

***EL GÉNERO PASTORIL A TRAVÉS DE  
NINFAS Y PASTORES DE HENARES  
DE BERNARDO GONZÁLEZ DE BOBADILLA***

Victoriano Santana Sanjurjo

2011

*El género pastoril a través de 'Ninfas y pastores de Henares' de Bernardo González de Bobadilla* fue publicado por Anroart Ediciones en octubre de 2011 (ISBN: 978-84-15148-62-3; Depósito Legal: GC 521-2011).

# ÍNDICE

## HACIA PASTORILIA

- Un puente sobre el siglo XVI ..... 7
- Pastorilia ..... 11
- Bibliografía de referencia ..... 21

## *NyPH*, SÍNTESIS COMENTADA

- Nota previa ..... 39
- Preliminares ..... 40
- Libro primero ..... 41
- Libro segundo..... 45
- Libro tercero ..... 53
- Libro cuarto ..... 59
- Libro quinto..... 65
- Libro sexto ..... 73

## EL GÉNERO PASTORIL A TRAVÉS DE *NyPH*

- Aproximación a los fundamentos del género pastoril ... 83
- Esbozo histórico de los libros de pastores ..... 105
- La posible biblioteca de un autor de novela pastoril..... 171
- En la imprenta de *La Galatea*... ..... 191

## ÍNDICE ONOMÁSTICO..... 215

# HACIA PASTORILIA

*Puedes pasar por alto, si lo deseas, todo este apartado intitulado Hacia Pastorilia. Atiende un poquito, si quieres, a la Bibliografía de referencia y al Índice onomástico que pueden serte de alguna utilidad, y céntrate, cuando lo estimes oportuno, en el bloque El género pastoril a través de NyPH, puesto que cabe la posibilidad de que los cuatro trabajos que lo componen sean interesantes para tus estudios o tu recreación intelectual. NyPH, síntesis comentada es un aperitivo, por decirlo de alguna forma, cuya función no es otra que la de presentarte la obra de González de Bobadilla, por si no la conoces, de cara al referido “El género pastoril...”. Ahora bien, si tu curiosidad y/o temeridad te mueven a no dejar nada sin atender en el trayecto de tu lectura, te invito a que conmigo recorras...*

## UN PUENTE SOBRE EL SIGLO XVI



Sobre la imagen acondicionada para la ocasión del Puente de los Siete Ojos que atraviesa el Barranco de Telde, he trazado, como si de un arquitecto de la historiografía literaria se tratase, las pilas que asumen ser los extremos seculares y el sustento del medio siglo. Llego para ti al dieciséis (1499 para unos, 1500 para la mayoría) con el pie de *La Celestina*, la novela que no es novela; la pieza teatral que tal no es.

Con los lamentos de Pleberio, triste y solo *in hac lacrimarum valle*, vadeo el curso del primer arco desde cuyo pretil contemplo cómo, en medio de la luz, encabeza el escuadrón de las letras impresas para el solaz *Amadís de Gaula* (1508) y tras él cabalga la caterva de los palmerines, felixmartes, belianises y clarianes junto a otros que en el rebumbio no diviso con nitidez. En otra barcaza difícil de distinguir de la primera, veo remar a los llamados *historiadores de Indias*, tan caballerescos en su verosimilitud como los que iniciara con la espada de su pluma Rodríguez de Montalvo. Y a lo lejos, muy a lo lejos, se escuchan *Diálogos*.

Sorteadas las «armas, colores, empresas y motes de improviso» (como diría el narrador del *Quijote* cuando en el dieciocho de la primera contaba la revisión de contendientes que el hidalgo hacía a su escudero en la que se conoció como “Aventura de los rebaños”); sorteado todo, repito, piso con firmeza en el ya identificado como apoyo del medio siglo, el *Lazarillo de Tormes* (1554), quintaesencia de la picaresca que con inusual prestancia ganó la delantera a sus seguidores: el *Guzmán de Alfarache* (1599) y el *Buscón* quevedesco, leído a partir de 1626 aunque los nobles que del tema saben afirman que debió componerse en torno a 1605, aproximadamente.

Iniciada la cuarta década, el tránsito por el prosaico puente se ha vuelto algo ruidoso. Desde 1543, oigo en mis andanzas el sonsonete de versos. He llegado al cincuenta y cuatro, zanjado la picaresca cuestión, y obra en las intenciones que me guían seguir el curso arquitectónico de la edificación, mas sus églogas toledanas siguen martilleando mi conciencia. ¿Cómo no citarlo?, me pregunta Boscán. Prosista soy, le respondo: Garcilaso ha de esperar a otra ocasión.

Un nuevo impulso me da fuerzas para recorrer el segundo arco del dieciséis al tiempo que bajo las cristalinas y espejadas aguas observo, con el rabel pulsando las cuerdas del pasado, el danzarín desfile de las hermosas *Dianas* bajo las serenas atenciones de sus rabadanes: Montemayor para la primogénita (1559); para la *enamorada*, Gil Polo (1564). Contemplo a la revoltosa *Galatea* (1585) con sus pretensiones de silenciar al cortejo pastoril y a la pusilánime *Ninfas...* (1587), que chapotea incapaz de seguir el paso de sus predecesoras. Tras la comitiva, la procesión: Teresa de Jesús, santa; Juan de la Cruz, santo; y un Luis de León, fraile, bendicen con elevada mortificación los restos del segundo ojo antes de que el ocaso de la centuria me invada y con ello la luz del segundo arco se apague.

He caminado ensimismado; tanto, que la última pila se me ha pasado por un lustro y me he caído de bruces en el punto de inflexión de la Literatura Universal: *El Quijote* (1605), el todo que marca un principio y el que es en sí mismo un final.

Declaro, reconozco y proclamo sin ambages, con toda la carga de ignorancia que atesoro, mi particular admiración hacia la perfecta simetría del siglo XVI; por ello, a ella he dedicado el océano de mi tiempo, de cuya espuma, como si de Venus se tratase, surgió una Ínsula Barataria particular llamada...

VICTORIANO SANTANA SANJURJO

BERNARDO GONZÁLEZ DE BOBADILLA  
*NINFAS Y PASTORES DE HENARES:*  
LA ÓRBITA PREVIA

PRIMERA  
PARTE DE LAS  
NIMPHAS Y PASTO-  
res de Henares. Diuidida en

seys libros. Compuesta por Bernardo Gó-  
çalez de Bouadilla. Estudiante en la  
inligüe Vniuersidad de  
Salamáca.

*DIRIGIDA ALLICEN*  
*ciado Guardiola del consejo*  
*del Rey nuestro Señor.*



CON PRIVILEGIO.

Impressa en Alcalá de Henares, por Iuan Gracian.  
Año de M.D.LXXXVII.

A costa de Iuan Garcia mercader de Libros.



## PASTORILIA

Hubo un tiempo (lejano; sí, muy lejano) en el que anidó en mis horas, ánimos e industrias una particular Arcadía filológica que, centrada en el género pastoril del siglo XVI, en general, y en las obras de Cervantes y González de Bobadilla, en particular, tuve a bien denominar *Pastorilia*, nombre, a mi parecer (parafraseando al narrador del *Quijote*), alto, sonoro y significativo de lo que debía ser la montura sobre la que deseaba cabalgar como docente e investigador en la para mí ahora extraña universidad palmense; y que cubrí, en mi edénico propósito, en unos casos, con escritos que llegaron a germinar, unos, como libros; otros, en forma de artículos o, como se diría en *Moiras Chacaritas*, articulaciones; y todos, en suma, como enseres más propios del juntaletas que soy que del donoso e inspirado novelador de “*fechos literarios*” (en mi caso, *literatísicos*) que pretendo ser. En otros casos, convertí mi reino en empresas ecdóticas, más propias de la caballería que de la pastorilidad, que no terminaron por llevarme a ninguna atalaya en la que fuera ni bien visto ni reconocido, al contrario; y en la mayoría de las circunstancias, cuanto hice en esa conceptualizada tierra de promisión no fue otra cosa que cargar eso que llaman carrera de la vida con una mercancía que no pude o no supe vender ni llevar a ningún mercado catedralicio por no ser comestible más allá de lo que eran capaces de ingerir mi vanidad y vana grandilocuencia. *Pastorilia* fue, pues, una hermosa idea académica sobre la que deseaba entonces erigir algo significativo; ahora no es más que un simple recuerdo (lejano; sí, muy lejano) que evoco sin nostalgia.

