y la firmeza amorosa del pastor. Esta composición adopta cierto tono chusco y ligero, de ahí su atribución a dos pastores que la semidramatizan delante de la propia pastora, objeto del amor del pastor.

Otra composición de este estilo, puesta en labios de la pastora Belisa que no tiene más protagonismo en todo el libro, consiste en un capítulo en tercetos encadenados de asunto mitológico, pero cuya protagonista es Fílida.[47] Entre ella y Amor se produce un encuentro del que sale mal parado el dios, quien llega a ser sustituido en sus funciones por la misma pastora. Gálvez de Montalvo logra conjugar la materia mitológica, propia del endecasílabo y sus formas, con el contenido amoroso que siempre es asunto indiscutible de la poesía de cancionero. La protagonista es Fílida que

dialoga con el mismo Amor cuando lo encuentra dormido. En el diálogo conectan ambas trayectorias y es un ser mitológico, propio de la recreación italianizante de la antigüedad, el que entona la alabanza de la belleza de la mujer por la que el hombre cobra en forma de cortesanía y creación poética todo su sentido y valía. Es la poesía en que mejor se comprueba la superposición de las tradiciones italiana y española, aunque en su trasfondo no olvida que el origen de todo su componer es una mujer incapaz de enamorarse, pero capaz de cautivar al mismo Amor. La presencia de la *belle dame sans merci* está matizada por el juego mitológico en que tiene lugar su encuentro y su diálogo. Además, a esto último ayuda el endecasílabo en tercetos encadenados de fluida suavidad siendo de los mejores que aparecen en el libro.

La misma Belisa recita una letra más adelante sobre el tema de los ojos. Pero lo novedoso de su intercalación consiste en que ella misma se confiesa ajena a las ocasiones que producen el surgir del estro poético. Es decir, (y esto vale para cuantos pastores pueblan esta obra), ella afirma ser una simple intérprete, transmisora del canto que otro ha creado. Este atiende a una anécdota concreta que le ha movido a crearla. Belisa sólo la canta y se trata de una letra en que acusa a sus ojos por sentirse prisionera de los males que amor le ocasiona.[48] Desde esta perspectiva, el motivo original de su creación pierde significado cuando se intercala en esta forma. Ahora simplemente son rescatados del olvido, pero carecen de su auténtico valor. Si en los casos anteriores de Siralvo o Alfeo o los otros, parecía que la poesía condicionaba la andadura anterior y posterior del personaje, en esta ocasión el poema pierde su vigor vital y se transforma en mero recuerdo que entretiene a una concurrencia. Se produce un distanciamiento en que interviene la selección. Son los poemas más ajenos a los estados de sufrimiento o de aparente gozo. Incluso este que podría haber entrado entre los primeros al ser recitado por un personaje absolutamente neutro a cualquier problemática erótica, desvía el problema hacia lo que el libro en su conjunto quiere significar: una liberación sublimada de un pasado frustrado.

Otra de estas ocasiones tiene lugar en el templo de Pan donde todos reunidos se disponen a cantar, a petición de Florela, la belleza de Fílida. Son doce coplas de arte menor que se enfrentan a las once octavas que Siralvo cantó en loor de la belleza de la misma pastora. Para el pastor reserva el noble endecasílabo combinado en

---

[47] Pág. 373 y ss.

[48] "Ojos de tan malas mañas / que estando por veladores, / dan paso como traidores / a las banderas extrañas", v. 11-14. (p. 380).

la majestuosa octava, mientras que para la reunión de pastores utiliza distintas voces que se dedican a alabar distintas partes de la hermosura de la ninfa. Resulta indicativa esta distinción, aunque la materia poética sea la misma, pues cambia el metro y el modo de ser emitido. En cualquier caso no se puede decir que reserve un metro u otro para momentos más o menos solemnes, pues alternan todos por igual. Más bien parece que le interesa el contenido de la pieza poética, independientemente, del metro utilizado. El octosílabo aparece utilizado por varios pastores, si bien para él reserva la solemnidad de la octava. En las coplas se destaca el entretenimiento que Florela propone con el tema sobre el que cantar. En ellas alaban cabellos, frente, ojos, mejillas, nariz, boca, garganta, pecho, mano y el alma, encuadrado todo por dos coplas, una de arranque y otra de cierre, donde se resalta lo imponderable de tal tarea.

No deja de ser una muestra más de las muchas composiciones que cantan la belleza de la protagonista. Ahora bien, en esta crea un coro que celebra y reconoce, públicamente, lo que desde la subjetividad de Siralvo se puede considerar mera percepción personal. Con estas coplas cantadas por todos los pastores, generaliza y objetiva, en cierta medida, una apreciación subjetiva que se convierte en una realidad compartida por todos; erige a la ninfa, de este modo, en eje principal de cuanto ocurre en el libro.

Entre la quinta y la séptima parte aparecen gran cantidad de poemas donde los lamentos y las quejas son los protagonistas de los mismos. Dolores del corazón, sobresaltos, deseos de muerte que reparte entre otros pastores. Con todos ellos completa un cuadro, en que predomina el pesar por el inestable sentimiento amoroso. Así aparece primero la letra que canta Arsiano, repentinamente enamorado de la fingida Amaranta. En la noche acude a la cabaña de Dinarda donde se aloja, y allí le entona esta composición en la que canta los males de amor que padece. Más adelante el propio narrador muestra al infeliz pastor cantando ante la indiferencia de Andria que llora al no ser correspondida por Alfeo. En ella compara el dolor de su amada con el que su llanto produce en él. En ambas ocasiones la intercalación está realizada con precisión, prescindiendo de la razón vital de que nacieron. Aquí Gálvez de Montalvo ha sabido crear un par de momentos donde las poesías encajan sin violencia y se adecuan a las situaciones y estados anímicos de sus personajes. El problema que genera, sin embargo, consiste en una desordenada dispersión que resta esencialidad a los momentos más importantes de cada trayectoria, en especial la de los protagonistas y deuteragonistas a los que limita en exceso esta asignación poética desde la que concreta cada caso. Por

esto mismo hay una especie de reparto incoherente que aparta a todos los personajes de una realización narrativa más acabada. La importancia de la poesía pre-existida en otro ámbito, fuerza el espacio arcádico, el cual queda constreñido a las necesidades poéticas. En este caso Arsiano surge para el recitado de estas dos letras y de un soneto de temática similar en la séptima parte (se lamenta del desprecio de su amada), y aunque encaje bien con el sentimiento del pastor, no sirve para desarrollar ningún nudo argumental que genere una intriga narrativa. Da la sensación de que todo el desarrollo narrativo está supeditado a la poesía que es aplicada a distintos casos creados, muchos de ellos, por no decir todos, como soporte explicativo de su presencia.

Arsiano se encarga de tres poemas, pero hay otros que tan solo intervienen una vez como Liardo, Cardenio, Mireno, Sasio, Tirsi, Finea, Elisa, Filis, Silvera y Coridón. Cada uno de ellos entona, generalmente, canciones en que predomina el dolor junto a la firmeza del sentimiento, el despecho o incluso el juego mitológico. Este último se observa en la letra que canta Cardenio en plena fiesta de Diana. Allí todos los pastores cantan diversidad de asuntos y este pastor introduce el de Amor prendido de los cabellos de la pastora; asunto que recuerda, en alguna medida, el capítulo cantado por Belisa sobre el encuentro y diálogo entre Fílida y Amor, aunque en este caso parece más despersonalizado. Mireno recita un soneto dedicado a la mirada de su pastora comparable a la luz de la Aurora, pero con el matiz de ser hermosos y equiparables al amanecer cuando miran sin ira. Este indicio vuelve a remitir este poema a todos los anteriores, donde la soberbia airada de la dama aparece como una constante de todas las pastoras de la ribera.

Liardo canta una letra con motivo de la llegada de Andria y su canto parece adelantar acontecimientos desde el estribillo, aunque la calidad de la dama lo requiere y por ello no se aprecia el desajuste de otras composiciones. Gálvez de Montalvo parece obligado a multiplicar los personajes para aplicar sus poesías de manera más adecuada. No es capaz de recrear una trama bien organizada desde una perspectiva puramente narrativa. Todo su relato se ordena a modo de retazos poéticos donde la poesía es el núcleo generador al que la narración se adapta. El resto adopta la apariencia de un suceso inoperante para la narración, pero que justifica la inserción del canto. De tal manera el baile por la honra que protagonizan Liardo y Arsiano y otros pastores concluye el episodio de Andria, solicitada por los pastores de la ribera, lo cual no resulta pertinente a efectos narrativos, pero sí apropiado para solucionar el encuentro de todos los pastores ante la cabaña de la pastora forastera.

Algo parecido sucede en la sexta parte; las pastoras están reunidas para cazar pájaros y entre tanto conversan o cantan. Filis recita un soneto, el único que canta. En él invoca a la muerte, desesperada por la frustración de sus relaciones con el pastor Mendino. Antes del soneto Fílida había cantado una letra en la que encarece lo inútil del dolor padecido por Filis, demostrado por el llanto. Se trata de otra ocasión bien ideada donde la intercalación de las poesías resulta hasta cierto punto natural. No se fuerza en nada su presencia y al consuelo que promete la letra con el tiempo y no con el llanto, se añade la súplica de la inmediata venida de la muerte. De nuevo ha creado situación y personajes para aplicar estas composiciones que ya le restan y que va insertando a medida que se va acercando el final.

En la última parte reúne cuatro composiciones (una octava que funciona de epitafio), y tres sonetos de parecido talante a la poesía de tristeza y llanto que ha ido acumulanto cerca de la conclusión. Pues bien, los coloca justo antes de incluir el final feliz que viene de la mano de Siralvo. Andria, Arsiano y Silvera son la muestra de los casos de amor desgraciado por no ser correspondidos, ya que Andria ama a Alfeo, Arsiano ama a Andria y Silvera ama a Arsiano. Caso típico de rueda de amores virgiliana. Pero lo que interesa destacar es que con la composición de Silvera completa el vacío que produce el enamoramiento de Arsiano por Andria. Esta situación dejaría, a la vez, descolgado al personaje cuando se produjeran las recomposiciones por parejas que cierran el libro; aparte de que en ella representa, solamente, su lamento por la firmeza de su amor (otra vez) y la absoluta indiferencia del amado.

Vuelve a acertar Gálvez de Montalvo en esta intercalación poética. Vuelve a encajar correctamente el sentimiento transmitido por el soneto con la situación creada para la pastora. Y sin embargo, la otra pastora, cuyo protagonismo es más importante para el desarrollo de los amores de Alfeo, e incluso para el desenlace final, sólo canta una letra, allá por la tercera parte. Se trata de una breve letra que previene contra el amor y avisa a todos los que tengan que ver con él.[49] Resulta paradójico: serrana que huye de su amor cae enamorada de un cortesano. Más tarde cuando retorna su primer amor duda entre él o el segundo. Pero más importante me parece que este personaje no tenga más de una intervención poética, cuando Silvera aparece al final y su intervención es en forma cantada. Es decir, creo que esta es una razón que demuestra cómo Gálvez de Montalvo construye su relato en función de su poesía ya existida y de la que quiere conservar, no sólo el recuerdo vivido que encierra cada una de ella, sino el

anhelo depurado de lo que hubiera querido. De ahí su selección poética, y de ahí también, la necesaria fragmentación de argumentos, personajes y situaciones que tiene que ir reinventando a medida que la necesidad impuesta por la poesía se lo exige.

De aquí parte, indudablemente, la visión unívoca de todos los sucesos amorosos entre las diferentes parejas y la recurrencia constante de incidencias análogas en todos los casos. Además, sin dejar de ser una curiosidad, la mayor parte de las composiciones están puestas en boca de hombres, reservando para las mujeres alrededor de diez de las más de sesenta que componen todo el libro. Lo más sugerente, por tanto, reside en la incapacidad personal de Gálvez de Montalvo para abstraerse de su propia creación poética y supeditar su libro a la materialización, en forma de poesía, de la anécdota vivida. A lo que hay que añadir la preponderante perspectiva masculina de todo cuanto sucede en el relato.

Por esta misma razón se ve obligado a dispersar toda su obra y atribuirla a distintos pastores que se limitan a recrear su vida en torno a la poesía que los inventa. Su condición de poetas les impide desarrollar una trama independiente que los individualice como creaciones autónomas. Gálvez de Montalvo construye su narración desde la poesía y desde la literatura filográfica en que fundamentó sus relaciones. En esta situación, se encuentran ciertos poemas que parecen descolgados del propio argumento. Ya se ha visto la reflexión en tercetos encadenados que hace Siralvo justo en un momento de exaltación y éxito en su relación y donde se pondera las dificultades surgidas por la altivez de su dama. O los desajustes detectados en sendas poesías de Filardo y Pradelio que actúan análogamente a otros pastores. Algo parecido a esto es lo que ocurre con la intercalación de la carta versificada que el pastor Carpino envía a Fílida y que Florela ha guardado para que la lea Siralvo. En esta ocasión las coplas castellanas en que está escrita remiten a un comienzo en las relaciones, lo cual se aviene bien con lo pretendido por el autor. Sin embargo, se inserta justo en la tercera parte y procede de un pastor cuya presencia se desconocía y que no volverá a aparecer hasta la sexta parte con motivo de la caza de los pájaros. Otra vez la composición se introduce aún contraviniendo el desarrollo normal de la escena, la entrevista nocturna entre Siralvo y Florela. De nuevo se refiere a una situación, esta vez preliminar en los amores del autor y su amada. A la reflexión de pasadas poesías, esta surge como manifestación de un deseo de obtener una respuesta positiva por parte de la mujer. En alguna medida se aproxima a la situación creada entre Mendino y Elisa donde parece cuadrar mejor.

[49] "Lo mejor / es no tratar con amor" versos 2-3. (p. 404).

Pero su intercalación en este momento sirve para incidir en la actitud desapasionada de Fílida con respecto a otros pretendientes y sirve como reclamo poético que pondera la belleza de la ninfa. De esta manera recuerda, vagamente, las dificultades que en sus relaciones tiene Siralvo con respecto a los pretendientes de más suerte y caudal. No en vano Carpino es caracterizado como noble y rico, enamoradizo, pero celoso de su libertad.[50]

Salvo la caracterización de enamorado y desamorado que se hace de Turino y Bruno, respectivamente, nada más se sabe de estos dos personajes de fuerte carácter funcional. En las tres ocasiones en que intervienen se lamentan del amor. En una de ellas en forma polimétrica. Las primeras son intercaladas en la quinta parte y su contenido se aviene bien con los acontecimientos de cambios de fortuna que suceden a las parejas. Es más, las cantan en presencia de Pradelio, quien les pide que repitan el canto movido por su nueva situación de despechado. En este ambiente las composiciones tratan sobre los frutos negativos que se recogen del amor y la imposibilidad del olvido, a pesar de las mudanzas que opera el tiempo. La condición itinerante de estos personajes les da un talante especial. Su amistad, el canto conjunto y la alternancia de su estado, aunque todo lo que cantan lo hagan en la misma línea de contenido, les da la oportunidad de proyectar varias composiciones, donde el resultado de su amor se convierte en "mil manojos de pasión", o sufren las burlas del amor; también cantan la falta de cura del amor, a pesar del paso del tiempo y la falta de placer en cualquier ocasión. Tales asuntos se desvían del contexto narrativo al atribuirlos a estos pastores que van y vienen a la ribera, pero en ellos se contiene parte del acarreo personal del autor: la falta de mudanza de su sentimiento aunque pasen muchos años y la ausencia de alegría en todo momento. Todo ello dentro y fuera del ámbito pastoril; no son, ni más ni menos, que dos pastores de los que se señala esta condición transeúnte y amistosa.[51]

En esta circunstancia, Gálvez de Montalvo aleja sus fantasmas, pues, hasta en el más mínimo incidente o personaje de su relato, proyecta toda su memoria del amor vivido. Bruno y Turino equivalen en su estado anímico a la constancia y la invariabilidad del ánimo amoroso a pesar de los años y de los vaivenes de cualquier trasiego, de cualquier cambio o de cualquier incidente. Es más, el caso es que cuando Bruno y Turino intercambian sus estados amorosos no deja de ser el mismo, ya que la

[50] Pág. 530.
[51] Pág. 490.

amistad compartida los convierte en uno solo. Otra vez, Gálvez de Montalvo proyecta en ellos algo más que un estado de ánimo, proyecta una voluntad y una convicción de entereza.