Pensé entonces, mientras soñaba, que era posible acercar al nuevo siglo XXI lo que había sido abandonado cuando el XVI ya era viejo porque la esencia de lo dejado, que para la historiografía literaria se conoce como género pastoril, seguía más vigente de lo que cualquier lector o investigador actual pudiese imaginar. Vi que todo cuanto envolvía a los individuos era en sí mismo un trasunto muy propio de lo bucólico y logré traducir esta imagen inicial en una hipótesis: el género desapareció porque, dentro de su ficción, era metafóricamente más verídico por íntimo que cualquier otra manifestación literaria.

Al principio, negué con vehemencia la afirmación porque, siguiendo la senda del puente ya recorrido, percibía que el *Lazarillo* y *El Quijote* eran los paradigmas de “lo real” y que los pastores se moldeaban sobre disfraces, símbolos y armatostes retóricos que, como bosques frondosos, no dejaban pasar adecuadamente la claridad de las interpretaciones; mas luego caí en la cuenta de que, por un lado, debía ir el reflejo de la realidad como entidad externa (lo que vemos y lo que nos ven, lo que percibimos por los sentidos, lo que creemos que otros advierten...), que se formula desde el ego, y, por el otro, ese mismo reflejo como plasmación de una situación presidida por lo que quise reconocer como superego. En este superego situaba la condición pastoril de nuestra existencia y, en consecuencia, la razón para la restauración y adaptación del género a nuestras actuales concepciones estéticas.

El planteamiento zozobraba en mi conciencia hasta que descubrí, en uno de esos documentales sobre astronáutica a los que tan aficionado soy, a través de la figura de cualquiera de los ingenieros que logró traer de regreso a la Tierra a la tripulación del Apolo XIII (11-17 de abril de 1970), un asidero que merecía la pena no desdeñar hasta que no tuviese la debida forma.

*Ya sé que, con la perspectiva del descubrimiento frente a tu entendimiento, corro ahora mismo el serio riesgo de que cierres este libro, profieras cuatro improperios contra mí (que, quizás, me los merezca) y abandones cualquier propósito futuro de retomar estas páginas; pero te pido un par de párrafos, no más, para terminar de cerrar lo que pretendo hacerte llegar.*

Sigo: la razón científica, en forma de conocimientos matemáticos y físicos corporeizados en el equipo humano que durante varios angustiosos días trabajó en la vuelta de unos astronautas a la deriva, logró resolver un conflicto externo, un problema inherente a un colectivo... Un grupo de competentes ingenieros causa admiración en la *realidad como entidad externa* gracias a que han logrado lo que parecía imposible; pero mi hallazgo asaltó los márgenes de la interioridad de cada uno de los participantes en el evento. No me interesaba tanto lo que pensase cada uno acerca del conflicto *real-externo* ni los monólogos interiores del tipo «no tienen posibilidad alguna de salvamento», «no debían haber salido al espacio con el número trece» o «ya decía yo que los mecánicos eran unos chapuceros», que podían ser interesantes para el anecdotario situacional; sino aquellos pensamientos que podían parecer menudencias a los ojos de todos los testigos, dada la magnitud del objetivo trazado, y que, de manera inevitable, pudieron hacer acto de presencia de forma espontánea en las que merecían ser reconocidas como mentes privilegiadas, geniales, dignas de alabanza y sana envidia.

Me los imaginé pensando, en medio del fragor de números, cálculos y órdenes, en lo *real-interno*: la mala contestación del primogénito durante el desayuno; ese particular dolor de ciática que lleva incomodando desde hace varios días; una conversación telefónica con la madre, que le recuerda que debe pasar a ver al abuelo; un «vaya, me olvidé de la mermelada»... Los visualicé llegando a sus casas y

haciendo lo imposible para poderse duchar con agua caliente a pesar de que el termo lleva varios días sin funcionar como debe; riéndose con ganas por un comentario emitido en televisión sobre un cantante de moda hallado en un canal cualquiera al que llegaron tras zapear durante un buen rato en busca de algo entretenido; o preocupado (angustiado, triste...) porque su pareja le ha pedido por escrito que le dé un mes para pensar si debe o no continuar con la relación. El admirable mundo *real-externo* sucumbe así al *real-interno*. En mi reflexión sobre lo *real-interno* se encontraba -calco la expresión con la que termino el segundo párrafo- la condición pastoril de nuestra existencia y, en consecuencia, la razón para la restauración y adaptación del género a nuestras actuales concepciones estéticas.

Entiendo perfectamente que tras lo apuntado te preguntes algo así como *pero, ¿qué pinta el género pastoril en todo esto?* En líneas generales, el género representa la actualización y el reflejo de diversas percepciones sobre los sentimientos, emociones... que deberían transcribirse sobre la base de esas situaciones íntimas que todos los lectores de nuestra época poseen. La importación de una serie de textos en desuso a nuestros años, convenientemente tratados y analizados, puede servir de estímulo para que numerosas manifestaciones artísticas e intelectuales, volcadas en la captación de lo *real-interno*, tuviesen nuevas fuentes inspiradoras sobre las que seguir ejerciendo su labor creadora.

Lo que trataba en su momento de hacer no era otra cosa que extender mi función de historiador literario (bueno, vale, sí, *seudo...*) más allá de los límites sincrónicos que representa el estudio de un género cuyo ámbito de desarrollo se circunscribe a un periodo muy concreto: la segunda mitad del siglo XVI. Creí entonces (y lo sigo creyendo aún) que era una obligación deontológica de todo historiador, sea de la rama que sea, estudiar los hechos en el momento en que se produjeron y fijar las posibilidades de que se pue-

dan volver a dar a tenor de una serie de parámetros cuyo conocimiento debía obtenerse del estudio en profundidad de los textos literarios, para el caso que abordo. A mi juicio, entregarse al estudio del pasado por el pasado no tiene mucho sentido si no se plantea el análisis de su influencia en el presente y no se evalúan las probabilidades de que pueda nuevamente reproducirse.

*Supongo que hay excepciones a una afirmación tan taxativa como la que hago, pero no se me ocurre ahora ninguna.*

Como cabe deducir, no se plantea un razonamiento como el expuesto si no se estuviese “pastoreando” (nunca mejor dicho) con algo vinculado al asunto. En este sentido, *Pastorilia* apareció durante el cuatrienio en el que realizaba mi tesis doctoral (1999-2002), intitulada *Edición de Ninfas y pastores de Henares de Bernardo González de Bobadilla*, tras comprobar, desde el punto de vista teórico y práctico, la existencia de dos condicionantes que pudieron influir en la desatención a la lectura de las novelas pastoriles, en las escasas manifestaciones literarias heredadas de estas posteriores al siglo XVI y en el carácter de islote o *ínsula* que posee el género en el campo de la investigación filológica: por un lado, que el género se configurase como un mosaico de contenidos que favorecía la inclusión de cualquier tema y composición; o sea, que se convirtiese en una suerte de cajón de sastre que, en muchas ocasiones, por eso de que *el papel aguanta lo que le echen* se transformó en un “cajón desastre” lleno de utensilios textuales que juntos no casaban y, por separado, para según qué, podían tener alguna validez.

Por otro lado, debido a lo apuntado (ahí va el segundo condicionante), se hacía exigible por parte de los lectores, fuesen de la índole que fuesen, la no adopción de las mismas presunciones y expectativas que para otro tipo de obras en prosa se aplican: era (y es) conveniente enfrentarse a la lectura de las novelas pastoriles desde una perspectiva diferente a la que se asume con las novelas de aventuras, por ejemplo.