Con ellos, además, se da la primera composición polimétrica en que combina tercetos encadenados, sextetos alirados y endecasílabos de rima encadenada. En esta variedad los representa con las constantes de firmeza amorosa, a pesar de todos los dolores y pesares que el amor les comporta. Consiste en una declaración de constancia entre multitud de daños y molestias, como el engaño y el desdén que luchan contra la fidelidad del amante. Al final entre los endecasílabos de rima interna una serie de imposibles vienen a confirmar la inconmovible fe en la que permanecerán de por vida. Ambos representan, en conjunto, la infinidad de estados por los que ha atravesado. La inseguridad personal,[52] los celos (verso 13), la desesperanza (verso 20) y el desdén padecido (verso 37) son combinados en esta composición que, junto a su poliestrofismo, dan idea de los cambios que experimenta dentro de la entereza por mantenerse fiel a su sentimiento amoroso.

Otro de los poemas polimétricos es la égloga[53] que incluye al final de la cuarta parte y en la que hay tercetos encadenados, una canción de estilo petrarquista, endecasílabos de rima encadenada y liras. El predominio del endecasílabo es abrumador desde el principio en que uno de los personajes adopta el papel de narrador y va describiendo todo el escenario pastoril,[54] hasta el momento en que aparece el segundo personaje con el que dialoga sobre sus amores. A la hora de introducir al personaje femenino utiliza la estructura de la canción y en ella combina heptasílabos y endecasílabos, aunque la rima recuerda la distribución de la estancia octosilábica (abc:abc:cdeed:ff). Al momento de efusión lírica por parte de la pastora y en el que

[52] "Procuro no estar mal conmigo", verso 12. (p. 340).

[53] Su presencia en el relato de Gálvez de Montalvo contribuye, junto a la mención de su representación por tres pastores, a que cuente con algo de las tres formas en que podía presentarse: narrativa, dramática o mixta, según cuenta A. Egido, ("Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro" *Criticón*, 30 (1985) p. 43-77, p. 51). Aunque todo esto se añada al progresivo desplazamiento sinonímico que la misma autora observa entre los términos égloga y novela pastoril. La inserción de esta pieza en el libro se asemeja a la relación entre el negativo y la fotografía por medio del juego irónico que se establece entre ellos. Además, como recoge Egido (p. 60 nota 29) ya hay antecedentes del papel social festivo del género, como la égloga pastoril incluida en la anónima *Questión de amor de dos enamorados*, 1512.

[54] En esta presentación del espacio pastoril está lo que Huizinga (*El otoño de la Edad Media*, Alianza, 1994, p. 188) comenta como la vuelta de "la erótica al contacto con el goce de la naturaleza", pues retrata con deliciosa voluptuosidad todos los elementos que integran no sólo un *locus amoenus*, que desarolla con numerosos detalles, sino con la presencia de aquellas realidades que informan el tópico del género pastoril (hermosas pastoras, gentiles pastores en variadas actitudes y actividades, e incluso el recuerdo dolorido del amor pasado). Por esto mismo corresponde con exactitud a lo que Huizinga dice de la égloga

proclama su libertad con respecto al amor, sigue un segundo momento de parecidas características, pero de significado contrario, donde aparecen las liras que conforman la carta en la que el pastor declara, en forma de acróstico, su amor por la pastora. Todo el resto está en endecasílabos, y curiosamente, los utilizados para el diálogo entre el pastor y la pastora, antes de la lectura de la carta, en endecasíalbos de rima encadenada. La égloga es representada por tres pastores que adoptan la personalidad del personaje que encarnan. En este juego donde los personajes de ficción se enmascaran para representar otra ficción subyace un fuerte resabio cortesano en el que la égloga tenía un significado parateatral que se conserva en el libro de Gálvez de Montalvo. La complejidad del entretenimiento propuesto en la égloga arranca del intercambio por el que unos pastores-cortesanos adoptan unos papeles pastoriles para representar un "caso" de todos conocido. Con ello la serie de proyecciones debilita la realidad en que se basa y deja señero el sentimiento idealizado en clave pastoril de unos valores cortesanos, que por añadidura se presentan de forma irónica.[55]

La égloga desmantela mediante esta burla el amartelado sentimiento por el que todos los pastores padecen sus nefastas consecuencias. Este, además, propicia la escenita que se recoge en la representación. A pesar de su aparente intranscendencia retrata en un sentido cómico todo el proceder sobre el enamoramiento del pastor y la indiferencia de la pastora. Su carácter representable la aleja del propio ámbito narrativo en que aparece y adopta el tono de contraste que consigue mediante la ironía. Es por ello una pieza que conserva su valor independiente, pero que se enlaza con el libro a través del sentido autoparódico desde el significado, y desde la forma con el uso de la polimetría, que ya había aparecido con la canción de Bruno y Turino, así como con el uso de los metros y rimas más usuales del texto.

En ella desarticula el sentido unívoco de la dama indiferente e inalterable al enamoramiento, mientras que en el pastor retrata un ser simple que se aproxima al rústico de las representaciones dramáticas de otros autores en ciclos característicos. No obstante, está perfectamente delimitado en su caracterización por el ámbito cortesano y

---

como espacio en que "se desarrolla la expresión literaria del sentimiento de la naturaleza" que sirve de trasfondo al asunto principal: "el ensueño amoroso" (`p. 188).

[55] "[...] La representación teatral [...] proyecta sobre la corte las formas de vida de la misma corte, depuradas e idealizadas en clave pastoril, ratificando la sensibilidad, los gustos y las ideas de la propia clase cortesana" (J. Oleza, "La corte, el amor, el teatro y la guerra", *Edad de Oro*, 5 (1986), p. 149-182, p. 181). Aquí esta égloga y su representación adaptan estas mismas formas de vida cortesana y les invierte la proyección para dirigirse primero al público, conocedor del "caso" dentro del libro, y luego en clave cómica al público lector que puede conocerlo o no conocerlo, pero no deja de formar parte de las mismas convenciones que satiriza.

pastoril en que tiene cabida su representación. La parodia no sólo abarca la inseguridad y la pasividad del pastor, sino también sus propios episodios dentro del libro. El mismo desmayo del pastor que propicia la declaración amorosa de la pastora es la misma que se ve entre Livio y Arsia, aunque con consecuencias diversas. Incluso el otro personaje que actúa de espectador y aconsejador refleja un lector curioso que está dentro del libro en las múltiples ocasiones en que el narrador lo convierte en testigo y partícipe directo de los acontecimientos.

Por otra parte, la égloga ocupa un puesto destacado en la cuarta parte, justo antes de que se produzcan los numerosos cambios entre las parejas y los problemas concomitantes. De este modo, adopta un carácter de fin de fiesta de una primera etapa, donde todos los acontecimientos que procedían de tiempo atrás han llegado a una perentoria conclusión.[56] La égloga sintetiza todo el mundo bucólico desde una perspectiva cómica a la que se suma cierta precariedad, pues los acontecimientos darán un giro completo a partir de la quinta parte.

Lo más representativo de la misma es que casi podría considerarse como caso asimilable a los diferentes que se dan en el relato. Este, sin embargo, por su condición queda encerrado en la versificación del propio subgénero y por esto sin posibilidad de solución. No deja, en cualquier caso, de asimilarse a otros que aparecen y que no presentan un final explícito. Con esta apariencia, la égloga adquiere un carácter autónomo de aire particular que atrae la atención justo hacia su parte paródica y guarda cierta relación con las irónicas intervenciones del narrador en diferentes partes del libro.

La ironía vuelve a aparecer de nuevo en otra composición polimétrica, donde disputan de manera versificada dos personajes creados para esta ocasión. Batto[57] y Sylvano discuten acerca del aprecio de cada uno por el verso italiano o por el español, respectivamente. Gálvez de Montalvo parece servirse del certamen poético con un doble sentido. Por un lado, enmarca una serie de estrofas enlazadas en las que canta el típico amor desgraciado y no correspondido que viene apareciendo en anteriores composiciones; y por otro, utiliza las partes que lo enmarcan como discusión de asunto poético. En esta doble función, Gálvez de Montalvo aprovecha para introducir dentro de su libro otra composición lírica sobre su sentimiento amoroso y a la vez desarrollar,

[56] Desde la segunda hasta la cuarta parte.
[57] Para su identidad y otras menudencias que pertenecen a la crítica en que se enzarzan ambos personajes hay que consultar D. Alonso, "El Batto de *El Pastor de Fílida*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24 (1975), p. 235-241.

narrativamente, una lección sobre poética acerca de la elección de metro.[58] En esta discusión, además, salen a relucir cuestiones formales y convencionales a la hora de utilizar los diferentes artes. Una vez enzarzados en la disputa, la mediación de Siralvo se dirige hacia especificaciones como el uso del verso agudo en el endecasílabo. Al respecto, Rico[59] señala que hubo un período de transición hasta "el triunfo del hendecasílabo llano" en la segunda mitad del Quinientos.[60] Tal disputa sería la que queda aquí recogida.[61] En la discusión se sirven de tercetos encadenados, endecasílabos de rima encadenada y estrofas enlazadas. Los tercetos enmarcan las estrofas enlazadas que tratan sobre la crueldad de las amadas y su falta de correspondencia en el amor. Como si de un canto amebeo se tratara, pero sin su tensión contrapuesta, se lamentan de que sus amadas no tienen una muestra de compasión para el fuerte amor que padecen, comparable a las llamas de un volcán (versos 165-188); confirma su entereza amorosa, aunque el amor sólo le produzca congojas y sufrimientos (versos 189-208); pide remedio a sus padecimientos que consisten en miedo y falta de esperanza (versos 109-224); y concluye con sendas situaciones imposibles con lo que asegura el sufrimiento de cada pastor de por vida (versos 225-240). Estas quejas amorosas desconciertan en una composición en que, supuestamente, iban a tratar de vencer al contrario en cuestiones sobre métrica o sobre el arte de la poesía con respecto al verso tradicional o a la moda italianizante.[62]

Quizá la innovación consiste en usar unas formas extranjeras, que combinan heptasílabos y endecasílabos, con una estructura cancioneril, en que algunas de las estrofas están entrelazadas, adoptando todas ellas un contenido típicamente cortesano, ya que en ninguna hay imágenes clasicistas o claramente petrarquistas. Al estar enmarcadas por los tercetos que las anteceden y las siguen, el contraste se produce desde la doble perspectiva de la forma y del contenido. En la forma cuando cambia

[58] Por esta razón no cuadra del todo lo que Rosenmeyer (*The Green Cabinet*, University of California Press, 1969, p. 157), dice sobre este tipo de "singing contest" que se da desde la bucólica clásica y que consiste en "the matching of perceptive beings in a nexus of friendship and equality". El juicio final de Siralvo que los empata puede confirmar la idea de Rosenmeyer, pero el objeto de la discusión desplaza el nexo de amistad e igualdad hacia el terreno de la poesía y su creación con diversos tipos de metros más o menos afines al natural de un pueblo.
[59] "El destierro del verso agudo", *Homenaje a José Manuel Blecua,* Gredos, Madrid, 1983, p. 525-551.
[60] Citando a Menéndez Pelayo en su *Antología de poetas castellanos*, X, 1945, (p.195), p. 531.
[61] Rico atestigua que la predilección o la prohibición del verso agudo reflejan las nuevas orientaciones que no provenían tanto de Italia como de "los italianizantes de última hora" (op.cit., p. 543), lo que significó su reprobación desde mediados de siglo. En el libro de Gálvez de Montalvo no hay ni una sola rima de este tipo que queda reservada para los octosílabos. Esto confirma la asimilación de toda una poética y la conciencia de un problema que debió vivir en la corte toledana.
[62] Pág. 518 y ss.

hasta cuatro veces de estructura estrófica; y de contenido por centrarse en las condiciones de su amor por su amada, cuya no correspondencia hace desesperar al amante. Con este contenido vuelve su mirada a la poesía cancioneril, pero aprovechando el nuevo metro y conjugando, por tanto, tradición y modernidad. Tendencia ecléctica a la que Siralvo se confiesa inclinado en el soneto que recita al final del debate. Además ya había dado muestras de esto mismo cuando en su juicio, respecto al vencedor, los había declarado iguales en ciencia poética y en música.

En definitiva, en los tercetos se evidencia un aire chusco e histriónico, logrado a través del contenido por las pullas que se lanzan entre sí sobre su forma de vestir, o por el tipo de versos que componen con acusaciones de ignorancia, o de robar versos ajenos, o de tener sus poesías graves defectos; y también a través de la forma, cuando Siralvo, actuando como juez, los recrimina para que traten los asuntos de modo más serio y ajustado al tema. Pero para hacerlo se sirve de la rima esdrújula.[63] Con ella, evidentemente, desdramatiza aún más el motivo de la discusión, declarándolos poetas históricos, cómicos y trágicos, conocedores de la gramática y de la retórica. Esto, los premios jugados y la previa invocación para que el cielo los inspire, constituye la parte anterior a las estrofas enlazadas, donde cantan a sus amores.

A la hora de cerrar la composición vuelven los tercetos encadenados con rima esdrújula, y en el juicio salomónico de Siralvo vuelve la ironía y el tono de burla. En este ambiente son comparados a Orfeo. Cuando al comienzo no hacían más que zaherirse con maliciosas pullas, la comparación produce un hiperbólico contraste de considerable desproporción entre lo que discuten, el modo en que lo hacen y el final, con semejante comparación. Con esta composición se tiene un abigarrado ejemplo del carácter conjunto de todo el libro, en el que reina una sutil ironía.[64] Conjuga en el

[63] A. Sánchez Robayna, ("Algo más sobre los esdrújulos", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 502 (1992), p. 73-81) asegura que es únicamente en el género pastoril donde se halla el uso del esdrújulo de una manera consciente y sistemática, fuera de la producción de Cairasco (p. 75). Incluso menciona *El Pastor de Filida* como el caso más antiguo en España de rima interior esdrújula (p. 78). Buceta, al respecto, tiene un artículo "Una estrofa de rima interior esdrújula en *El Pastor de Filida*", *Romanic Review*, 11 (1920), p. 61-64, y señala cómo en ella conjuga el artificio de la rima encadenada con los esdrújulos, ejemplo de virtuosismo poético. Para los antecedentes y primeros ensayos con esta rima vid. J.T. Reid, "Notes on the history of the verso esdrújulo", *Hispanic Review*, VII, (1939), p. 277-294.