Las novelas pastoriles, pues, deben leerse atendiendo a esa condición de “cajón de sastre” que las caracteriza en buena medida; ergo, es recomendable que el lector no se esfuerce por hallar una trama principal. No es importante en el género pastoril la detección de una estructura narrativa concreta y cohesionada, sino la captación de “cualquier contenido” (permíteme, por favor, decirlo así) que leído nos llegue hasta lo *real-interno* y nos conmueva: una composición, un parlamento, una idea o una historia intercalada. Cuando la actitud del lector obedece a estas consideraciones, ya se está en condiciones de obtener de cualquier texto pastoril “algo” que merezca la pena disfrutar.

El encuentro con el “espíritu de ensalada” del género me permitió configurar una proyección del mismo en nuestro presente a través de las distintas situaciones internas, personales y domésticas que jalonan nuestras vidas y que, al igual que en cualquiera de los referidos ingenieros, refuerzan la cristalización del reconocido como superego por encima de todo aquello que representa el tránsito por la cotidianidad (por aquello que se ve y aquello que es visto).

En el proceloso mar de contenidos pastoriles en los que el lector debía recibir aquello que le resultase grato, se iba conformando una suerte de trasposiciones literarias del siglo XVI en el XXI sobre las que no me he podido mantener al margen. Pregunto, ¿acaso no hay mucho de esencia *pastoril* en las actuales telenovelas; en las canciones de amor; en los asaderos, como denominamos los canarios, como punto de celebración con parranda incluida; en las romerías y las procesiones; en los correveidiles a los que atendemos a pesar de afirmar por las sagradas escrituras que los chismes son detestables; en todo cuanto envuelve a lo folclórico como seña de identidad y la curiosa tendencia a disfrazarnos de campesinos en los días de fiestas municipales y autonómicas; en los acontecimientos religiosos, sobre todo los católicos; en los primeros besos y los últimos; en los

libros de autoayuda que saturan el mercado editorial y erigen gurús; en los embates amorosos que nos sacuden durante toda nuestra existencia (amor deseado, amor correspondido, amor perdido, amor sin respuesta, etc.); en nuestras predisposiciones sentimentales tanto corporales como espirituales (alegría, odio, solidaridad, etc.)...? Si todo lo enumerado atesora muchos vínculos con lo que rodea al mundo literario pastoril, ¿por qué no averiguar el modo en que el género pueda tener un terreno de expansión en nuestras actuales representaciones estéticas y culturales? Sobre todo en un periodo como el actual, donde conceptos como ‘globalizar’, ‘universalizar’... no resultan extraños por estar insertados en nuestra cosmovisión de la realidad.

Así, con más pena que gloria, todo hay que decirlo, apareció la necesidad de *Pastorilia* y sus primeras industrias. Me imaginé un vasto reino así llamado en cuyo centro había un gran castillo con un profundo foso en el que flotaba una convicción: solo era posible la conquista del territorio con un ejército bien preparado, unas leyes bien dispuestas y una voluntad firme de colonización.

Estaban llamados a ser soldados cuantos se sintiesen convencidos de lo que representaba la iniciativa dentro del marco en el que se había desarrollado mi formación académica (la Facultad de Filología de la ULPGC, en general, y el Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe, en particular), puesto que mucho les debía y mucho no les he podido pagar todavía por vaya uno a saber qué circunstancias; las leyes iniciales, susceptibles de ser sometidas con el tiempo a enmiendas, modificaciones, supresiones o adiciones, fueron fijadas en lo que terminó por ser nuestra tesis doctoral, cuyo preámbulo vino a ser la tesina o memoria de licenciatura; y la voluntad de colonización apareció con el convencimiento de que había numerosos frentes filológicos que atender: reedición de textos antiguos sin más edición que la príncipe; ...

«Ahora vuelvo a mirar el volumen. Lo pongo a cierta distancia y pienso, no ya en mi autor, en mi particular fantasma, en ese individuo anónimo que he terminado dando forma gracias a las pequeñas parcelas de luz descubiertas y a las muchas probabilidades que subyacen anotadas en este trabajo, sino en los miles de Bernardo González de Bobadilla olvidados, en los miles de testimonios únicos que se depositan en los archivos bibliotecarios y que, como habitantes de nichos, si nadie lo remedia, jamás serán visitados o, cuanto menos, percibidos por transeúntes curiosos. [...] Lo que me preocupa (o inquieta, o desazona...) es que no nos hayamos interesado lo suficiente en husmear en los archivos, bibliotecas y librerías en busca de aquellos que quizás deberían tener una segunda oportunidad para que los releamos porque en su momento, por vaya uno a saber por qué razón, quedaron ubicados en los estantes de los olvidables. ¿Y si entre estos hallásemos a algún que otro glorioso? Quizás no me interese tanto con este libro ofrecer “algo” sobre González de Bobadilla y sus *Ninfas*, que también, para qué negarlo; sino mostrar, a través de la praxis que representa este *Análisis paratextual*, cómo podemos quitar el polvo y las telarañas que oscurecen hasta hacer imperceptibles estos documentos. Pienso ahora en esos jóvenes investigadores que, a la larga, terminan sucumbiendo a la tentación de los gloriosos porque intuyen, no sin motivos, al menos hasta cierto punto, que con ese autor desconocido que ha llegado a sus manos, del que nada parece haber y del que casi nada da la impresión que se pueda obtener, no van a tener la oportunidad de demostrar su valía. Es lógico que lo piensen: los gloriosos apabullan con su bibliografía, pero esta existe, está, todo es cuestión de hacer una efectiva selección de la misma; los desconocidos, por el contrario, son intangibles, abstractos, nebulosos, porque no se llega a ellos casi nunca por vía directa, sino a través de la intuición y de las sospechas. En suma, porque nos cargan con más preguntas que respuestas. Pero han existido estos autores, han estado entre nosotros y nos han dejado lo único que necesitamos para darles cuerpo: su obra, su escrito, ese texto que dormita y que solo hace acto de presencia en los catálogos. ¿Por qué no buscarlos? ¿Por qué no desenterrarlos de los estantes e indagar cómo llegó a su ánimo la composición del libro? ¿Por qué pudiendo no haberse escrito ni publicado el libro descubierto, este se escribió, se publicó (con la correspondiente inversión de tiempo, trabajo y dineros) y tuvo la mala suerte de pasar desapercibido para la posteridad?» [12-13]<sup>1</sup>.

---

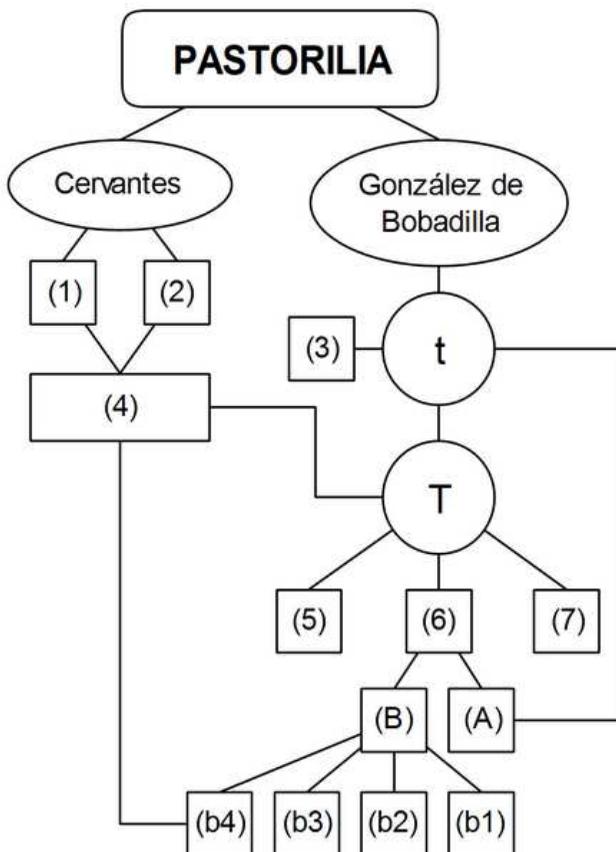
<sup>1</sup> Fragmentos de la “Introducción” de *Análisis paratextual de Ninfas y pastores de Henares* de Bernardo González de Bobadilla.