[64] Todo el conjunto unido a la forma esdrújula es la que me ha movido a considerar el uso del verso esdrújulo con cierto aire cómico. En este sentido discrepo de lo que Reid asevera en su artículo (op.cit., p. 282-283). Sin dejar de llevar razón por las muchas autoridades que alega para justificar el uso del verso esdrújulo desde un punto de vista serio, en este caso concreto Gálvez de Montalvo se sirve de él para proporcionar ese toque irónico que lo desplaza de la propia discusión hacia una consideración virtuosista. O como lo expresa Reid, los esdrújulos son una muestra de agilidad métrica por la que terminar con dos proparoxítonos, "at the end of one line would be even more striking" (p. 282). Y lo justifica con el ejemplo de *El Pastor de Filida* que ahora trato y que utilizó Buceta en su artículo ya citado. Montero en

contenido toda su trayectoria vital hecha recuerdo desde su saber poético, amoroso y cortesano con una sonrisa que transmite un toque satírico de quien sabe estar por encima de las circunstancias y alejado de ellas por el tiempo. Esto no significa que deje de ser fiel al sentimiento que ha generado cada una de sus poesías, pero aun permaneciendo fiel al mismo, a la vez, reconoce su lado irrisorio (de ahí los comentarios del narrador o el tono burlón de la égloga).

Por lo demás, todo el discurrir sobre poética y poesía continúa entre ellos. Su piedra de toque consiste, fundamentalmente, en la diferencia entre lo que dice Gálvez de Montalvo: "un soneto lleno de musas" o "una glosa llena de amores".[65] Es decir, la disquisición organizada para dirimir entre el arte del endecasílabo o del verso castellano, no parece que atienda tanto a la forma, en la que todos los poetas demuestran estar versados, sino al contenido de la poesía y sobre el que componer en uno u otro metro. El libro es una magnífica recopilación de poemas en octosílabos y metros italianizantes. Y a la vez, es un ejemplo vivo y constante de trasvase entre ambas tradiciones. De las coplas destacan "el artificio y la gracia", junto a la gravedad de sus rimas, la cual era también alegada en la defensa del endecasílabo. Incluso contraponen el artificio del octosílabo en su uso del verso agudo o de la rima consonante, al ritmo pausado del endecasílabo al que no se ajustan tales técnicas. Concibe la poesía desde su componente significativo; y critica la imaginería y las metáforas de que se sirve el arte italianizante, olvidando el contenido en aras de una bella disposición que configura un ejercicio retórico huero. Implícitamente, reprueba el uso inmoderado del legado grecolatino, así como de las imitaciones de otros autores contemporáneos.[66]

---

nota complementaria de su edición de *La Diana* (p. 333, nota 33.147) recopila información sobre la presencia de los esdrújulos en la novela pastoril con acopio de material crítico al que se puede añadir el de J. Arce, "Literatura española y literatura italiana frente a frente", y "Petrarca y el terceto "dantesco" en la poesía española" ambos en *Literaturas italiana y española frente a frente*, Espasa-Calpe, 1982 (páginas 69 y 164-165).

[65] Pág. 525-526.

[66] "[...] the imitation of sixteenth-century Italian petrarchistic poems in individual works, formed the distinctive feature of the group". (J.G. Fucilla, "Two generations of Petrarchism and petrarchists in Spain", *Modern Philology*, 27 (1930) p. 277-295, p. 278). Este segundo grupo de "petrarquizantes" que estudia el crítico son Cetina, Acuña, Ramírez Pagán, Diego de Fuentes, Silvestre, Juan de la Cueva, Pedro Laínez y fray Jayme de Torres. En este muestreo llega a la conclusión de que el petrarquismo español era un movimiento carente de sinceridad y sentimiento, "and had shown a weakness for conceits, strained similes and metaphors, and other mannerisms" (p. 295). La similitud de los juicios de la crítica con los que emite Gálvez de Montalvo por boca de Siralvo (p. 533 y ss.), parece dirigirse hacia este vacío conceptual del imitador, de ahí su inclinacion por el "ingenioso" octosílabo, pero desde la perspectiva de una tradición arraigada en los Cancioneros, lo cual no significa desechar la nueva moda, siempre que se adopte para usarla en similares circunstancias de inspiración poética. Los límites cronológicos de esta segunda generación de petrarquistas la sitúa entre 1554 y 1575-1585 en cuyos años se sitúa la composición poética y narrativa de Gálvez de Montalvo. (Este último dato lo he extraído de Fucilla, *Estudios sobre el petarquismo en España*, CSIC, 1960, Revista de Filología Española, anejo LXXII (p.

Gálvez de Montalvo defiende una combinación entre la forma venida de Italia y el contenido cortesano de la poesía amorosa cancioneril. De ahí su propuesta en el soneto ya analizado, con el que conforma una poética personal. Pero no se debe olvidar que esta discusión ya había aparecido en la cuarta parte,[67] donde la pastora Silvia declaró como único juez el propio gusto personal.[68]

Como puede verse la defensa del verso castellano se apoya en autoridades que en la primera mitad del siglo siguieron fieles a la tradición, pero los pastores alegan a estos autores en función de su gusto que depende del contenido poético más fácilmente asimilable por el corto y rítmico octosílabo que por el más melodioso y grave fluir del metro italiano. Por otro lado la propia práctica demuestra que en todo el libro ambas tradiciones tienen amplia representación y en algunos casos un esfuerzo por entreverar la forma del verso italianizante con el contenido de la tradición cancioneril española.

Gálvez de Montalvo dosifica entre estas dos partes la exposición poética que impregna todo su quehacer poético y narrativo. Si en la primera declaración sale vencedora la copla octosilábica acompañada por numerosos ejemplos, en el segundo momento, a pesar de declarar que "todos allí se inclinaron al Castellano",[69] la lección atiende a la poética que constituye el modo de componer en estilo italianizante, no el uso del arte del endecasílabo. Incluso Siralvo, por medio de un soneto, defiende la idea de "seguir siempre la llaneza",[70] sin declarar el tipo de verso en que verter el contenido. De algún modo la importancia de la poética de Gálvez de Montalvo consiste en la comprensibilidad de lo expresado en la poesía,[71] independientemente del metro que se

---

307). A. Vilanova Andreu, ("Preceptistas del siglo XVI", *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Vergara, 1953, bajo la dirección de Guillermo Díaz-Plaja (p. 567-692), reafirma esta misma idea desde el plano de la teoría literaria y dice que "la imitación temática y la apropiación de formas que caracteriza la introducción del petrarquismo italiano, se basa más en la deducción empírica de las reglas y preceptos a través de los textos, que en el estudio teórico de los tratados de versificación y arte métrica ya existentes en Italia". (p. 568). Además, hay que recordar que las *Anotaciones y Enmiendas* a Garcilaso de Francisco Sánchez el Brocense y las *Anotaciones* de Fernando de Herrera son de 1576 y 1580, respectivamente, fechas muy próximas a la publicación de *El Pastor de Fílida* (1582), lo que da, en cierto sentido, cierta actualidad al debate pastoril.

[67] Pág. 430-431.

[68] "Eso tienen las coplas –dijo Silvia-, que por parecer de uno aplacen a muchos. Pero si a mí no me agradan, poco me mueve que grandes poetas las alaben" (p. 431)

[69] Pág. 525.

[70] Pág. 527.

[71] Siempre se ha caracterizado nuestro Renacimieto por lo sincrético y ecléctico de sus autores y obras. En ellos y en ellas se aprecia la dificultad por armonizar ese gusto por lo antiguo y lo moderno que vino a producir en el marco de esta etapa lo que Bell ("Notes on the Spanish Renaissance", *Revue Hispanique*, 80 (1930), p. 319-639) caracteriza como "a tendency to hollow form and abstract rhetoric" (p. 634). En este sentido la obra de Castillejo, Hurtado de Mendoza y Gálvez de Montalvo entrarían de lleno, en opinión de Bell, en esta producción en que junto al octosílabo usarían los metros italianos. Para la

utilice. Se defiende contra el excesivo uso de metáforas y el abuso de temas oscuros de mitología o de descripciones que no suponen una efusión lírica amorosa. De ahí la "llaneza" que debe ser el único objetivo que ha de tener en cuenta el poeta a la hora de componer, sea con octosílabos, sea con endecasílabos. Esto no obsta para declararse inclinado a la tradición española de la que destaca su propia poética y sus valores independientes con respecto a la nueva forma de versificar. No pretende desvalorizar ninguno de los dos, pero demuestra que la preferencia por el octosílabo en la primera discusión se matiza más en esta otra por medio de razones que justifican semejante elección.

Gálvez de Montalvo constituye un valor tradicional que no rechaza las innovaciones métricas renacentistas. A lo que se opone es a una retórica vacía, a descripciones que no tengan un contenido asimilable a asuntos amorosos. Su labor poética, por eso mismo está inspirada de lleno en su propia vida y toda su poesía canta el amor frustrado o la belleza o la falta de correspondencia, o la ausencia y el rechazo de su dama.

Otra de las razones aducidas consiste en el principio de imitación.[72] Contrapone este concepto al hurto, que muchos terminan por practicar una vez aprendido el modo de insertarlo, incluso donde no conviene. Gálvez de Montalvo, en la defensa del octosílabo, recupera el concepto de originalidad y de improvisación, frente al arte imitativo que se incorporó con el verso italiano. Lo más importante consiste en la originalidad que exige un esfuerzo creativo y que peligra junto al concepto de imitación, pues el "hurto" tienta por la comodidad de su uso. Gálvez de Montalvo se sirve de la imitación, pero modera su empleo y, por otra parte, adapta el arte italianizante a sus intereses personales y poéticos.

En esta conjunción de tradiciones está la sextina[73] que pone en labios de Coridón, única vez que aparece. Para él inventa la ausencia de la pastora Fenisa de la

---

supervivencia del metro tradicional O.H. Green, "On the coplas castellanas in the Siglo de Oro: Chronological Notes", *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, Castalia, Madrid, p. 213-219.

[72] F. Rico, (*El sueño del humanismo*, Alianza, 1997, p. 41-42) habla del precepto de la *imitatio* como necesidad de seguir los modelos clásicos. Aquí en España el precepto se hizo extensible a otros muchos autores contemporáneos lo que desembocó en los "hurtos" de que habla Gálvez de Montalvo en su libro. Sigue Rico explicando que esta *imitatio* se concibió como *aemulatio*, lo que significa un matiz que restringe la repetición literal a variantes que estimulan la originalidad del poeta, algo que Gálvez de Montalvo hace en su poesía en el canto amebeo de Alfeo y Siralvo (Castillejo detrás), en la elegía de Alfesibeo en la muerte de Elisa (Sannazaro detrás); en el último verso de las octavas cantadas por Siralvo en la tercera parte; en el soneto de Filardo cantado para entrar en la morada de Sincero en la primera parte; y en la canción de Siralvo de la quinta parte (estancias sexta y octava).

[73] Para lo relativo a este tipo de composición véase A. Prieto, "La sextina provenzal en la estructura narrativa" en *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Planeta, Barcelona, 1972, p. 101-133. (Pág. 498).

que está enamorado. En ella lamenta la falta de alivio para su dolor y son sus palabras clave ojos, triste, noche, pena, vida y día. Contrapone a las dos últimas toda la carga negativa que conmueve al poeta en su desesperada espera de la muerte, simbolizada en la noche en que vive el enamorado carente de la presencia de su amada.[74] Como se ve no difiere en nada de las muchas en que llora el mal de ausencia o el desdén, repletos de un fuerte sabor autobiográfico. Se sirve de una forma italianizante de impecable realización, pero su contenido remite, directamente, al tipo de amor conocido en su propia experiencia erótica. El amor en su vertiente teórica lo reserva para configurar las tramas de sus personajes, y deja en su poesía todo el amargo recuerdo del amor vivido, repleto de tormentos y problemas. Al crear el personaje de Coridón y con él la situación de abandono de su amada adapta, nuevamente, a su propio recuerdo, un nuevo caso que toma la forma de la sextina. En ella el endecasíalbo cumple la función para la cual Gálvez de Montalvo compone poesía, hablar por llaneza de lo que él siente como verdadero significado de su vida, el amor por su amada. Pero resulta que todas las composiciones que se distribuyen entre todos los pastores tienen este carácter dolorido y quejumbroso por el amor no correspondido. El personaje de Coridón y su sextina constituyen una variante o quizá mejor, una constante del tipo de amor que viene retratando Gálvez de Montalvo. Si constituye una variante no es más que por encarnar un sentimiento y una experiencia única en otro personaje que lamenta el mismo dolor de ausencia de otros muchos. En este sentido su recitado confirma lo que Prieto reflexiona sobre la sextina, la cual "realiza en variaciones de un mismo motivo como signo de las variaciones de un mismo tema que forma la pastoril".[75] Como el mismo Prieto sigue diciendo, la sextina "no se destaca" del conjunto estructural que conforma todo el relato (pastoril) y funciona como un signo que simboliza el estado pastoril desde la *mezura* que proporciona el aristocratismo poético de la propia composición. En particular el personaje de Coridón conforma "un motivo de variación"[76] del mismo sujeto narrativo. La sextina se acomoda "como parte esencial de la correspondencia sujeto narrativo/forma novelística". Coridón, por tanto, reemplaza al personaje Siralvo, pero lo vincula con el conjunto de la narración en cuanto variación de un mismo ideario poético y vital.

---

[74] Confirma, en su quehacer poético, lo que Prieto (op.cit., p. 119) había expuesto para el de Petrarca con sus sextinas: "la variación de imágenes en torno a una misma idea", lo cual se adapta a "la forma circular de la novela pastoril".
[75] Op.cit., p. 127.
[76] Op.cit., p. 128.

Solamente dos composiciones salen de esta norma y son las que recitan los magos en sus respectivas moradas.[77]La primera la del mago Sincero en endecasílabos de rima encadenada: une a la celebración del mecenas del poeta el vaticinio de la muerte del personaje de Elisa.[78] El panegírico relata la constitución extraordinaria por mano de la propia Naturaleza con la colaboración de una de las Parcas de don Enrique de Mendoza. Este desde su nacimiento reúne las cualidades de fortaleza, gracia, gentileza, cortesía, gala, gallardía, arte, ciencia, ingenio, prudencia y virtud (versos 9-13). Tal encarnación de cualidades lo convierte en restaurador del "siglo dorado" (verso 55) y triunfador sobre todos sus enemigos. Aunque la trayectoria amorosa ideada para él obligue a incluir la noticia de futuras adversidades con la muerte de su amada. En el elogio del mecenas interviene la misma Naturaleza[79] que encarga a Láquesis elaborar el hilo vital de que se compone la suerte del personaje, mientras que es la Parca la que en la alabanza del mismo introduce el vaticinio. El mago interviene como narrador que media en todo el entramado de panegírico, alabanza y vaticinio. Él amalgama la composición que de cualquier otra manera habría resultado incongruente con el lugar en que se inserta. Por eso la idea del augurio de la muerte podría considerarse como un añadido a lo que en origen sería un simple panegírico del mecenas y que por razones argumentales adopta esta nueva dirección, convirtiendo al poema en un eslabón funcionalmente válido dentro del conjunto del libro.[80]

La segunda de estas composiciones no necesita ser adaptada porque ya contaba con notables antecedentes dentro del género pastoril:[81] se trata de las octavas que conmemoran damas ilustres y varones célebres de la *Diana* y de la *Diana enamorada*, respectivamente. Por esto mismo se sirve de la misma estructura poética e,

---

[77] F.A. de Armas, ("Caves of Fame and Wisdom in the Spanish Pastoral Novel", *Studies in Philology*, 82 (1985) p. 332-358) indica cómo la presencia de ambos magos, con sus respectivos cantos, sirve de marco para la acción novelística y habría que añadir que también para sus composiciones líricas (p. 347).

[78] Pág. 354.

[79] Lida de Malkiel, recoge en nota a pie de página (*Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Porrúa, 1977, p. 234 nota 53) esta parte de la creación del mecenas de Gálvez de Montalvo. Lo recopila junto a documentos y citas de obras donde aparece la Naturaleza como artífice. En ellas a la hora de crear a su criatura lo hace "con especial esmero o especial materia o especiales miras" (p. 230); y en la misma nota aduce que la acción de la Naturaleza en los endecasílabos del mago Sincero es muy similar a la que aparece en el *Anticlaudianus* de Alain de Lille.

[80] El mismo Armas (op.cit. p. 348-349) señala que en el panegírico se afirma que la mítica edad dorada volverá con el mecenas del autor y sus actos virtuosos, y se producirá la restauración "the goddess of truth and the virtues of the first age". Y junto a esto la predicción de la muerte de Elisa que se contrapone "ironically" a la visión feliz anterior.

[81] Y aún cabría decir que antes por lo que dice Prieto en su *Morfología de la novela* (Barcelona, Planeta, 1975, p. 356) que cita el *De claris mulieribus* de Boccaccio junto a los ejemplos de Montemayor, Gil Polo y Cervantes. Juan Montero lo corrobora como confluencia de tradiciones literarias diversas en su edición de *La Diana*, en nota 121 de la página 187.

igualmente, lo dedica al elogio de damas coetáneas del poeta.[82] A través de cincuenta y ocho octavas alaba la belleza, así como otras cualidades de estas mujeres que constituyen su mejor auditorio.[83] Como en el caso anterior corre a cargo del mago Erión, cuyas artes mágicas lo cualifican para llevar a cabo tan ingente tarea. En sus líneas generales no se sale de lo estipulado en este tipo de composiciones y sigue el modelo de Montemayor en su novela, aunque en lugar de entonarlo un personaje mítico como Orfeo lo encarga a un personaje con poderes sobrenaturales. Esto también enaltece la poesía de la que hay que tener en cuenta su objeto y sus destinatarias. A través de ella y con esta conjunción, el canto de Erión actualiza la Edad Dorada que Sincero había pronosticado en el panegírico de Mendino.[84]

[82] "[...] Erion's song about these ladies reveals his prophetic bent as well as his poetic talent. In this respect, Erión is like Orpheus in Montemayor's *La Diana*. (Armas, op.cit., p. 351).
[83] Pág. 539 y ss.
[84] Esto es lo que dice Armas en su artículo (op.cit., p. 352) cuando intenta dar un sentido al marco creado por ambas moradas. Con ellos Armas asegura que Gálvez de Montalvo produce en el libro un proceso de interiorización anímico. "The first cave had revealed the outward direction of inspiration. The second shows the perfected interior paradise where the poet gathers his thoughts in order to present, in Gálvez de Montalvo's cave, a vision of present limitations and future possibilities. [...] The purpose of the frame is to turn the reader's attention away from the problems of existence and towards the limitless possibilities of myth as *fons et origo*" (p. 352). Y no sólo al lector sino a él mismo en su propia recreación personal.

ESTRUCTURA

Cuando se intenta descubrir una estructura que explique la narración de Gálvez de Montalvo lo que se encuentra es la distancia creada entre su poesía y el marco narrativo en que ésta se incorpora. Si la poesía condiciona no sólo el carácter de los personajes sino también su propia trayectoria argumental, como un pasado cristalizado en ella, la estructura en cuanto componente que "descansa en el tiempo narrativo de la obra"[1] sufre el mismo desajuste que los propios personajes al encarnar pasadas experiencias de su autor. El encuentro entre estructura subjetiva y estructura objetiva queda desarticulado por el fuerte carácter subjetivo desde el que se recrea el mundo pastoril de Gálvez de Montalvo.

Ya se ha visto la disgregación del autor en diversos personajes. Ellos constituyen una realidad narrativa diferente a la que en origen les dio vida. Dentro de la estructura narrativa constituyen significaciones emotivas diferentes, pero desde la subjetividad poética todos conforman un único sentir que amalgama todo el entramado estructural del conjunto. Los personajes funcionan, por tanto, como proyecciones que se reparten distintos aspectos que pertenecen a un único emisor. Él, previamente, había materializado su experiencia en poesías que ahora son utilizadas para configurar la identidad ficticia de los personajes, y desde las que se construyen. Es decir, el personaje nace, es creado, desde la propia condición que le impone la poesía, lo que deja la estructura objetiva de la narración en una posición vicaria con respecto a la estructura subjetiva que domina todo el libro. Aquí se genera, por esto mismo, una estructura narrativa que no logra independizarse del reflejo que proviene de la estructura subjetiva y que está presente en el ámbito poético, lo cual le resta la capacidad de autorregulación que Prieto[2] establece para el conjunto de oposiciones y relaciones que surgen de ambas estructuras.

Sigue Prieto diciendo: "el novelista, al generarse en obra narrativa, puede o no tener proyectada la estructura que lo contendrá en su proyección de sujeto narrativo. En gran medida es un proceso que depende del personal sistema de organización que tenga el narrador".[3] En este caso, el sujeto narrativo de Gálvez de Montalvo adopta la solución por la cual "se atiene (y sirve) a una estructura o marco establecido a priori". Sin embargo, este marco estructural le viene impuesto desde

[1] A. Prieto, *Morfología de la novela*, Planeta, Barcelona, 1975, p. 67.
[2] Op.cit., p. 63-64.
[3] Op.cit., p. 64.

distintos referentes: el primero es el de su propia poesía con toda su servidumbre autobiográfica; el segundo procede de la estructura heredada del género pastoril y conforma en parte la estructura objetiva en que recrea la subjetiva; y el tercer aspecto referencial es el surgido de los tratados de amor y, en especial de *El Cortesano*.

En el primero domina la dimensión subjetiva y condiciona el carácter autónomo a que toda narración aspira. Ya se ha visto cómo no sólo los personajes, sino todas las situaciones de parejas y pastores individuales se constituyen por analogías que condicionan su ser y su estar en la ribera. La poesía se selecciona en función del sentimiento que encarna el personaje. Ella misma impone las circunstancias que condicionan la existencia de los pastores y configura sus caracteres desde la propia asignación y actualización por parte del pastor. La poesía reconduce las coordenadas espacio-temporales en que tiene lugar su canto e, incluso, influye en la disposición narrativa de los enlaces entre poesías: las reuniones, los caminos dirigidos hacia lugares estratégicos o destacados, las conversaciones surgidas entre los pastores, etcétera.

El choque se produce cuando esta referencia subjetiva de Gálvez de Montalvo entra en combinación con la estructura objetiva[4] que, convencionalmente, el género ha establecido para su desarrollo argumental en forma de tiempo y espacio. Se produce una discordancia entre las estructuras que dañan la estructura narrativa general y que, muy sagazmente, Avalle-Arce ha detectado y denominado socialización de la pastoril y pastorilización de la sociedad. Este desajuste se produce a nivel puramente subjetivo, en cuanto proyección personal de sus vivencias. Por esto mismo se pueden reconocer personajes-pastores que encarnan un amor o unos casos de amor y unas tramas en las que el espacio es el prototípico del género y un tiempo que propicia los cambios de fortuna. Es decir, todos estos elementos estructurales, heredados de las novelas anteriores, permiten situar la narración de Gálvez de Montalvo dentro de la serie de relatos pastoriles, como un representante genuino del género, pero su disposición anormal,[5] en cuanto a los cánones ortodoxos, ha producido lo que la crítica

[4] S.K. Heninger, ("The Renaissance Perversion of Pastoral", *Journal of the History of Ideas*, 22 (1961), p. 254-261) afirma que la pastoral crea una existencia ideal en contradicción con el mundo real. Pero tan importante es la diferencia entre ideal y realidad como insistir en la yuxtaposición de los dos mundos. "The boundaries are contiguous, and the frontiers must be crossable". (p. 255-256)

[5] La "anormalidad", según lo estipulado desde *La Diana* de Montemayor, es la ausencia de relatos de aventuras peregrinas, aunque esto mismo la emparenta con la *Arcadia* de Sannazaro. Esta falta de narraciones intercaladas produce una unidad estructural que no tienen sus modelos españoles. E.Rhodes, ("Sixteenth-century Pastoral Books, Narrative Structure, and *La Galatea* of Cervantes", *Bulletin of Hispanic Studies*, 66 (1989), p. 351-360) divide en dos planos narrativos la estructura del género: un primer plano narrativo que constituye la base lírica y poética heredada desde los orígenes de la pastoral; y un segundo plano constituido por las interpolaciones. En ellas establece la variedad que sus relatos y

ha querido ver como novela en clave. Gálvez de Montalvo aprovecha una estructura narrativa dada en el género pastoril[6] e incorpora toda una tradición poética y tratadística que la transforma en una obra asimilable a la misma tradición que se está generando con la práctica del género. La adaptación personal que configura su libro se sirve de numerosas convenciones que desde la época clásica constituía el género bucólico.

La estructura objetiva en Gálvez de Montalvo se desmorona porque domina la proyección subjetiva del autor en sus personajes; por la atribución de sus poesías a los mismos; y por la fuerte presencia del mismo a través de su protagonista y de la voz del narrador. Este último, ya se ha comprobado, tiene una fuerte presencia en todo el relato. No sólo está presente e incluso presencia el canto de ciertos pastores y pretende ayudar a algunos en momentos críticos,[7] sino que emite juicios cargados de ironía respecto a la misma estructura narrativa que lo cobija. Él mismo desmonta todo el entramado para rescatar la única verdad que alberga su obra: el recuerdo de un amor cifrado en forma poética. Por esto, la estructura subjetiva planea por toda la estructura objetiva que queda reducida a piezas retóricas que los críticos han interpretado como simples rellenos donde el componente descriptivo ha crecido hasta dimensiones en que lo secundario desplaza el sentido neoplatónico del género.

Pero lo que ocurre, en mi opinión, es que este elemento descriptivo, que también forma parte de la estructura, depende del narrador, y se enseñorea de la narración para infundirle el espíritu de que carece por parte de la estructura objetiva. Este elemento procede del tercer aspecto referencial y, paradójicamente, tampoco se libra del factor subjetivo. Este referente está constituido por la trayectoria filográfica de tratados que sobre el amor o la configuración de un modelo de caballero se ha venido realizando durante todo el siglo. No es una novedad para el autor, Luis Gálvez de Montalvo, las noticias que deben constituir el modelo del cortesano perfecto. Y en el

---

personajes introducen en el género, el dinamismo narrativo que sin ellas quedaría reducido a un "over-extended lyricism" (p. 354). Justo lo que se encuentra en la narración de Gálvez de Montalvo, carente de todas estas interpolaciones que conforman el segundo plano narrativo del que habla. Para el mismo asunto de los relatos intercalados véase A. Egido, "Contar en la *Diana*", *Formas breves del relato*, Coloquio Casa de Velázquez, Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza, Madrid, 1985 (p.137-155).

[6] Su estructura externa se acomoda a la alternancia de prosa y verso aunque carece desde tal combinación de desarrollo narrativo. Tiempo lírico y tiempo narrativo se compaginan sin entremezclarse el uno con el otro. Conviven de modo que el segundo acoge al primero, pero manteniendo su interdependencia y sentido autónomos. La parte narrativa compone una estructura reconocible para el lector desde el género y acompaña la andadura de los personajes según la norma creada; y la parte lírica reacondiciona esa estructura y la impregna de una valoración y un sentir específicos que dan una nueva personalidad a la narración.

[7] Pág. 484.

mismo libro de Castiglione tiene cabida el amor como presencia importante que completa su figura. De algún modo Gálvez de Montalvo, autor, se inspira en este saber cultural que conforma su vida de gentilhombre y sus relaciones en sociedad con las damas, para dignificar el recuerdo de sus amores, que trata de rescatar a través de su narración. Es decir, a su conocimiento asimilado por la experiencia cortesana, añade una subjetividad que se esfuerza por objetivarse en un modelo, un ejemplo, elaborado en tanta literatura erótica, con el cual ofrece un prototipo construido desde la ficción literaria. Las descripciones y detalles de su relato, por lo tanto, adoptan un carácter que configuran el retrato completo del cortesano ideal, desde la clave pastoril. En él integra el neoplatonismo amoroso como componente esencial de su creación. El narrador que a su vez es autor y personaje se encarga de exponerlas. Es él el que magnifica y mixtifica su propia imagen: todo su libro.

La estructura narrativa del mismo desvía toda su atención hacia la forma que la generó. El desequilibrio estructural (la pastorilización o socialización de sendos ámbitos intercambiables) apunta, por tanto, hacia una única explicación posible y que arranca de la autobiografía que subyace, pero no como clave en que hay que descubrir la identidad de cada personaje. Esto mismo es un juego más en que se entretiene Gálvez de Montalvo para adaptarse a lo establecido y fingido por el propio género. Él lo toma del Sannazaro-Sincero de la *Arcadia* y lo atrae hacia su caso particular. Con esta proyección domina toda la estructura general. De ahí el predominio de lo subjetivo que obstaculiza la posible independencia del relato. Por estas razones la totalización y autorregulación de la estructura narrativa no se logra aquí como en otras narraciones. El relato no se cierra como un todo completo con leyes internas de relación. Estas dependen del exterior del relato lo que reduce a un mínimo "la distancia entre el sentido generador y el sentido (ya fijado y modificado) que nos ofrece la estructura".[8] Es más, siempre hay un proceso de identificación entre ambos sentidos, generador y modificado. Son las recurrencias las que se encuentran detrás, las analogías y las repeticiones de asuntos poéticos que predominan sobre otros aspectos. De tal manera el dinamismo narrativo se diluye sustituido por un tono estático que ensalza una memoria que rescata del olvido.[9]

[8] Prieto, op.cit., p. 66.

[9] Es el estatismo lírico aprehendido de la *Arcadia* pero sin modificarlo a lo largo de todo el relato. Gálvez de Montalvo no logra superar el "sentido generador" que dio origen a toda esta composición de *fragmenta*. La prosa solamente funciona de cauce que acoge al verso y a la vez de recreación de una doble tradición: una narrativa-bucólica y otra literario-erótica.