... análisis de los vínculos temáticos y formales con el romancero, la música popular...; corpus léxico y argumental del género en los autores de diferentes épocas, etc.

Fue así como se edificaron las distintas partes de este castillo figurado en cuya torre del homenaje (que denominé *Análisis paratextual de 'Ninfas y pastores de Henares' de Bernardo González de Bobadilla*) se acercó, bajo el juramento de las esperanzas, esta *Pastorilia* sobre la que oré, en la capilla de la fortificación, con mi *Cervantes y la búsqueda de la esperada luz tras las tinieblas: la segunda parte de 'La Galatea'* tras disponer en el patio de armas, entre las caballerizas y la herrería, metáforas de este libro que en tus manos tienes, de la edición de *Ninfas y pastores de Henares* que ya está en imprenta y que pronto ha de ver la luz.

Ocho años después de iniciada la reconquista del género, la primera parte del proyecto puede darse ya por concluida y con ella, de manera inesperada e inapelable, el fin de mi Arcadia filológica. Quise que *Pastorilia* fuese una realidad, pero ya me he quedado sin tiempo y sin ganas.

Parafraseando a Cervantes en la dedicatoria del *Persiles*, todavía me quedan en el alma ciertas reliquias y asomos de las *Nuevas novelas ejemplares*; y de la *Síntesis galateica*, que a semejanza de la comentada de *Ninfas* aquí inserta compuse; y el fin de las versiones modernas de las novelas pastoriles del siglo XVI (hechas las de *Ninfas* y *Galatea*, y a medio hacer las de Lofrasso y Gálvez de Montalvo), que dejaré ya de lado y que celebraré ver publicadas de la mano de otros editores. Obras que hubiese hecho, aunque solo fuese para dedicártelas, si otros vientos acariciasen las tierras que piso, mas hora es que otros menesteres sigan hiriéndome hasta que pueda decir algún día algo así como *esto es todo, amigos*.



**(1):** *Cervantófila teldesiana* [ISBN 84-923783-7-9] | **(2):** *Anotaciones a la segunda parte de 'La Galatea'* [ISBN 84-89104-12-3] | **(3):** *Bernardo González de Bobadilla. 'Ninfas y pastores de Henares': la órbita previa* [ISBN 84-95286-77-7] | **(4):** *Cervantes y la búsqueda de la esperada luz tras las tinieblas: la segunda parte de 'La Galatea'* [ISBN 978-84-96887-67-1] | **(5):** *Análisis paratextual de 'Ninfas y pastores de Henares' de Bernardo González de Bobadilla* [ISBN 978-84-96887-95-4] | **(6):** El volumen que actualmente tienes en tus manos | **(7):** Edición de *Ninfas y pastores de Henares*, ya está en la imprenta, en breve verá la luz | **t:** tesina o memoria de licenciatura defendida el 17 de enero de 2000 | **T:** tesis doctoral defendida el 5 de febrero de 2003 | **(A):** apartado NYPH, SÍNTESIS COMENTADA | **(B):** apartado EL GÉNERO PASTORIL A TRAVÉS DE NYPH | **(b1):** estudio "Aproximación a los fundamentos del género pastoril" | **(b2):** estudio "Esbozo histórico de los libros de pastores" | **(b3):** estudio "La posible biblioteca de un autor de novela pastoril" | **(b4):** estudio "En la imprenta de *La Galatea...*".



## BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

*Bendita sea la oveja que dio la lana para hacer la sotana del cura que te bautizó<sup>2</sup>.*

Este volumen, integrante de lo que hemos denominado de manera eufemística *Trilogía de Ninfas*, es una continuación de *Análisis paratextual de 'Ninfas y pastores de Henares' de Bernardo González de Bobadilla* que publiqué en Anroart Ediciones en el año 2008 y precede a la edición de la citada novela pastoril que, como he anunciado, ya está en imprenta. La bibliografía que a continuación expongo representa la base sobre la que he sustentado el universo de la referida trilogía y, en consecuencia, considero fundamental que se reproduzca en su totalidad, aunque algunas referencias no hagan acto de presencia de manera explícita en estas páginas y otras, por su naturaleza, resulten extrañas al lector, quien puede no dar con los motivos reales de su inclusión en un listado como este dentro de un espacio, este libro, como el que les ofrezco. Todos los títulos, en mayor o menor medida, al igual que los nombres que conforman el índice onomástico inserto al final, han contribuido a conformar este trío libresco y justo es, a mi juicio, darles el hueco que se merecen; pues todos, en suma, han sido, a su manera, *las ovejas, y las lanas, y las sotanas y el cura de mi bautismo...* o exequias, que para el caso da lo mismo.

---

<sup>2</sup> Desconozco el origen de la expresión. La aprendí de mi padre († 16 de noviembre de 2009) y él, en mi evocación, me la ha recordado ahora para el menester que me ocupa. Contextualícese, pues, de la mejor manera...

- «Pragmática sobre la impresión y libros» [1559] en *En este quaderno estan todas las suspensiones de pragmatikas que su magestad mado hazer en las cortes que por su mādado se celebraron en Valladolid año 1558. Esta ansi mismo la pragmática de los impressores, librerros, y libros, y tambien la pragmática de los juezes*. Valladolid: Sebastián Martínez.
- ALCINA, J.F. [1998]: «Introducción» a su edición de *Poesía completa* de Garcilaso de la Vega. Madrid: Espasa. 5ª edición.
- ALEJO MONTES, F. J. [1998]: *La Universidad de Salamanca bajo Felipe II (1575-1598)*. Burgos: Junta de Castilla y León – Consejería de Educación y Cultura.
- ALIGHIERI, D. [1994]: *Obras completas*. Versión castellana de Nicolás González Ruiz sobre la interpretación literal de Giovanni M. Bertini. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- ALONSO ALMEIDA, F. J. [2000]: *Edition and Study of a Late Medieval English Medical Receptarium: G. U. L. MS Hunter 185 (T. 8. 17)*. Facsímil de la Tesis doctoral presentada en la Facultad de Filología de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- ALONSO CORTÉS, N. [1951]: «Cervantes» en *Historia general de las literaturas hispánicas*. Dirigida por Guillermo Díaz-Plaja. Barcelona: Ed. Barna.
- ALONSO, A. [1967]: *De la pronunciación medieval a la moderna en español*. 2 tomos. Madrid: Gredos. 2ª edición.
- ALONSO, M. R. [1977]: «La literatura en Canarias (del siglo XVI al XIX)» en *Historia General de las Islas Canarias* de Agustín Millares Torres. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca.
- ÁLVAREZ RUBIANO, P. [1944]: *Pedrias Dávila*. Madrid: C.S.I.C.
- ANDRÉS, P. *et alii* [2000]: «El original de imprenta» en *La imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- ANÓNIMO [1994]: *El Lazarillo de Tormes*. Edición de Francisco Rico. Madrid: Cátedra. 9ª edición.
- ANTONIO, N. [1783]: *Bibliotheca hispana nova*. Tomo 1. Madrid: Visor libros, 1996. Facsímil.
- ARENCEBIA SANTANA, Y. [1991]: «El despertar de la literatura» en *Historia de Canarias. Volumen 2. Siglos XVI-XVII*. Valencia: Editorial Prensa Ibérica.
- ARISTÓTELES / HORACIO [1987]: *Artes poéticas*. Edición de Anibal González. Madrid: Taurus.
- ARRIBAS REBOLLO, J. [1998]: «El uso del epíteto en la novela pastoril española» en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*. Tomo II. Alcalá de Henares: Universidad.
- ARTILES, J. e I. QUINTANA [1978]: *Historia de la literatura canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas.