Desde esta perspectiva la estructura narrativa del libro adopta una andadura basada en las propias efusiones emocionales que dependen de la poesía.[10] Los largos lapsos de tiempo de tres años, entre la primera y la segunda parte, y de tres meses, entre la cuarta y la quinta cumplen una función de dilatación que contienen el ideal de perdurabilidad y firmeza. El transcurso del tiempo justifica los cambios de fortuna de las distintas parejas que en su mayoría recomponen sus estados originales. Siralvo y el resto de pastores reproducen una absoluta falta de transformación, en lo positivo o en lo negativo. El tiempo, como elemento estructural, ayuda al devenir amoroso que busca una solución en el ámbito pastoril. Todos encuentran su propia solución y su logro depende, en cierta medida, del detenimiento en el transcurso del tiempo. Son los momentos en que éste se demora e incluso se hace reiterativo (entre la tercera y la cuarta parte hay dos escenas nocturnas que se producen simultáneamente). Incluso este tiempo suele ser elidido de la narración lo que supone representar fragmentos seleccionados donde el tiempo ya no existe. Vuelve a ser una proyección subjetiva que se enlaza con el valor simbólico que adquiere el espacio.[11]

Predomina, por esta misma razón, un ambiente espacial donde el secreto, el lugar inaccesible o la senda estrecha son las constantes. Estos rasgos configuran todo el mundo pastoril de Gálvez de Montalvo que reserva los espacios naturales de intrincado artificio para el canto o la alabanza de la belleza y el panegírico. El espacio, entre el resto de elementos estructurales, se encarga de recoger todo el sentido simbólico y, así, transcender la mera función de telón de fondo. A pesar de la escasez de descripciones de la naturaleza, cuando estas aparecen lo hacen con el amaneramiento propio del género, e incluso hiperbolizan su vertiente artística. De este modo recrean un espacio artificioso, pero adecuado a los intereses emotivos del autor. La aspereza y la dificultad de ciertas sendas y accesos, junto a los espacios amenos, donde se reúnen para cantar, se corresponden a diferentes estados anímicos que están también en las poesías.

Ahora bien, ni el tiempo ni el espacio facilitan una explicación satisfactoria para comprender la estructura total de la narración. Además carece de la

[10] O como lo expresa Alonso Gamo (op.cit., p. 33) "no hace sus poemas para rellenar la novela, sino que la prosa de *El Pastor de Filida* es como el metal, aunque sea, como en este caso, de oro, con que el joyero engarza unos brillantes en una sortija, a fin de hacerlos refulgir más limpiamente".

[11] Lo biográfico o lo pensado desde la autobiografía adopta un aspecto simbólico para su plasmación en forma narrativa, lo cual hace que se eleve hacia un tiempo acrónico y un espacio utópico que solamente existe en el deseo proyectado y convertido en libro. Desde esta interpretación se ajusta, perfectamente, a lo que Heninger, (op.cit., p. 257) dice sobre el género pastoril de que no es un género literario, sino más bien "a state of mind, a euphoria".

simetría de la *Diana,*[12] aunque tiene siete partes igual que ella, o de la brevedad temporal de la *Diana enamorada* con la que comparte su final de fiesta.[13] Entre ambas estructuras Gálvez de Montalvo recrea su *morada antigua de las musas* con apuntes tomados de uno y otro para la elaboración de su relato. Ni siquiera los personajes que integran el elemento principal de toda la estructura corresponden, enteramente, a lo creado por los anteriores. En Gálvez de Montalvo todos comparten las mismas analogías en su constitución, las cuales se resumen en amores no correspondidos, amores despechados y ausencia de la amada. Sin embargo, aquí se establecen dos planos de acción: el poético que soporta toda la estructura subjetiva, y el narrativo que lucha por configurar una estructura objetiva apoyada en la tradición tratadística, fundamentalmente.[14]

De alguna manera los personajes están compuestos de factores que proceden de la poesía y que los condicionan en su conducta narrativa.[15] Desde el componente narrativo hay muy poco o casi nada que deba a narraciones anteriores (excepto la *Arcadia* de Sannazaro), esto ha producido cierto desconcierto entre la crítica que siempre lo ha resuelto con el dato autobiográfico. Pero el asunto es más complicado pues Gálvez de Montalvo no proyecta una vida recordada, sino una vida convertida en anhelo de mejora, para lo que desrealiza lo que de doloridamente auténtico hubiera podido suceder. En este caso está Siralvo, al que unánimemente todos han adjudicado el *alter ego* ficticio del autor real. Ahora bien, según lo que se sabe de su vida nunca logró

---

[12] Para este asunto véase B.W.Wardropper, "The *Diana* of Montemayor: revaluation and interpretation", *Studies in Philology*, 48 (1951) (p. 126-144). Y sobre la estructura simétrica en especial las pag. 133-134. Gerhardt, *Essai d'analyse litteraire de la pastorale*, Hand , 1975 (p. 177). También Montero, edición de *La Diana*, Crítica, Barcelona, 1996 (p. 165 nota 1) donde considera el libro IV como centro del plano compositivo de una estructura tripartita. Y su nota complementaria correspondiente (p. 386).

[13] Estos cierres festivos que se dan en la novela de Gálvez de Montalvo y en la *Diana enamorada* operan, según López Estrada ("Fiestas y Literatura pastoril: El caso de la *Diana enamorada* de Gil Polo", *La fête et l'écriture*, Universite de Provence, 1985 (p.199-211) en un doble sentido "sirven como testimonio documental para añadir junto a las relaciones históricas y, al mismo tiempo, actúan en su función poética" (p. 208).

[14] "El relato pastoril nunca fue en España un simple tema de cultura ni se concibió sólo como alto ejercicio de "poetas-filólogos". Ni en Montemayor ni en Lope de Vega ni en Cervantes puede desligarse el género de unas motivaciones ambientales e ideológicas fuertemente enraizadas en la época" (R. Reyes Cano, "Traducciones españolas de la *Arcadia* de Sannazaro", *Archivo Hispalense*, 52-53 (1970), p. 161-173, p. 163). A lo que se puede añadir para Gálvez de Montalvo razones personales.

[15] Con ellos constituyen, en novelas anteriores, el plano narrativo primario que usa la tercera persona y el plano narrativo secundario que se sirve de la primera persona. Con el primero el autor presenta a los personajes. Con el segundo el personaje narra su propia historia. Entre ambos se producen ciertas diferencias como señala Damiani (*Jorge de Montemayor*, Bulzoni, Roma, 1984, p. 99-100) siguiendo a Keightley, "Narrative Perspectives in Spanish Pastoral Fiction", *Journal of the Australasian Universities Languages and Literature Association"*, 44 (1975), (p. 197). Pero en Gálvez de Montalvo el narrador-protagonista es siempre el mismo y todos los relatos y casos figuran como variaciones de una misma constante: la vida literaturizada del autor.

alcanzar los amores de doña Magdalena, sino que esta fue casada con el marqués de Alencastro y marchó a Lisboa con su marido. Nada de esto aparece en la narración. Es más, Siralvo y Fílida representan la culminación y la estabilidad amorosa felizmente lograda. Los periódicos encuentros renuevan en ellos un amor que "jamás sintió brizna de humano deseo". Para ser todo esto autobiográfico algo no encaja.

Los personajes actúan como seres híbridos que se mueven entre la estructura subjetiva y la estructura objetiva. No importa que haya una correspondencia entre personaje ficticio y personaje real; que Mendino sea don Enrique de Mendoza o Pradelio el conde de Prades y Arciolo el poeta Ercilla no añade nada al significado profundo de la narración. Sin embargo, hay que reconocer que en ella confluyen el entendimiento de su obra como homenaje y panegírico a su mecenas, como recolección de su obra poética, y como proyección vital y amorosa de su memoria, o como salvación de la misma del olvido. Así la voz del narrador recrea una entidad que entraña toda una cosmovisión que comparte con el autor, desde la vertiente real, y desde el plano ficticio con el personaje de Siralvo. Los juicios e intervenciones irónicas lo enlazan con la estructura subjetiva de la que es incapaz de desligarse y en la que irrumpe con comentarios llenos de incredulidad. Con ellos desarticula las piezas que conforman la estructura objetiva de la narración, las cuales recrean un mundo de artificio dentro de una proyección personal que desea la fusión mítica. Y aunque este deseo esté patente en la recreación del *locus amoenus*, en sus descripciones o en las numerosas écfrasis que dependen de su voz, lo que predomina en él es el convencimiento de que los valores culturales del cortesano y del humanista deben servir para estimular la búsqueda de una vida repleta de belleza.

Gálvez de Montalvo recrea, desde esta personalidad dispersada en forma de desahogo poético, un mundo que se sirve primero de una convención literaria,[16] el género pastoril, y luego de una convención social: el valor de cortesanía.[17] En esta

[16] Para los rasgos del género véase A. Rey Hazas, "Introducción a la novela del Siglo de Oro. (Formas de narrativa idealista)", *Edad de Oro*, 1 (1982), p. 65-105 (en especial las páginas 85-87).

[17] Detrás están los numerosos tratados sobre educación de príncipes, o los dirigidos a la burguesía mercantil que estudia Senabre ("La novela pastoril", *Literatura y público*, Paraninfo, Madrid, 1987, p. 84-97), los cuales junto a los tratados dialogados sobre el amor constituyen un estilo de literatura que pretendía enseñar las maneras cortesanas. Senabre sigue exponiendo que hubo una manera de agrupar todos los rasgos de esta literatura por medio de una "envoltura más atractiva que ofreciera ingredientes de probado éxito a los que pudieran ajustarse los modelos de comportamiento que ahora se trataba de introducir""(p. 93). Aquí estaría el relato que adoptó la forma de la narración pastoril; y llega a decir más adelante: "los tratados a la italiana, los "tesoros" y "florilegios" de buenas maneras no fueron los elementos conformadores de la cortesía. Fue la novela, género dirigido a un público más amplio, la que cumplió esta labor" (p. 95, citando a Maurice Magendil, *La politesse mondaine et les théories de*

última referencia radica el ensayo para conciliarlo todo en una estructura que refleje la hondura de una vida verdadera encajada en multitud de convencionalimos procedentes de diversas tradiciones y trayectorias. La estructura total, por esto mismo, depende de una cosmovisión que se remonta a una concepción cortesana que transita por cancioneros. Estos mismos andan a vueltas, desde el siglo XVI, con una concepción neoplatonizante[18] que impregna todo el vivir real y literario. Este condicionamiento erudito choca frontalmente con la experiencia de una vida hecha poesía y que quiere rescatarse. Desde este momento surge una personalísima estructura pastoril que combina vida y pensamiento,[19] los cuales generan una tensión que se transmite por toda ella.

En esta estructura son muy importantes ciertos nudos argumentales donde se producen reuniones de pastores que sirven para recrear el ámbito pastoril en plenitud de formas y condiciones. Se trata de la reunión de pastores en el valle de Elisa para celebrar y conmemorar su muerte, la reunión en el templo de Pan, y la fiesta en el templo de Diana. Estas situaciones generan desplazamientos junto a una acumulación de poesías, de descripciones y de factores que van dirigidos a crear el ambiente propio del mundo de los pastores con entretenimientos diversos. Entre unos y otros nudos hay otros dos momentos que enmarcan a estos, pero que tienen la peculiaridad de ser ocasiones específicas en que un número reducido de pastores se disponen a buscar a un mago, Sincero en la primera parte, Erión en la sexta. Con sendas composiciones

---

l'honnéteté en France au XVII siècle du 1600 à 1660, París, P.U.F., 1925, reimpresa en Genève, Slatkine, 1970, p. 165).

[18] De alguna forma este neoplatonismo impregna el libro, aún a pesar de carecer de teorizaciones al respecto sobre el amor y sus influencias y cualidades. Ocurre algo distinto a lo que Montesinos (op.cit., p. 122) dice acerca del mismo asunto en la obra de Montemayor sobre que el platonismo está concebido como "puro exorno" y no en la función de "elemento constructivo", lo cual no ayuda a explicar acciones y reacciones de los personajes. El ensayo de Gálvez de Montalvo distingue claramente entre sus protagonistas y el resto de personajes, pero eso es algo que creo se debe a su ansia de sublimación personal.

[19] De un lado está el saber humanista y cortesano desde el que compone poesía de recuerdo cancioneril y que inserta en una proyección narrativa, al modo de Sannazaro en su *Arcadia*. Pero por otro lado, está la constitución del género que desde Montemayor descubre cierto dinamismo narrativo y del que no puede prescindir. De ahí la recreación de ciertas tramas amorosas que sirven de receptáculo al vivir en poesía y proyectarse en su obra aprehendido del napolitano. Esto mismo le permite decir a Reyes Cano ("La *Arcadia* de Sannazaro en España", *Anales de la Universidad Hispalense*, 1973, p. 19-36) que la obra de Gálvez de Montalvo "es el primer libro de pastores en que la crítica reconoce unánimemente una gran influencia de la *Arcadia* de Sannazaro. Su aparición señala el comienzo de una nueva etapa en el desarrollo del género pastoril español, caracterizada por la inspiración en el bucolismo italiano, que a partir de ese momento comparte con el de Montemayor la condición de modelo indiscutible" (p. 31). No obstante, algo similar es lo que se puede encontrar en *La Diana* de Montemayor "fundiendo las novedades renacentistas sobre amor, de vertiente espiritual y ámbito pastoril, en un entramado de tradición medieval", según dice Rallo en su edición de *La Diana*, Cátedra, Madrid, 1991 (p.24).

poéticas ambos magos sintonizan con los pastores, aunque sus cantos tengan un valor diferente, dentro y fuera de la narración.

Todos ellos actúan como nudos de recreo y de encuentro donde se facilitan soluciones en forma de desahogos poéticos, confirmación de nuevos amores, y rupturas definitivas de otros. Entre todos estos momentos Gálvez de Montalvo reserva para la séptima parte la solución definitiva a la que sigue la fiesta de la sortija. Esta representa la última junta de pastores que celebra la conclusión de las recomposiciones de las parejas deuteragonistas, así como la estabilidad atemporal de los protagonistas.

Por todas estas razones a la hora de fijar una posible estructura para la obra de Gálvez de Montalvo se podría establecer una división entre las cuatro primeras partes por un lado, y las tres restantes por el otro. No obstante, dentro de la primera, los amores entre Elisa y Mendino, conformarían una suerte de presentación o preámbulo introductorio. En ella aparecen todos los pastores y se dan las primeras noticias de cada uno de ellos. Esto y el largo período de tiempo que abarca da sentido a su constitución como parte prologal que facilita la andadura posterior de los pastores en los dos días siguientes que transcurren entre la segunda y la cuarta parte. Entre estas van culminando, de manera ascensional, cada una de las trayectorias amorosas entre las diversas parejas. Y cuando se comienza la quinta parte del libro el lector inicia una segunda (que abarca de la quinta a la séptima) donde el transcurso del tiempo es más acelerado y está dominado por las elipsis. En esta segunda parte estructural se producen todas las desavenencias y dificultades que descomponen las parejas que se habían formado en la primera. Y en la séptima y última del libro, casi en réplica a la primera prologal, se cierra el texto con la solución que cada caso requiere. A modo de epílogo o colofón se concluye festejando los finales felices y reafirma el triunfo de la pareja protagonista.