- ASENSIO, J.M. [1901]: *Cervantes y sus obras*. Barcelona: F. Seix Editor.
- ASIMOV, I. [1993]: *Nueva guía de la ciencia*. Barcelona: Plaza & Janés.
- ASTRANA MARÍN, L. [1951]: *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes*. Tomo III. Madrid: Instituto Editorial Reus.
- ATIENZA, J. [1959]: *Nobiliario español*. Madrid: Aguilar.
- AVALLE-ARCE, J.B. [1975]: *La novela pastoril española*. Madrid: Ediciones Istmo. 2ª ed.
- AVALLE-ARCE, J.B. [1987]: «Introducción» a su edición de *La Galatea* de Miguel de Cervantes. Madrid: Espasa-Calpe.
- AVALLE-ARCE, J.B. [1996]: «Estudio preliminar» a la edición de *La Diana* de Jorge de Montemayor de Juan Montero. Barcelona: Crítica.
- AVALLE-ARCE, J.B. [1997]: *Enciclopedia cervantina*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos y Universidad de Guanajuato.
- BAEHR, R. [1981]: *Manual de versificación española*. Traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada. Madrid: Gredos.
- BARROSO, J. y J. SÁNCHEZ DE BUSTOS [1993]: «Propuestas de transcripción para textos del XV y Siglos de Oro» en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro. Volumen I*. Editadas por Manuel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco y Marc Vitse. Salamanca: Universidad.
- BAYO, M.J. [1970]: *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)*. Madrid: Gredos. 2ª edición.
- BELTRÁN DE HEREDIA, V. [1966]: *Bulario de la Universidad de Salamanca (1219-1549)*. Salamanca: Universidad.
- BENÍTEZ CLAROS, R. [1963]: *Visión de la literatura española*. Madrid: Rialp.
- BERNABÉ, A. [1992]: *Manual de crítica textual y edición de textos griegos*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- BLANCO JIMÉNEZ, J. [2005]: «La labor erudita de Boccaccio: sus obras en latín» en *Pharos*, mayo-junio, vol. 12. N° 1. Santiago de Chile: Universidad de las Américas.
- BLANCO MONTESDEOCA, J. [1984]: *Antología de Poesía Canaria I (siglos XV-XVII)*. Madrid: Editorial Rueda.
- BLECUA, A. [1983]: *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.
- BLECUA, A. [1995]: «Boscán y Garcilaso» en *Lecciones de literatura universal*. Edición de Jordi Llovet. Madrid: Cátedra.
- BOTELLO DE MORAES, F.: *Historia de las Cuevas de Salamanca*. Sin lugar: Sin imprenta, sin año. Introducción de Fernando R. de la Flor; edición de Eugenio Cobo. Madrid: Tecnos, 1987. El texto de Botello es del siglo XVIII (su Aprobación lleva fecha del 26 de febrero de 1737).
- BRITO DÍAZ, C. [2000]: *El 'Libro del Mundo' en la poesía de los Siglos de Oro en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios.

- BURELL, C. [1997]: «Introducción» a su edición de *Poesía castellana completa* de Garcilaso de la Vega. Madrid: Cátedra.
- CABAÑAS, P. [1953]: «Eurídice y Orfeo en la novela pastoril» en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal. Tomo IV*. Madrid: C.S.I.C.
- CABRERA MORALES, C. L. [1984]: *Introducción a la edición crítica del 'Oracional de Fernán Pérez de Guzmán' de Alfonso de Cartagena*. Universidad de Salamanca. Memoria de Licenciatura.
- CABRERA PERERA, A. [1978]: «Introducción» a la edición facsímil de *Ninfas y pastores de Henares*. Las Palmas de Gran Canaria: Biblioteca Pública Insular.
- CABRERA PERERA, A. [1995]: «Una visión del primer libro poético canario en el Siglo de Oro: *Ninfas y pastores de Henares* de Bernardo González de Bobadilla» en *Philologica canariensis*. Número 1, invierno. Revista de la Facultad de Filología de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- CANAVAGGIO, J. [ed.][1994]: *Historia de la literatura española. Tomo II: El siglo XVI*. Edición española a cargo de Rosa Navarro Durán. Barcelona: Ariel.
- CAÑEDO, J. e I. ARELLANO [1987]: «Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro» en *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*. Edición de J. Cañedo e I. Arellano. Navarra: Universidad.
- CAPITÁN DÍAZ, A. [1991]: *Historia de la educación en España. Tomo I: De los orígenes al Reglamento General de Instrucción Pública (1821)*. Madrid: Dykinson.
- CARABIAS TORRES, A. [1999]: «La Universidad de Salamanca en la Edad Moderna» en *Historia de Salamanca. Tomo III. Edad Moderna*. Dirigido por José-Luis Martín y coordinado por Ángel Rodríguez. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.
- CASALDUERO, J. [1973]: «La Galatea» en *Suma Cervantina*. Editada por J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley. Londres: Tamesis Books Limited.
- CASASECA, A. y J. R. NIETO [1982]: «Introducción y transcripción» al *Libro de los lugares y aldeas del obispado de Salamanca (Manuscrito de 1604-1529)*. Salamanca: Universidad.
- CASTELLS, I. [2000]: «Bernardo González de Bobadilla: Ninfas y pastores de Henares para los orígenes de la prosa insular» en *Historia Crítica Literatura Canaria. Volumen 1: De los inicios al siglo XVII*. Coordinado por Rafael Fernández Hernández. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- CATALINA GARCÍA, J. [1889]: *Ensayo de una tipografía complutense*. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1889.
- CAYUELA, A. [1996]: *Le Paratexte au Siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle*. Ginebra: Librairie Droz.

- CEJADOR Y FRAUCA, J. [1930]: *Historia de la Lengua y Literatura castellana*. Época de Felipe II. Tomo III. Madrid: Imprenta de Galo Sáez.
- CERVANTES SAAVEDRA, M.:
- [1983]: *Viaje del Parnaso*. Edición y comentarios de Miguel Herrero García. Madrid: C.S.I.C. [Citamos por esta edición].
  - [1992]: *Entremeses*. Edición de Nicholas Spadaccini. Madrid: Cátedra. 9ª edición.
  - [1994]: *Novelas ejemplares*. Introducción de Alberto Blecuá; edición y notas de Frances Luttkhuizen. Barcelona: Planeta.
  - [1995]: *La Galatea*. Edición de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy. Madrid: Cátedra. [Citamos por esta edición].
  - [1996]: *Don Quijote de la Mancha*. Edición revisada, introducción y notas de Martín de Riquer. Barcelona: Planeta. 14ª edición. [Citamos por esta edición].
  - [1998]: *Don Quijote de la Mancha*. 2 tomos: Tomo I, *Edición*; tomo II: *Volumen complementario*. Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Crítica.
- CHATIER, R. [2000]: «La pluma, el taller y la voz. Entre crítica textual e historia cultural» en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- CHEVALIER, M. [1974]: «La Diana de Montemayor y su público en la España del siglo XVI» en *Creación y público en la Literatura española*. Edición a cargo de J. F. Botrel y S. Saalün. Madrid: Castalia.
- CHEVALIER, M. [1998]: «Humanismo y poesía» en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*. Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996. Edición a cargo de María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa. Tomo II. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- CIORANESCU, A. [1957]: «Cairasco de Figueroa. Su vida. Su familia. Sus amigos» en *Anuario de Estudios Atlánticos*. Nº 3. Madrid.
- CLEMENCÍN, D. [1991]: «Notas» a su edición del Quijote de Miguel de Cervantes. Valencia: Editorial Alfredo Ortells, S. L..
- CORREA, G. [1961]: «El Templo de Diana en la novela de Jorge de Montemayor» en *Thesaurus*. Nº XVI. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- CORTÉS VÁZQUEZ, L. [1973]: *Salamanca en la Literatura*. Salamanca: Librería Cervantes.
- COVARRUBIAS, S. [1993]: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Edición preparada por Martín de Riquer. Barcelona: Alta Fulla.
- CULL, J.T. [1987]: *Love melancholy in the Spanish pastoral novel*. Michigan: University.
- DADSON, T.J. [2000]: «La corrección de pruebas» en *La imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.

- DARST, D. H. [1969]: «Renaissance Platonism and the Spanish Pastoral Novel» en *Hispania*. Tomo LII-Nº3.
- DELGADO CRIADO, B. (Coord.) [1993]: *Historia de la Educación en España y América. Tomo 2: La educación en la España moderna (siglos XVI-XVII)*. Madrid: SM.
- Diccionario Ilustrado Latino-Español-Latino* [1991]. Barcelona: Bibliograf.
- DIOS, S. DE [1986]: *Fuentes para el estudio del Consejo Real de Castilla*. Salamanca: Ediciones de la Diputación de Salamanca.
- ECHENIQUE, Mª T. y Mª J. MARTÍNEZ [2000]: *Diacronía y gramática histórica de la lengua española*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- ECO, U. [1983]: *Cómo se hace una tesis*. Versión castellana de Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez. Barcelona: Gedisa.
- ENCINA, J. del [1978]: *Obras completas*. Tomo I. Madrid: Espasa-Calpe.
- ERCILLA Y ZÚÑIGA, A. [1993]: *La Araucana*. Edición de Isaías Lerner. Madrid: Cátedra.
- ESCARPIT, R. [1971]: *Sociología de la literatura*. Barcelona: Oikos-tau.
- ESCUADERO, J. A. [1976]: *Los secretarios de Estado y del Despacho (1474-1724)*. 4 tomos. Madrid: Instituto de Estudios Administrativos. 2ª edición.
- ESCUELA DE ESTUDIOS MEDIEVALES [1944]: *Normas de transcripción y edición de textos y documentos*. Madrid: C.S.I.C.
- FALCÓN MARTÍNEZ, C. *et. alii* [2000]: *Diccionario de mitología clásica*. Madrid: Alianza. 2ª reimpresión de la primera edición en «Biblioteca temática».
- FERNÁNDEZ ALBADALEJO, P. [1988]: «Los Austrias mayores» en *Historia de España. Tomo 5: El siglo de Oro (siglo XVI)*. Tomo 1. Barcelona: Planeta.
- FERNÁNDEZ DE BETHENCOURT, F. [1952]: *Nobiliario de Canarias*. 2 tomos. La Laguna: J. Régulo-Editor.
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, E. [1854]: «Bosquejo histórico sobre la novela española» en *Biblioteca de autores españoles. Novelistas posteriores a Cervantes*. Tomo 2. Madrid: M. Rivadeneyra.
- FERNÁNDEZ-CAÑADAS GREENWOOD, P. [1985]: *Renaissance pastoral romances*. Michigan: University.
- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, R. [2000]: «Panorama de la poesía canaria de los Siglos de Oro» en *Historia Crítica Literatura Canaria. Volumen 1: De los inicios al siglo XVII*. Coordinado por Rafael Fernández Hernández. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- FERNÁNDEZ INSUELA, A. [1993]: «Reediciones de narrativa en el siglo XVIII» en *Revista de Literatura*. Tomo LV-109. Madrid: C. S. I. C.
- FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, J. [1990]: «La fijación del texto en el caso de manuscritos inéditos» en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Editadas por Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey. Londres: Tamesis Books Limited.

- FERNÁNDEZ Y FERNÁNDEZ DE RETANA, P. LUIS [1981]: «España en tiempos de Felipe II. 1556-1568» en *Historia de España. Tomo XXII. Volumen 2*. Dirigida por Ramón Menéndez Pidal. Madrid: Espasa-Calpe. 4ª edición.
- FERNÁNDEZ, B. [1913]: *Impresos de Alcalá en la Biblioteca del Escorial: con adiciones y correcciones a la obra «Ensayo de una Tipografía Complutense»*. Madrid: Imprenta Helénica.
- FERRERAS, J.I. [1973]: «Introducción» a su edición de *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo. Madrid: Espasa-Calpe.
- FERRERAS, J.I. [1987]: *La novela en el siglo XVI*. Madrid: Taurus.
- FERRERES, R. [1951]: «La novela pastoril» en *Historia general de las literaturas hispánicas*. Dirigida por Guillermo Díaz-Plaja. Barcelona: Editorial Barna.
- FINELLO, D. [1978]: «Una olvidada defensa de la poesía del siglo XVI» en *Anuario de Letras*. Vol. XVI. México. Págs. 275-289.
- FINELLO, D. [1994]: *Pastoral Themes and Forms in Cervantes's Fiction*. Lewinsburg: Bucknell University Press.
- FORRADELLAS, J. [1998]: «Notas» a la edición de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Crítica.
- FOSALBA, E. [1993]: «Bernardo González de Bobadilla» en *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*. Dirigido por Ricardo Gullón. Madrid: Alianza.
- FROGER, J. [1968]: *La critique des textes et son automatisation*. Paris: Dunod.
- GALLARDO, B.J. [1888]: *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos. Tomo III*. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello. Edición facsímil: Madrid, Gredos, 1968.
- GÁLVEZ DE MONTALVO, L. [1613]: *El pastor de Filida*. Barcelona: Esteban Liberos. La primera edición es de 1582.
- GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo [1949]: *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos. Tomo 17*. Madrid: Artés Gráficas Roberto López.
- GARCÍA GUERRA, E.M. [2000]: *Las acuñaciones de moneda de vellón durante el reinado de Felipe III*. Madrid: Banco de España.
- GARCÍA MERCADAL, J. [1954]: *Estudiantes, sobistas y pícaros*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- GARCÍA ORO, J. y Mª. J. PORTELA SILVA [1999]: *La monarquía y los libros en el Siglo de Oro*. Alcalá de Henares: Centro Internacional de Estudios Históricos «Cisneros».
- GARCÍA YEBRA, V. [1988]: *Claudicación en el uso de preposiciones*. Madrid: Gredos.
- GARZA MERINO, S. [2000]: «La cuenta del original» en *La imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- GENETTE, G. [1989]: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.

GERHARDT, M.I. [1981]: «La pastoral del Renacimiento en España: Garcilaso de la Vega» en *La poesía de Garcilaso*. Edición de Elías L. Rivers. Barcelona: Ariel.

GERHARDT, M.I.; LÓPEZ ESTRADA, F. y M. CHEVALIER [1980]: «La novela pastoril y el éxito de la *Diana*» en *Historia y crítica de la literatura española*. Tomo 2: *Siglos de Oro: Renacimiento*. Tomo dirigido por Francisco López Estrada. Colección dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Crítica.

GIL POLO, G. [1987]: *Diana enamorada*. Edición de Francisco López Estrada. Madrid: Castalia.

GÓMEZ-MORENO, M. [1967]: *Catálogo Monumental de España: Provincia de Salamanca*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.

GONZÁLEZ ANTÓN, J. y M. ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL [1992]: «El libro antiguo en Canarias» en *El libro antiguo español*. Actas del II Coloquio Internacional. Coordinado por M<sup>a</sup> Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra. Salamanca: Universidad. Págs. 241-246.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, A. [1951]: «Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro» en su *Opúsculos histórico-literarios. Tomo I*. Madrid: C.S.I.C.

GONZÁLEZ DE ÁVILA, G. [1606]: *Historia de las Antigüedades de la ciudad de Salamanca*. Salamanca: Imprenta de Artus Tabernel.

GONZÁLEZ DE BOBADILLA, B. [1587]: *Ninfas y pastores de Henares*. Alcalá de Henares: Juan Gracián. Ejemplares utilizados:

- Biblioteca Nacional (14994, 15002 y Cerv. Sedó 8746);
- Palacio Real de Madrid (IB. 172);
- Monasterio del Escorial de Madrid (20-VI-7);
- Biblioteca Universitaria de Oviedo (A-300);
- Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander (R-VI-3-14);
- Hispanic Society of América de Nueva York;
- British Museum (1075-e-4);
- Biblioteca Nacional de París (Y2-11040)

GRIMAL, P. [1981]: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

HAMILTON, E. J. [1975]: *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650*. Barcelona: Ariel.