Con ello se consigue una estructura en la que a las dos partes (de cuatro y tres, respectivamente en la división original del libro) se añade un segmento prologal para la primera, que se corresponde con otro epilogal en la segunda.[20] Entre ambos segmentos se reparten las cinco partes restantes cuyo eje básico está en la cuarta. Esta

[20] Armas (op.cit., p. 351) establece las moradas de los magos, Sincero y Erión, como marco novelístico de la acción. Incluso separa una función de manifestación para los templos de otra de introspección para las cuevas. "While the first deals with the outward of existence, the second focuses on the inner aspects of the individual". Las cuevas como marco y los templos con sentido opuesto a las mismas, conforman ciertos nudos narrativos donde se concentra el sentimiento lírico, lo cual se corresponde con la conclusión de Armas en su artículo: "The perfect shepherd-poet is the one whose love and art are closest to the truthful simplicity of the golden age, a myth that arises from the depths of the inner self". (p. 352).

funciona como centro de todo el libro. En ella se concentra el mayor número de versos, junto a la égloga que actúa de versión especular del contenido del libro en forma de divertido *contrafactum*.

ASPECTOS ESTILÍSTICOS

Léxico

Cuando se lee el libro de Gálvez de Montalvo la primera impresión que se obtiene es la de un intenso carácter poético que depende de la función poética del lenguaje. Sin embargo, si se observa su léxico con cierto detenimiento se puede comprobar el interés del autor por dilatar su vocabulario por diversos ámbitos. Estos abarcan desde el tópico de los lugares y los espacios pastoriles,[1] con indicación de los sitios concretos donde residen los pastores y los magos,[2] hasta diversos medios lingüísticos para indicar el modo de acceder a estos sitios,[3] acompañado de un variadísimo vocabulario aplicado a la flora.[4] Entre ella transitan *pastores, rabadanes, mayorales, zagales, labradores, serranos, vaqueros* y *ninfas* con toda la vaguedad significativa heredada para este término de la pastoril anterior. Sin olvidar el léxico de objetos propios del trabajo en el campo.[5]

A la hora de recrear con cierta verosimilitud todo este panorama pastoril surgen los típicos animales,[6] junto a otros menos arcádicos[7] y otros que además de introducirse en un ambiente más propio a la mitología ennoblece el relato y lo emparenta con otro tipo de relatos.[8]

En este punto resulta más natural y comprensible la introducción de un vocabulario relativo a las vestimentas que lleva al lector, progresivamente, a un ambiente cortesano,[9] en el que se aprecian la calidad de los tejidos,[10] así como sus colores.[11] Ya plenamente en el mundo de la corte no es de extrañar el léxico adecuado a las armas[12] y otros elementos bélicos más proclives al mundo legendario y mitológico.[13]

---

[1] Ribera, río, arroyos, corrientes, montes, fuentes, valles, campo, arenas de oro, soto.
[2] Albergues, cabañas, cuevas, cavernas, estancias, aposentos, moradas, habitaciones.
[3] Senda, vereda, camino, atajo.
[4] Sauces, olmos, álamos, robles, saúcos, pinos, hayas, enebros, acebos, cedros, cipreses, laureles, mirtos, tarayes, fresnos, ciruelos, en grupos que forman bosques, selvas, espesuras, dehesas.
[5] Arado, apero, carlancas, carcoma, cuero, roña.
[6] Cabras, ovejas, lebreles, becerros, toros, lobos, asnos, agrupados en forma de ganado, hato, rebaños compuestos todos por reses. Y cuidados por perros, lebreles o mastines.
[7] Osos, tigres, sierpes, serpientes, búhos, grillos, alacranes, abejarrones, jabalíes, simios, leones, bestias, fieras, águilas.
[8] Corzos, sátiros, ciervos, caza, aves, yeguas, salvajes.
[9] Traje, arreo, hábito, disfraz, camisa, sayo, calzón, polaina, pellico, caperuza, zarafuelle, medias, gabán, cinto, calza, jubón, zapatos, abarcas, zurrón, cenojiles, sombrero, manga.
[10] Lienzo, lana, cendal, seda, armiño, pieles, buriel, telas, velos.
[11] Azul, leonado, blanco, verde, pardo, grana, negro.
[12] Puñal, dardos, cepos, lanzas, arnés, escarpe, celada, armella de la lanza, correr la sortija, mantenedor, acompañado, juez, cartel, precios, padrinos.
[13] Arcos, saetas, aljaba, carcaj.

Del mismo mundo cortesano vienen los nombres de las capas de las yeguas que corren la sortija[14] y, por último, el vocabulario donde Gálvez de Montalvo demuestra su condición de humanista imbuido de los valores de su época y de su cultura, es decir, la terminología musical y poética,[15] y el conocimiento de la cultura clásica.[16]

Todo esto señala a Gálvez de Montalvo como un preclaro humanista familiarizado con su cultura y conocedor de todos los convencionalismos que dominan el género pastoril. Ahora bien, parece que se mueve por cierto prurito de originalidad que le orienta hacia la necesidad de demostrar su saber por medio de la variación, para lo que busca el sinónimo, preferentemente, de aspecto culto. Así de este modo, selecciona 'lebreles' y prefiere 'beldad' a 'belleza'; también usa 'expender' para indicar la forma de invertir el tiempo en alguna actividad.

Al prurito cultista en el léxico hay que añadir la dualidad constante por la que Gálvez de Montalvo transita entre un mundo de pastores "reales" y otro donde comparten esa realidad con factores y elementos mitológicos o típicos del género. Dentro de este último, se decanta, claramente, por el mundo de la alta cultura que le proporciona la plenitud del saber humanista y por la que no renuncia a la vertiente tradicional de la cortesanía, sino que en ella se encuentra un vocabulario emparentado, por una parte, con el cancionero y, por otra, con el ambiente neoplatónico.[17]

---

[14] Baya, overa, alazana, cebruna, melada, tordilla, rucia rodada.

[15] Coplas, sextina, poesía, metros, versos, rimas, ficción, fábula, glosa, canción, soneto, agudo, consonantes, octavas, ortografía, epítetos, concepto, imitar, vocablo, estilo, tañer, y todos los instrumentos: lira, rabel, bocina, flautas, chapas, adufres, zampoñas, tamborinos, albogues, cítaras, cornamusas, atabales, caramillos, bandurrías.

[16] Sobre todo en forma onomástica: Alcimedonte, Semíramis, Babel, Thesifón, Archifrón, Nilo Delta, Rodas, Caria, Artemisa, Jonia, Escopas, Brias, Timoteo, Leócares, Fidias, Faros, Delfos. Latona, Acteón, Julio César, Baco, Heliogábalo, deidad, ínsula.

[17] Alma, arte, artificio, ausencia, amistad, afición, armonía; bien, beldad, belleza, bondad; contento, causa, celos, celoso, cautivo, cuidado, consuelo, corazón, condición, cortés, consejo; chismes; dolor, daño, deseo, discreción, discreta, deudos, desafío, donaire, desventura; esperanza, estrecho, envidioso, estorbo, estimación, engaño, enojos, entendimiento; fiesta, fe, favor, fortuna, fingir, fastidio, fuego, franqueza, felicidad; gracia, graciosa, gentil, galán, gravedad, gala, gallardía, galardón, groserías; hermosura, hermosa, habilidad, humilde, honra, honor, hechizo; ira, inconvenientes, industria, ingenio, inhumanidad, injurias, impertinencias, injusticia; juicio, justicia, juegos; lágrimas, licencia, libertad, lealtad, loor, lisonja, llaneza, liviandades, liberalidad; mal, malicia, muerte, memoria, miedo, miseria, mancillas, mudanzas, murmurar, melancolía, música; nobleza; olvido, obligación, osadía, opinión; perseverancia, ponzoña, pena, pesar, perdición, placer, primor, pasión, pundonor, paciencia; quejas, querellas; razón, remediar, recato, respeto, rabia, ruegos, resistencia; son, silencio, soledad, suerte, secreto, sinrazón, sentimiento, sospechas, sufrimiento, satisfacción; tiempo, tristeza, triste, temor, tierno, ternura, trabajo, templar, turbación, tormento; voluntad, vida, virtud, valor, venganza, ventura, ventaja, verdad, vil, vanagloria, veneno, violencia.

Además de todo este léxico hay un ligero predominio de términos de carácter negativo,[18] lo cual induce a pensar en una proyección psicológica a través de la que descarga su conciencia. Esto mismo envuelve todo el libro en un aire de amarga melancolía que remonta por la voluntad de superación (no en vano la palabra 'voluntad' aparece 35 veces en la narración, sólo superada por 'hermosura' con 36 apariciones, seguida de 'mal' (29), 'dolor' (28), 'muerte' (19), 'daño' (15), 'lágrimas' (12); pero hay 'contento' (34), 'razón' (24), 'vida' (21), bien (21), 'fuerzas' (12), 'esperanza' (7).)

Epítetos

En cualquier caso, Gálvez de Montalvo está dentro de unas convenciones que aunque acepta, adopta a su peculiaridad personal; la misma dualidad que se observa en su léxico se aprecia, igualmente, en la utilización de los epítetos. Resulta reiterativo decir que la anteposición del adjetivo es la que domina en toda la narración, sin embargo, destaca entre tanta disposición anterior un uso en el que aparecen dos adjetivos copulados, lo cual remarca aún más la función expresiva y ensalza el sentido poético del término al que acompañan.[19] De esta manera lo que consigue es ralentizar mucho más el tono y el ritmo, ya de por sí moroso, que el epíteto confiere a la narración, pero simultáneamente proporciona una cadencia más suave, de lenta tersura, que obliga a leerlo con detenimiento, con la intención buscada de saborear la propia lentitud en la que va deteniéndose en su redacción. El problema reside en que el predominio de la anteposición vuelve reiterativo y en algún sentido retorizante su uso, en el que se puede observar cómo se decanta por un tipo de sintagma fijo.[20] Aparte los

[18] Ausencia, amargura, celos, confusión, chismes, dolor, daño, estrecho, envidia, engaño, fastidio, furor, groserías, ira, inconvenientes, lágrimas, liviandades, mal, muerte, olvido, ponzoña, pena, pesar, quejas, rabia, recelos, sinrazón, sospechas, tristeza, temor, venganza, vanagloria y otras muchas.

[19] Apuestos y lucidos pastores (p.333); dulce y agradable vida (p.333); antigua y clara generación (p.334); noble y próspero rabadán (p.343); hermosa y discreta Albanisa (p.348); soberana, natural belleza (p.357); discreta y bella serrana (p.366); ancho y rico albergue (p.406; hermosa y discreta pastora (p.406); dulces y agradables pláticas (p.415); acomodado y fresco lugar (p.415); bravo y fuerte vencedor (p.437); insufrible y dolorosa muerte (p. 439); grande y poderoso amor (p.446); rico y deleitoso mayo (p.471); rico y galán pastor (p.486); rico y noble rabadán (p.530); hermosa y agradable Albanisa (p.531); ancha y larga sala (p. 537); muchas y grandes seguridades (p. 553).

[20] Cara hija (p.336), cara esposa (p.348) caro marido (p. 496); galán Coridón (p.333); galán cortesano (p. 361); gentil Castalio (p.333), gentil Albanisa (p.348); alta pirámide (p. 358), alto peñasco (p. 364), altas peñas (p. 367), alta pira (p.392); silvestre amante (p.436), silvestre dios (p. 436); fieras culebras (p.436), fiero león (p. 436), fiera sierpe (p. 436), fiero dragón (p. 437), fiero mar (p. 438); fuertes quijadas (p. 436), fuerte cueva (p. 437), fuertes amazonas (p. 495); sutil mano y pincel (p. 436), sutil artífice (p. 498), sutil estambre (p. 528); ancha rama (p. 379), anchas mangas (p.392)anchas islas (p. 436), ancha mar (p. 497), anchas redes (p. 533), anchas lumbres (p.537); venerable padre (p. 336), anciano padre (p. 358), venerable Sileno (p. 379), viejo Sileno (p. 515); dulces pláticas (p. 368), dulce canto (p. 384); blanco lienzo (p.392), blancos pies (p. 475), blanca espuma (p. 516), blanco cendal (p. 528), blanco estuco (p. 537), blancos becerros (p. 554); devoto sepulcro (p. 375), devota pirámide (p. 390), devoto altar (p. 500);

estipulados convencionalmente por el género que alterna desde *hermosa, gentil, graciosa* para las pastoras; *galán, gallardo, caudaloso* para los pastores y *fresca, verde, manso, suave* para fuentes, valles, prados, corrientes, cantos, etcétera.

Otra muestra de su tendencia al cultismo consiste en el amplio uso que hace del superlativo con predominio de la anteposición.[21] Este uso del superlativo refleja en el autor un conocimiento profundo de su cultura y de la italiana, pues, además del empleo hiperbólico y ponderativo de esta forma hay que añadir el uso de superlativos cultos (como 'celebérrimos' y 'acérrimos') para la rima esdrújula de la disputa versificada entre Sylvano y Batto en la sexta parte. De tal manera Gálvez de Montalvo aparece como un consumado conocedor de las posibilidades que le ofrece su lengua en un momento de creciente expansión, aunque él prefiera un estilo justo y preciso que no se salga de los cánones propios del género, limitados por el carácter humanista del cortesano.

Otros muchos recursos estilísticos y figuras retóricas son las que utiliza en su libro a la hora de producir un estilo poético como es el que la crítica le aplica. Entre las figuras que más aparecen en el libro están las figuras de posición (isocolon, paralelismos...) y de repetición (anáfora, poliptoton...), según la nomenclatura y clasificación de Spang[22] además de otras que a continuación paso a detallar.

Figuras de posición

Con mucho el paralelismo es la figura más utilizada por Gálvez de Montalvo en su obra. Con ella aumenta la morosidad rítmica del estilo, ya de por sí lento por el uso predominante del epíteto. Entre los más usados están los simples sintagmas preposicionales[23] aunque tampoco faltan los paralelismos de tipo

---

secretas llamas (p. 334-335), secreto lugar (p. 347), secreta mano (p. 446), secretas rodajas (p. 563), secretos lazos (p. 564).

[21] Clarísimo hermano (p. 333); dulcísimo canto (p. 334); bastantísima compañía (p. 349); dulcísimos cantares (p. 364); ternísima voluntad (p. 371); doctísimo lusitano (p. 372); fuentes purísimas (p. 375); licor suavísimo (p. 415); habilidad rarísima (p. 416); antiquísimas insignias (p. 418); clarísimo espejo (p. 419); vino contentísimo (p. 419); dulcísima presencia (p.420); clarísimos ingenios (p. 430); doctísimos maestros (p. 435); durísima piel (p. 436); castísimo amor (p. 534); realísima fábrica (p. 537); fresquísima manteca (p. 538); justísima ambición y codicia (p. 554); hermosísimas Andria, Finea, y Silvera (p. 559); máscaras feísimas (p. 562); grandísima velocidad (p. 563).

[22] K. Spang, *Fundamentos de retórica literaria y publicitaria*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1991.