HERNÁNDEZ-PECORARO, R. [2006]: *Bucolic metaphors: history, subjectivity, and gender in the early modern Spanish pastoral*. Chapel Hill: U.N.C. Department of Romance Languages.

HERRERA, F. [1580]: *Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*. Sevilla: Alonso de la Barrera. Facsímil del Grupo P.A.S.O. y las Universidades de Córdoba, Sevilla y Huelva, 1998.

- HERRERO GARCÍA, M. [1983]: «Edición y comentarios» de *Viaje del Parnaso* de Miguel de Cervantes. Madrid: C.S.I.C.
- HOMERO [1993]: *La Odisea*. Edición de José Luis Calvo. Madrid: Cátedra. 6ª edición.
- HÖSLE, J. [1982]: «La literatura pastoral europea» en *Literatura universal. Tomos 9-10: Renacimiento y Barroco*. Dirigida por August Buck. Madrid: Gredos.
- HOWATSON, M.C. [1989]: *The Oxford Companion to Classical Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- HOWATSON, M.C. [1991]: *Diccionario de la Literatura clásica*. Coordinador de la edición española, Antonio Guzmán Guerra. Madrid: Alianza.
- HUARTE DE SAN JUAN, J. [1988]: *Examen de ingenios para las ciencias*. «Introducción, edición y notas» de Esteban Torre. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- IBÁÑEZ LLUCH, S. [1999]: «Traducción, introducción y notas» a la *Historia danesa* de Saxo Gramático. 2 tomos. Valencia: Ediciones Tilde.
- IGLESIAS FEIJOO, L. [1990]: «Modernización frente a *old spelling* en la edición de textos clásicos» en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Editadas por Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey. Londres: Tamesis Books Limited.
- INCHAUSTEGUI CABRAL, J. [1964]: *Francisco de Bobadilla. Tres homónimos y un enigma colombino descifrado*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- IVENTOSCH, H. [1975]: *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española*. Valencia: Castalia.
- JAURALDE POU, P. [1981]: *Manual de investigación literaria*. Madrid: Gredos.
- KAYSER, W. [1981]: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos. 4ª edición, 5ª reimpresión.
- KING, W.F. [1963]: *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*. Madrid: Boletín de la RAE.
- KRAUSS, W. [1967]: «Localización y desplazamientos en la novela pastoral española» en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. Nimega.
- LAPESA, R. [1981]: *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos. 9ª edición corregida y aumentada.
- LÁZARO CARRETER, F. [1987]: *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos. 3ª edición, 7ª reimpresión.
- LOFRASSO, A. de [1573]: *Los diez libros de Fortuna de amor*. Barcelona: Pedro Malo.
- LÓPEZ DE ENCISO, B. [1586]: *Desengaño de celos*. Madrid: Francisco Sánchez.
- LÓPEZ ESTRADA, F. ; HUERTA CALVO, J. y V. INFANTES DE MIGUEL [1984]: *Bibliografía de los libros de pastores en la literatura española*. Madrid: Grupodis.
- LÓPEZ ESTRADA, F. [1948]: *‘La Galatea’ de Cervantes*. La Laguna de Tenerife: Universidad.

- LÓPEZ ESTRADA, F. [1949]: «Estudio y texto de la narración pastoril *Ausencia y soledad de amor* del *Inventario de Villegas*» en *Boletín de la Real Academia*. Año XXVIII. Tomo XXIX – Enero-abril. Cuaderno CXXVI.
- LÓPEZ ESTRADA, F. [1970]: *Teoría literaria y textos pastoriles españoles*. La Laguna: Universidad.
- LÓPEZ ESTRADA, F. [1974]: *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*. Madrid: Gredos.
- LÓPEZ ESTRADA, F. [1986]: «Erasmus y los libros de pastores españoles» en *El erasmismo en España*. Edición de Manuel Revuelta Sañudo y Ciria-co Morón Arroyo. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo.
- LÓPEZ ESTRADA, F. [1987]: «Introducción» a su edición de *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo. Madrid: Castalia.
- LÓPEZ ESTRADA, F. [1990]: «Narrativa en prosa y verso» en *Historia de la literatura española. Volumen I*. Realizada por varios autores. Madrid: Cátedra.
- LÓPEZ ESTRADA, F. [1990<sup>2</sup>]: «Literatura pastoril y Cervantes: *La Galatea*» en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos.
- LÓPEZ ESTRADA, F. [1991]: «Un autor canario de libros de pastores: Bernardo González de Bobadilla y las *Ninfas y pastores de Henares*» en *Homenaje al profesor Sebastián de la Nuez*. La Laguna: Universidad.
- LÓPEZ ESTRADA, F. y T. LÓPEZ GARCÍA-BERDOY [1995]: «Introducción» a su edición de *La Galatea* de Miguel de Cervantes. Madrid: Cátedra.
- LÓPEZ SEDANO, J.J. [1778]: *Parnaso español*. Tomo IX. Madrid: Antonio Sancha.
- LUIS DE LEÓN, fray [1984]: *De los nombres de Cristo*. Edición de Cristóbal Cuevas. Madrid: Cátedra.
- MACKENZIE, D. [1986]: *A Manual of Manuscript Transcription for the Dictionary of the Old Spanish Language*. Cuarta edición de Victoria A. Burrus. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- MALÓN DE CHAIDE, P. [1959]: *La conversión de la Magdalena*. Prólogo y notas del P. Félix García. Madrid: Espasa-Calpe.
- MARCHESE, A. y J. FORRADELLAS [1986]: *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- MARCOS MARÍN, F. [1986]: «Metodología informática para la edición de textos» en *Incipit*. Volumen VI. Buenos Aires.
- MARCOS MARÍN, M. [1994]: *Informática y humanidades*. Madrid: Gredos.
- MARTÍN ABAD, J. [1991]: *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*. 3 tomos. Madrid: Arco Libros.

- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M. [2001]: «La mitología clásica en la novela pastoril *Ninfas y pastores de Henares* de Bernardo González de Bobadilla». Conferencia impartida el miércoles 17 de octubre de 2001 en la Facultad de Filología de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. La misma corresponde a una ponencia defendida en un coloquio internacional sobre las *Influencias de la Mitología Clásica en la Literatura Española e Hispanoamericana del siglo XVI*, cuyas actas están en prensa.
- MAYANS I SISCAR, J.A. [1792]: «Introducción» a su edición de *El Pastor de Filida* de Luis Gálvez de Montalvo. Valencia: Librería mayansiana.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. [1943]: *Orígenes de la novela*. Edición preparada por Enrique Sánchez Reyes. Santander: Aldus, S.A. de Artes Gráficas.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. [1951]: *Reliquias de la poesía épica española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MILLARES CARLO, A. [1932]: *Ensayo de una bio-bibliografía de escritores naturales de las Islas Canarias (siglos XVI, XVII y XVIII)*. Madrid: Tipografía de Archivos.
- MILLARES CARLO, A. Y M. HERNÁNDEZ SUÁREZ [1979]: *Bibibliografía de escritores canarios (siglos XVI, XVII y XVIII)*. Tomo III, D-H. Con la colaboración de Antonio Vizcaya Carpenter y Agustín Millares Sall. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario y la Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas.
- MOLAS RIBALTA, P. [1984]: *Consejos y Audiencias durante el reinado de Felipe II*. Valladolid: Universidad.
- MOLL ROQUETA, J. [1979]: «Problemas bibliográficos del libros del Siglo de Oro» en *Boletín de la Real Academia Española*. Tomo LIX. Madrid: R. A. E.
- MOLL ROQUETA, J. [1990]: «Aproximaciones a la sociología de la edición literaria» en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Editadas por Pablo Jauralde, Dolores Nogueira y Alfonso Rey. Londres: Tamesis Books Limited.
- MOLL ROQUETA, J. [1992]: «Del libro español del siglo XV» en *El libro antiguo español*. Actas del II Coloquio Internacional. Coordinado por M<sup>a</sup> Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra. Salamanca: Universidad.
- MOLL ROQUETA, J. [1994]: *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*. Madrid: Arco/Libros
- MOLL ROQUETA, J. [1996]: «El impresor y el librero en el Siglo de Oro» en *Mundo del libro antiguo*. Dirigido por Francisco Asín Remírez de Esparza. Madrid: Editorial Complutense.
- MOLL ROQUETA, J. [1998]: «Portada y Preliminares» en «Lecturas del *Quijote*» y «Tasa, erratas y privilegio» en «Notas complementarias». En la edición del *Quijote* dirigida por Francisco Rico. Tomo II. *Op. cit.*