[23] De antigua y clara generación, de hermosura y gracia sin igual (p. 334); ambos de estos pastores admitidos y ambos de ellos mismos rogados (p. 339); acostumbrado estaba Mendino a despartir los toros en pelea y a derribar los osos en los montes (p. 347); a la sombra de algunos árboles y a la frescura de algunas fuentes (p. 358); ignorando que a su siniestro lado, a la caída del río, al fin de la espesura (p. 366); Finea pidió a Ergasto que tañese y a Licio que cantase (p. 368); agradados del noble respeto del pastor y del buen proceder de la pastora (p. 372); en discreción y gentileza iguales y en caudal y

oracional.[24]Otras muchas ideas se reparten en forma de paralelismo que contrastan pensamientos antitéticos,[25] o distribuyen por orden ciertos elementos en estructuras de simetría sintáctica.[26]

Otro recurso muy utilizado y emparentado al paralelismo es el **isocolon**. Nuevamente el ritmo moroso se detiene aún más e incluso adquiere un valor poético muy acusado que depende, en gran medida, del cómputo de sílabas.[27]

---

estimación lo mismo (p. 374); el sitio es tan acomodado a la crianza de los ganados, a la labor de la tierra y a la recreación de la gente (p. 395); No querría cansarte con preguntas, ni congojarte con mi deseo (p. 404); En el Henares a Albana, en el Tajo a Fílida (p. 430); y si alguna vez salía, no por la sombra de los árboles, ni por la frescura de las fuentes (p. 471); a Sasio con su lira, a Ergasto con la flauta, y a Frónimo con el rabel (p. 480).

[24] Sin entender el pastor que Filis le amaba, ni Elisa que le aborrecía (p. 337); porque Padileo no pudiese como a solo ofenderlo, ni como a ocupado hallarle (p. 347); con él lloraron Siralvo, Castalio y Coridón; con él lloraron los montes y los ríos; con él las ninfas y pastoras (p. 357); pidiendo a Ergasto que no cesase y a Licio que le respondiese, Ergasto empezó a tañer y ella a cantar, y Licio a responder de esta manera (p. 369); la pasión que le forzó a hacerlo, le forzó a dejarlo, bajando los ojos y pasando aprisa la mano por su rostro (p. 382); No la fatigues con quejas continuas, aunque la razón te sobre; no la pidas celos, aunque te arranquen el corazón (p. 401); No renuevas mi mal con tu pregunta, que siempre se está presente, ni me aflige tu voluntad, que bien enseñado estoy a no seguir la mía (p. 405); Alcemos las mesas, levántense los pastores, y queden solas Fílida y Celia en el fresco jardín (p. 446); y la sin par Fílida como señora de todo, todo lo miraba, y todo lo regía (p. 469); aquella que con su rostro los ojos míos alegrar solía, mi alma con sus palabas conhortaba, mi corazón con su belleza traía domado (p. 528); ni negaban a Julio César sus victorias, ni callaban a Heliogábalo sus vicios (p. 537).

[25] Sin entender que Filis le amaba, ni Elisa que le aborrecía (p. 337); la segunda con tal maña se acometieron y con tal fuerza se hicieron presa (p. 385); ¿Qué ves, ingrata, en Pradelio más que en mí, sino lo que tú le das, o qué en mí menos que en él, sino lo que tú me quitas? (p. 402); Una ventaja hace el tuyo a este, que se puede oír sin verse; mas otra hace este al tuyo, que se puede conocer sin oírse (p. 414); Mira si mi dolor es grave y mi ventura ligera (p. 494); quedaron en silencio hasta que más docta zampoña los cante o menos ruda mano los celebre (p. 566).

[26] Con él lloraron Siralvo, Castalio y Coridón; con él lloraron los montes y ríos; con él las ninfas y pastoras (p. 357); Condición fue sacada por su boca y desafío hecho por su mano (p. 371); los tres comenzaron a caminar por la espesura y la pastora a contar a Siralvo lo que en el valle de Elisa había pasado (p. 399); no se disgusta de que la veas, y allánase a leer tus versos, y oír tus querellas (p. 407); no se mostró esquiva a mis deseos, ni gasté mucho tiempo en procurar sus favores, ni cuando vinieron los sentí como solía otros muchos (p. 416); el celoso no es traidor, ni el olvidado enemigo; el querido no es engañado, ni el cohecho hace bien ni mal (p. 423); el sin ventura Hércules fuera de su sentido vertía los humildes sacrificios, derribaba los templos, y arrancaba duros troncos y procurando desnudarse, despedazaba sus mismas carnes, descubriendo los propios huesos y nervios (p. 438-439); los rabadanes tenían mayorales, los mayorales pastores y los pastores zagales (p. 515); si le viene en gana, vuelto en lobo se va a los montes y hecho águila a los aires, tornado pez entra por las aguas y convertido en árbol se aparece en los desiertos (p. 517); ni bastó mi honestidad a refrenar tu apetito, ni mi respeto a mudar tu intención (p. 530); Muchos días pasó Finea de esta suerte, y muchos Orindo la seguía y otros muchos Alfeo no sabía si perdía o si ganaba (p. 557); torciendo llaves del vientre de la cuba, sacaban vino, henchían vasos y derramaban los unos sobre los otros (p. 563).

[27] De allí salían a los continuos juegos y allí volvían por los debidos premios; allí se componían las perdidas amistades y por allí pasaban los bienes y males de amor, cuáles pesada y cuáles ligeramente (p. 334); Aquí en estas peñas cavadas solo vivo y solo valgo (p. 353); Huyó de él corrido de sus amigos, desesperado de su contento y atónito de su perdición (p. 363); ayudado de los suaves vientos y oídos de los atentos pastores (p. 375); unos con otros encarecieron cuál los afectos, cuál la armonía y cuál las palabras (p. 384); tan fuertemente tuvo a Pradelio por los brazos que juntos llegaron a tierra, y juntos se levantaron, juntos se tornaron a apercibir y juntos gimieron como dos bravos toros en pelea (p. 386); De indignarla conmigo, y de sufrir mis agravios para volver en su gracia; de no dormir acechando; de no hablar viendo; y de no ver llorando mis desventuras (p. 417); Ves aquí mi suerte, y ves aquí mi vida, y ves aquí mi voluntad que te tengo (p. 420); callaron las aves, cesó el viento, paró la fuente y pienso que el sol se olvidó de su camino (p. 444); las sinrazones de Andria contrastan mi afición; tus consejos me

El **quiasmo** es otro de los recursos que, sirviéndose del paralelismo, también aparece en la obra de Gálvez de Montalvo; en su contrabalanceo este recurso va equilibrando y dando una simetría que completa el resto de paralelismos vistos hasta ahora.[28]

Dentro todavía de las figuras de posición y como muestra de la cultura de Gálvez de Montalvo es muy típico de su estilo la aparición de incisos y frases que entrecortan el fluir sintáctico del período y adoptan dos formas: la **aposición**[29] y la **construcción de participio absoluto**.[30]

Estos recursos producen una sintaxis sinuosa y dan lugar a un ritmo entrecortado que se refleja a la perfección en el **hipérbaton**.[31] En algunas ocasiones esta

---

mudan la voluntad; la beldad de Finea me cautiva (p. 447); dejó los bienes, negó los deudos y despreció la libertad (p. 471); ¿cómo por montes y prados tan poco balan cabras, ladran perros, aúllan lobos? (p.515); las tres furias a su canto Alecto tiembla, Tesifón gime y Megera se humilla (p. 517); Batto y Silvano, pastores conocidísimos, ambos nobles, ambos mozos y ambos de grande habilidad (p. 518); ¡Oh Livio, Livio, más hermoso que el sol, más gracioso que el Alba y más suave que el Aura! (p. 529); Tú sólo desde tu nacimiento fuiste agradable a mis ojos; tú sólo fuiste dulce a mi alma; tú sólo deleitoso a mis sentidos; mas tú sólo injusto a mis orejas (p. 529-530); conténtate con que si penas, peno; si amas, amo; y si me sigues, huyo de mi mismo contento y alegría (p. 530); Esta canción fue solemnizando Fílida con su gracia, las ninfas con sus loores y los pastores con su silencio, pero Filis con sus suspiros (p. 532); Allí vio Siralvo todo su bien; Cardenio toda su gloria; Carpino todo su gusto (p. 534); donde era la razón señora, el deseo cautivo, el gusto honor, el honor regalo, amor ardía y el respeto no se helaba (p. 552).

[28] Amada de muchos, mas de ninguno pagada (p. 334); Belisa tomó la persona de Liria, Sasio la de Delio, y la de Fanio Arsiano (p. 447); donde mis ojos te dan ríos, ríos te dan mis ojos (p. 529); a Carpino tan inclinado a todas y a Mendino de todas tan juzgado (p. 534); Celosos he visto yo, sin miedo de ser olvidados, y jamás vi olvidado que no viviese celoso (p. 553).

[29] Colín, pastor de cabras (p. 385); Barcino, rico ovejero y competidor suyo en amores (p. 385); Damón, mozo membrudo (p. 386); Filardo, competidor de Pradelio (p. 399); Pan, dios de los pastores (p. 435).

[30] A poco rato, despedidas de los pastores, se entraron por la espesura (p. 341); viéndose Elisa en tanto dolor y a su querido amante confuso y triste, e imposibilitada de poderlo consolar, quiso hacerlo por escrito (p. 343); apenas vio el silencio de ella, cuando, mudado el vestido [...] salió de su cabaña (p. 347); llegó al resquicio, y sentado sobre la húmeda hierba, esperó (p. 347); Sileno, puesto en medio, les atajó su porfía (p. 386); Y hecha calle vistosísima de todos los pastores y pastoras [...] el son de su bocina fue [señal] (p. 387); Esto tuvo Lidonio por gran favor y, animado con él [...] envió (p. 389); [las ninfas] poniendo artificiosas guirnaldas alrededor de la alta pira, presas por las manos sus anchas mangas de blanco lienzo [...] iban en sosegado corro y, acabado el cantar, vueltas las unas a las otras, con gran donaire bailaban (p. 392); dijo Siralvo y, levantado del suelo, echando al hombro el zurrón, todos tres se fueron (p. 399); mis abuelos y padres, trasladados al Henares, me criaron en su ribera (p. 418); el celoso amante, vencido del dolor que le atormentaba, buscó a Pradelio (p. 424); sus cabellos, cogidos en ellos mismos, despreciaban al sol y al oro (p. 477); el color de su rostro, vertido de leche y sangre (p. 477); cuando un búho, puesto sobre al árbol, con su canto llenó de amargura el pecho del pastor (p. 486); y así con gran amor, despedidas de los pastores [...] volvieron a visitar a la casta diosa (p. 511); por cuyas mangas, abiertas y golpeadas, salían los brazos (p. 528); Y cuántas veces sin tí, olvidado el hato, por los riscos y solitarios valles me lamento (p. 529); toparon con una de las redes, teñida en verde perfectísimo, que de dos altos chopos hasta la tierra pendía (p. 533); Venida la noche, por toda la ribera se encendieron anchas hogueras (p. 559); el mago que ya, la mesa puesta, los esperaba (p. 560).

[31] Aunque no fuera deseado, fuera de mucho contento en Mendino el papel de Elisa, pues viniendo a tan buen tiempo, fácil es de entender cómo sería recibido y cómo celebrado (p. 347); Pero después que vio la hermosura de Andria, que era sin igual, y probó su condición, tan fácil al mal y al bien, que en breves días enamorado y creído, sintió el favor de su parte a medida de su deseo, y en breves la ponzoña secreta de su dulzor. (p. 363); Y ojalá Licio fuera el vencido con que el cielo me ayudara con la más mínima parte del sentimiento que por Celio tienes (p. 371); Que allí estaban Sasio, Filardo y Arsiano y las pastora Belisa

sintaxis entrecortada se ajusta a lo descrito, como el pasaje de la carrera (imitado del Sannazaro) donde retrata muy bien los incidentes de la misma. Igualmente, sirve para expresar la conmoción que experimentan algunos personajes, como el soliloquio de Livio en la sexta parte.

Figuras de apelación

A este mismo tono expresivo y de carga emocional ayudan las figuras de apelación, en especial las **exclamaciones**[32] y las **interrogaciones retóricas.**[33] Con ellas aumenta tanto la expresividad como el carácter subjetivo de los pasajes, teniendo en cuenta que suelen aparecer, sobre todo, en los momentos de fuertes emociones padecidas por los personajes, o en aquellos momentos en que la figura del autor se deja traslucir tras el narrador.

[...], los cuatro más aventajados en música y canto que en las españolas riberas se hallaban (p. 372); Ya en esto el gran planeta parecía que, agradecido de la solemne fiesta, quería dejar libre sombra para que los pastores buscasen sus moradas, y al trasponer del monte su rostro alegre y santo, recogiendo la lumbre de sus rayos, desde el Ocaso arrojó una viva y templada claridad que bordando de fina plata y luciente oro las varias nubes, dejó nuestro cielo hermosísimo (p. 392); uno que en hermosura de rostro y gallardía de miembros, más cortesano mancebo que rústico pastor representaba (p. 528); De manera que, en largos tiempos dure tu memoria, y de temor y amor sea tu nombre reverenciado sin que jamás la fama de tu valor y mi dolor se acabe (p. 529).

[32] ¡Mas quién gozará perseverancia en tanto bien contra las fuerzas del tiempo, si donde unas no bastan, otras sobran! (p. 334); ¡Oh cuántas veces el leal amador mostró placer en el rostro que en el alma era rabia y ponzoña! (p. 356); ¡Maldita sea mi tardanza que soy el más desazonado de los hombres! (p. 406); ¡Oh cómo está el retrato bonísimo¡ (p. 414); ¡Quién fuera tan dichoso y tan discreto, / que os viera encarecidos y gozados! (p. 414); ¡Oh, qué mal viene, Andria, lo uno con lo otro! (`p. 416); ¡Oh, crueles enemigo del alma y de la vida¡ (p. 417); ¡Oh, cuántas veces me despedí del cielo y, vuelto a los abismos, invoqué los infernales, y en medio del furor llamaba a Andria, y con un breve papel de su mano quedaba sosegado mi corazón! (p. 417); ¡Oh grande y poderoso amor! (p. 446); ¡Oh, ninfas de este río, venidme a socorrer un caro amigo, porque no me castigue el error mío! (p. 464)(égloga); ¡Oh, quién supiera decir lo que aquellos árboles oyeron! (p. 469); ¡Oh cielo que adornado de claro sol y de agradable luna más te me muestras hermoso que benigno! (p. 528); ¡oh alto cielo! (p. 528); ¡Ay, Arsia mía, causa principal! (p. 529); ¡Ay, cuántas veces contigo coroné los toros, reduje y estreché los ganados con el son de mi zampoña y tu lira! (p. 529); ¡Oh Livio, Livio más hermso que el sol, más gracioso que el Alba y más suave que el Aura! (p. 529); ¡Oh Clori, qué engaño tan grande es pensar que tenga Mendino olvidado su primer amor! (p. 533); ¡Oh amadas ninfas! ¡Oh pastores míos! ¡Quién podrá decir lo que allí pasásteis! ¡Quién viera a Siralvo ardiendo en su castísimo amor, donde jamás sintió brizna de humano deseo; a Cardenio tan enriquecido de despojos; a Carpino tan inclinado a todas y a Mendino de todas juzgado! (p. 534); ¡Oh grande padre de la música! (p. 553).

[33] ¿Qué ha de ser –dijo Filardo- sino lo que siempre suele? ¿o qué fatiga me puede descomponer, sino la que Filena me quisiere dar? ¿O qué rato podré vivir sin que ella guste de atormentarme? (p. 401); ¿de qué servían aquí mis quejas? (p. 417); ¿De qué sirve, ¡ay!, la hermosura y discreción, el alto linaje y los favores colmados? (p. 418); ¿hay gusto igual a ver a los pastores / haciendo a las pastoras su querella? (p. 450, égloga); ¿qué podréis allí pedir que no halléis? (p. 517); ¿tan descuidado estás de esta memoria? (p. 528); ¿de qué más se puede amor culpar en la pompa de las cortes, y en el tráfago de las ciudades? (p. 553); ¿Mas quién me aparta a tan insufrible consideración? (p. 553); ¿Pero la lástima universal de Sasio y el general aplauso de su muerte por ventura movieron el pecho de Silvera? (p. 555).

Figuras de repetición

Más orden y concierto ponen en el estilo de Gálvez de Montalvo las figuras de repetición como son anáforas, poliptotos, derivaciones, sinonimias, polisíndetos con que la prosa de este libro se adorna, ofreciendo un ejemplo de cuidada expresión. Con las **anáforas** vuelve el regusto poético que predomina en toda la narración.[34]

El **poliptoton** le da un tono viejo de cancionero de amores, donde impera la obsesión por el amor perdido.[35] Junto a él está la **derivación** que propicia un juego de vocablos con que aparentemente avanza en la narración, pero sin moverse de la misma idea.[36]

Lo mismo ocurre en el caso de la **sinonimia,** donde la reiteración sobre la misma idea detiene el fluir de la narración que se bifurca en ambos términos.[37] El carácter reiterativo del estilo se ve reforzado por el constante uso del **polisíndeton** del que prescindo poner ningún ejemplo pues son suficientes los que he traído para los otros recursos.

Figuras de amplificación

Por este mismo orden de recursos entran las figuras de amplificación donde despliega por un lado su capacidad lingüística en forma de comparaciones y enumeraciones que procuran la variedad, y por otra su proyección psicológica a través de las antítesis, quedando entre la convención del género y la necesidad personal. Las

---

[34] De allí salían... y allí volvían... allí se componían... y por allí pasaban (p. 334); ambos de estos... y ambos de ellos... (p. 339). Otros están relacionados con recursos ya vistos, como el paralelismo o con otros más: Allí hubo... allí lágrimas y risas (p. 347); grandes son mis inconvenientes, grandes mis peligros y grandes mis enemigos (p. 420); cuándo con las diosas... cuándo con las dehesas... y cuándo con las ninfas (p. 552).

[35] Aparece en la carta que envía Mendino a Elisa (p. 335); Gran pérdida fue aquella y grande el dolor de ser perdida y muchos los que perdieron (p. 357); No tengo cosa –dijo Alfeo- que a nadie pueda dañar, sin haberla en el mundo que a mí no me dañe (p. 367); dejándole cada vez nueva vida con que viviese (p. 439); Llegó cuando Siralvo acababa su canción y acabóseles a todos el contento (p. 536).

[36] Le pidió que tañese y tañendo ambos (p. 350); con solo su canto hace que ame el amado o aborrezca el aborrecido (p. 517); si penas, peno; si amas, amo (p. 530).

[37] Los días velaba y las noches no dormía (p. 343); con el mayor gasajo y fiesta (p. 348); terrible y peligrosa lucha (p.386); aunque rústica y criada en aspereza (p. 446); llenos de contento y placer (p. 447); una noche de eterno dolor y llanto (p. 471); que sea tan flaco el hombre que no sólo se te rinda, pero te dé lazos con que la ates, armas con que le hieras, y veneno con que le atosigues las heridas (p. 485); a un tiempo cesó su son y su canto (p. 491); después que conoce el adverso odio y enemiga (p. 494); y allí el simulacro o figura de marfil de Júpiter (p. 497); vaquero de valor y estima (p. 498); hicieron graciosos y agradables juegos (p. 500); los librase de las venenosas redes de los solícitos lisonjeros y falsos halagüeños (p. 500); hombre de verdad y virtud (p. 515); de mi mismo contento y alegría (p.530); nació otra justísima ambición y codicia (p. 554); súbito placer y contento (p. 558).

comparaciones no son muy abundantes y suelen ser típicas.[38] Más prolífico se muestra en las enumeraciones y en las antítesis.

Curiosamente el número de las **antítesis** es muy elevado y tal vez por ello sean indicio de la forma en que Gálvez de Montalvo concebía tanto el género en que se ensaya como otras cuestiones aplicables a otras áreas de su vida. En cualquier caso estas reflejan una actitud ambivalente con una tendencia a la pasividad que resulta del choque antagónico de estas ideas contradictorias.[39]

Figuras de omisión

En contraste a estos recursos de amplificación el **asíndeton** y el **zeugma** son clasificados por Spang dentro de las figuras de omisión. Del primero apenas si hay algún ejemplo que se encuentra en poesía, sobre todo en la égloga donde, entre diversas enumeraciones, la falta de conjunciones acelera y da una abigarrada muestra de casos y cosas que se agolpan. Pero al estar dentro de la poesía, es posible que sea un recurso que debe más su presencia a cuestiones rítmicas que de estilo, siendo el de Gálvez de Montalvo más proclive al fenómeno contrario. Sin embargo, sí se encuentran ejemplos de zeugma que condensan en sus oraciones más significado con menos medios sintácticos.[40]

---

[38] En un mármol negro como el ébano de oriente, cubierto de otro blanco como la nieve de la sierra (p. 554).

[39] Las secretas llamas resplandecieron por mil diversas partes, ora en placer, ora en tristeza, cuando concertando fiestas públicas donde a todos los pastores se aventajaba, y cuando en profundas melancolías, retirándose (p. 333-334); al parecer de Mendino, ya no era lugar de contento, sino profundo de dolor (p. 356); hicieron mayor la honra de uno y el corrimiento de otro (p. 386); Los dos vencidos pastores tenían a Barcino más animoso y a los circunstantes menos determinados (p. 386); muchos que aquí vienen por poco se quedan por mucho (p. 395); ¿Qué ves, ingrata, en Pradelio más que en mí, sino lo que tú le das, o qué en mí menos que en él, sino lo que tú me quitas? (p. 402); ¿Cantar me mandas de gusto viéndome morir? (p. 402); pago en breves días con las setenas, lo que en muchos gocé de libertad y contento (p. 405); y abriendo la caja vio a la luna su sol (p. 414); y así él sólo triste, y todos los demás contentos (p. 469); entre sus bienes y sus males, con fortuna y amor, perdiendo y ganando, pasaron cosas dignas de más cuenta (p. 471); tomó un boleo en el aire con mayor fuerza que maña, de arte que, por caer de pie, cayó de cabeza (p. 482); quedar uno riendo y otro llorando, no es reliquia de amistad (p. 485); mira si mi dolor es grave y mi ventura ligera (p. 494); entonces son las gracias groserías, la beldad fiereza, y la luz tiniebla (p. 494); antes le cuentes mancillas que proezas (p. 494); no faltaron rústicas y delicadas viandas y algunos que durmiesen y alguno que velase (p. 501); como pocas veces hallaremos un alegre sin un triste (p. 505); llegaron Siralvo y Pradelio, uno de placer y otro de pesar incitados (p. 505); dejando la floresta, unos con placer otros con pesar (p. 511); entre estos amores y desdedenes, lágrimas y canciones (p. 515); Sileno merece el premio o la pena (p. 515); no es justo que veas a quien con el corazón amas, y con los hechos aborreces (p. 530); un valle espacioso, donde a partes yermo y a partes plantado (p. 530); Carpino [...] rico y noble rabadán de poca edad y de muchos casos (p. 530); los pastores [...] cuál confuso y cuál contento (p. 533); Alfeo confuso no sabía si perdía o si ganaba (p. 557); trocó las lágrimas de aquellos pastores en súbito placer y contento (p. 558).

[40] Escuchó Elisa con rostro alegre y grave y los demás con mucha atención y gusto. Y ya que el gentil Castalio, las manos en el rabel y los ojos en la bella Clori, acrecentarlo quería (p. 339); no quiso más compañía que a Siralvo, uno de sus mayorales de quien fiaba mucho y más podía (p. 347); Y al principio

Tropos

Gálvez de Montalvo es mucho menos prolífico en el uso de los tropos. Sobre todo utiliza mucho la **hipérbole** en la caracterización tópica de la belleza; siguen algunas imágenes que tampoco se salen de lo típicamente establecido por el género y una **perífrasis** encargada de anunciar el amanecer.[41] Otros amaneceres están emparentados con las imágenes mitológicas, en las que surgen personificados Titán y el Alba, acompañados de todo el aparato típico de estas descripciones.[42] Pero otras imágenes se mueven entre las propias del petrarquismo y sus imitadores en forma de suntuosas joyas y brillos de metales preciosos.[43]

Ya por último, las **hipérboles** se centran, sobre todo, en la ponderación de la belleza femenina, así como en resaltar lugares o cualidades de los cantos.[44]

---

del tercero invierno, cuando el fresno de hoja y el campo de hermosura juntamente se despojó de vida el corazón de Mendino (p. 357); ¿qué buena suerte te ha traído por donde yo te topase? –Esa –dijo Siralvo- mía sola la puedes llamar, si siendo tan buena puede ser de quien tan mala como yo la tiene (p. 475); En reparar estos daños se pasó la noche, aunque el principal no tenía reparo (p. 486); de riqueza y arte incomparable y no con menos retratado (p. 497); y le dio cuenta de la poca que ya Filena tenía con él (p. 505); Ya le pareció a Pradelio que perdía de su punto si a vuelta de aquellos sentimientos dulces no sonaba el amargo suyo (p. 507); Puso por precio una hermosa caja de cucharas, labradas con gran primor, y Sileno otra de cuchillos, limados no con menos (p. 564).

[41] Vieron los más altos montes coronados del vecino sol, y oyeron las aves del día saludando la nueva mañana (p. 482).

[42] *apenas cogió Titán los postreros abrazos de la tierna esposa, y la estrella del Alba pidió albricias del* alegre día, y en los verdes ramos, cargados del maduro fruto, las avecillas comenzaron a moverse (p. 527-528).

[43] Las secretas llamas resplandecieron (p. 334-335); la vio mezclar de fina rosa el cristal de su cara (p. 379); de más ligero corazón que la hoja al viento (p.416); No dudo yo que en la mayor Babilonia (p. 423); cata que un fuego fácil, encubierto, / suele romper por el templado acero (p. 453, égloga); de descubrir tu llaga a quien la hace (p. 453, égloga); y verse en medio de la llama helado (p. 455, égloga); que el fuego en que me quemo se acreciente (p. 456, égloga); sus cabellos, cogidos en ellos mismos, despreciaban al sol y al oro, el color de su rostro, vertido de leche y sangre, con una ternura que representaba el Alba cuando nace, sus ojos eran negros rasgados, con las pestañas y cejas del color mismo, la boca y dientes excedían al rubí y a las perlas orientales (p. 477); donde la fe de Filena y la ventura de Pradelio, con el agua a la boca, miserablemente, se van anegando (p. 486); Mas, ¡ay!, que un tigre sospecho / que en mis entrañas se cría (p. 493); Aurora tierna, de su luz hermosa, / abre a las gentes la primer ventana (p. 502); los cabellos que ébano bruñido / han imitado despreciando el oro (p. 502); Y esta águila infernal que tantos días / me halla en este monte de sospechas (p. 504); Acoge, ¡oh mar!, en tu sagrado seno / esta *barquilla que a tu golfo enviste (p. 505); haciéndose en alguno [poema] roca contrapuesta al mar, y en* alguno nave combatida de sus bravas ondas, y aun en alguno vencedor de leones y pastor de innumerables ganados (p. 527).

[44] Fílida que por lo menos en hermosura era llamada sin par y en suerte no la tenía (p. 348); vio la hermosura de Andria que era sin igual (p. 363); No faltaban en el llano fuentes purísimas que como de cristal bañaban los troncos (p. 375); En el Henares a Albana, en el Tajo a Fílida, a otra vez que se enamore será de Juno o Venus (p. 430); Callaron las aves, cesó el viento, paró la fuente, y pienso que el sol se olvidó de su camino mientras la sin par Fílida cantó estos versos (p. 444); y la sin par Fílida como señora de todo, todo lo miraba y todo lo regía (p. 469); aquella sin par nacida principio y fin de la humana hermosura (p. 471); Entró, pues, [Fílida] en la floresta tan aventajada a las demás que no sólo a ellas, mas a la misma Diana parecía que despreciase (p. 500); ¡Oh Livio, Livio más hermoso que el sol, más gracioso que el alba y más suave que el aura! (p. 529); casi divinamente tocada [la lira] y pienso que de los divinos espíritus atentamente oída (p. 531); en un fresco jardín [...] donde la abundancia de fuentes, árboles e hierbas, la armonía de las diversas aves y la fragancia de las flores, representaban un paraíso celestial (p. 538).

Según se puede observar en este breve sondeo sobre los recursos estilísticos Gálvez de Montalvo aparece como un autor apegado a la tradición con una clara tendencia a los recursos que potencian la función poética del lenguaje. De alguna manera su prosa viene a ser una prolongación de sus versos en la que se esfuerza por conferirle un aspecto más cuidado con recursos muy claramente definidos como el isocolon o el paralelismo, o el quiasmo y los participios absolutos. No obstante, a esta rigidez exterior responde con un peculiar gusto por la personalización de todas estas figuras, lo que se traduce en un autor al que hay que leer con detenimiento, con el mismo reposo y cuidado que él ha ido poniendo en cada período y en cada cláusula. Su prosa exige del lector una predilección por el ritmo entreverado de incisos, cortes, sinuosidades sintácticas que atienden más a la contemplación que al dinamismo narrativo. Pero a Gálvez de Montalvo hay que buscarlo en el detalle no en el conjunto. En este aparece como un autor a la moda, tradicional y conservador, pero visto de cerca el uso fijo de sus recursos se parece a un delicado ejercicio que potencia la asimilación por la que mostrarse original en lo que, en definitiva, para él, es único e intransferible.

CRITERIOS DE EDICIÓN

Para el estudio y edición de mi tesis me he basado en la segunda edición de *El Pastor de Fílida*, publicada en Lisboa en 1589, idéntica a la primera, pero tipográficamente más cuidada. Me valgo, en concreto, del ejemplar R 1522 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

He modernizado la acentuación y puntuación del texto según las normas académicas vigentes, así como la separación de palabras y el uso de mayúsculas y minúsculas.

Igualmente, he actualizado la ortografía por lo que modernizo el uso de *b* y *v* (*estava, yervas*); transcribo *u, v, i, j, y* según criterios modernos (*estaua, vno, Iuno, trage, quexas, deys, ygual*); ajusto al uso actual el uso de h (*ombros, abiles, elado*); modernizo la transcripción del grupo *qu+vocal* por lo que desarrollo su abreviatura, (*quando, quanto, qual)*; transcribo la ç por *z* ante *a, o, u y por c* ante *e, i.* Simplifico los grupos consonánticos *sc, pt, ct, chr, (sciencia, conoscimiento, escripto, respecto, christianisimo)*; respeto las formas *contino, benino* en los versos por razones de rima.

Por otro lado deshago las contracciones del tipo *dél, deste, dellos,* aunque los mantengo en los versos por razones de ritmo y rima.

ABRIR NARRACIÓN