- MOLL ROQUETA, J. [2000]: «La imprenta manual» en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- MONTEMAYOR, J. [1996]: *La Diana*. Edición de Juan Montero. Barcelona: Crítica.
- MONTERO REGUERA, J. [1995]: «La Galatea y el Persiles» en *Cervantes*. Editado por Anthony Close et al. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.
- MONTERO, J. [1996]: «Introducción» a su edición de *La Diana* de Jorge de Montemayor. Barcelona: Crítica.
- MORÍNIGO, M.A. [1957]: «El teatro como sustituto de la novela en el siglo de oro» en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*. 2º trimestre. Buenos Aires: Instituto de Publicaciones.
- MUJICA, B.L. [1986]: *Iberian pastoral characters*. Maryland: Scripta Humanistica.
- OZOTA, T. [2002]: «Repertorios onomásticos grancanarios» en *Cuadernos de la Insula Barataria*. Nº 4, marzo-abril. Págs. 3-4.
- PALACIOS, E. et alii. [1993]: *Prontuario de ortografía práctica. Con dos apéndices sobre Gramática y Tipografía para autores*. Madrid: Egraf, S. A.
- PALAU Y DULCET, A. [1957]: *Manual del librero hispanoamericano*. Barcelona: Librería Palau.
- PASCUAL, J. A. [1993]: «La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica» en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Tomo 1. Editadas por Manuel García Martín et alii. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- PAYNO, L.: «Historia del rabel» en [http://www.es-aqui.com / payno / arti / rabel.htm](http://www.es-aqui.com/payno/arti/rabel.htm)
- PEDERSEN, O. [1999]: «Tradición e innovación» en *Historia de la Universidad en Europa. Volumen II: Las Universidades en la Europa Moderna temprana (1500-1800)*. Edición de Hilde de Ridder-Symoens. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- PENNEY, C.L. [1965]: *Printed books 1468-1700 in the Hispanic Society of America*. New York: Hispanic Society of America.
- PEPE, I. y J.M. REYES [2001]: Edición de *Anotaciones a la poesía de Garcilaso de Fernando de Herrera*. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ PRIEGO, M. Á. [1997]: *La edición de textos*. Madrid: Síntesis.
- PESET REIG, M. y E. GONZÁLEZ GONZÁLEZ [1990]: «Las facultades de Leyes y Cánones» en *La Universidad de Salamanca. Tomo II: Atmósfera intelectual y perspectivas de investigación*. Dirigido por Manuel Fernández Álvarez. Salamanca: Universidad.

- PORQUERAS MAYO, A. [1957]: *El prólogo como género literario*. Madrid: C.S.I.C., 1957.
- PORQUERAS MAYO, A. [1965]: *El prólogo en el Renacimiento español*. Madrid: C.S.I.C., 1965.
- PORQUERAS MAYO, A. [1986]: *La teoría poética en el Renacimiento y manierismo españoles*. Barcelona: Puvill Libros, S. A. , 1986.
- PRADO COELHO, J [1973]: «Gil Vicente» en *Diccionario de autores* de González Porto-Bompiani. Tomo III. Barcelona: Montaner y Simón.
- PRIETO, A. [1980]: «La prosa en el siglo XVI» en *Historia de la Literatura española. Tomo II: Renacimiento y Barroco*. Planeada y coordinada por José María Díez Borque. Madrid: Taurus.
- RALLO, A. [1995]: «Introducción» a su edición de *La Diana* de Jorge de Montemayor. Madrid: Cátedra.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA [1979]: *Diccionario de autoridades*. Madrid: Gredos. Edición facsímil en tres tomos.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA [1999]: *Ortografía de la Lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA [2002]: *Diccionario de la Lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe. 22ª edición.
- RENNERT, H.A. [1912]: *The Spanish Pastoral Romances*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- REVUELTA SAÑUDO, M. [1988]: *Epistolario de Menéndez Pelayo*. Madrid: Fundación Universitaria.
- REY HAZAS, A. y F. SEVILLA ARROYO [1993]: «Introducción» a las *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra*. Tomo I. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- REYES GÓMEZ, F. [2000]: *El libro en España y América. Legislación y Censura. (Siglos XV-XVIII)*. 2 tomos. Madrid: Arco/Libros.
- REYNOLDS, L. D. y N. G. WILSON [1986]: *Copistas y filólogos*. Versión española de Manuel Sánchez Mariana. Madrid: Gredos.
- RICCI, G. [1973]: «Petrarca» en *Diccionario de autores* de González Porto-Bompiani. Tomo III. Barcelona: Montaner y Simón, S.A.
- RICCIARDELLI, M. [1966]: «La novela pastoril española en relación con la *Arcadia* de Sannazaro» en *Hispanófila*. N.º 28. Nueva York: Centro de Estudios Hispánicos.
- RICO, F. [1998]: «Historia del texto» y «La presente edición» en *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Crítica.
- RILEY, E.C. [1988]: «Género y contragénero novelescos» en *Literatura en la época del Emperador*. Edición dirigida por Víctor García de la Concha. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- RIQUER, M. DE [1978]: «Cervantes» en *Historia de la Literatura Universal. Tomo II: Del Renacimiento al Romanticismo*. Realizada por Martín de Riquer y José María Valverde. Barcelona: Planeta. 7ª edición.
- RIQUER, M. DE [1993]: *Nueva aproximación al 'Quijote'*. Barcelona: Teide. 8ª edición.
- RIQUER, M. DE [1996]: «Introducción» a su edición del *Quijote* de Cervantes. Barcelona: Planeta. 14ª edición.
- RIVERS, E.L. [1981]: «La paradoja pastoril del arte natural» en *La poesía de Garcilaso*. Edición del mismo. Barcelona: Ariel.
- RODRÍGUEZ CRUZ, Á. [1990]: *Historia de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Congregación de Santo Domingo.
- RODRÍGUEZ CRUZ, Á. [1990]: «Régimen docente» en *La Universidad de Salamanca. Tomo II: Atmósfera intelectual y perspectivas de investigación*. Dirigido por Manuel Fernández Álvarez. Salamanca: Universidad.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. [1992]: *Primer ensayo para un Diccionario de la Literatura en Canarias*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, L.E. [1986]: *La Universidad salmantina del Barroco, período 1598-1625. Tomo 3: Aspectos sociales y apéndice documental*. Salamanca: Universidad.
- RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, L.E. [1991]: «Vida estudiantil en el Siglo de Oro» en *La Universidad de Salamanca. Ocho siglos de Magisterio*. Coordinación general de José Manuel Roldán Hervás. Salamanca: Universidad.
- RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, L.E. y R. MARTÍNEZ DEL RÍO [2001]: *Estudiantes de Salamanca*. Salamanca: Universidad.
- ROIG, A. [1998]: «El eco en la poesía de Garcilaso» en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996. Edición a cargo de María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa. Tomo II. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- ROMERA IRUELA, L. y M<sup>ra</sup>C. GALBIS Díez [1986]: *Catálogo de pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII*. Volumen VII. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura.
- RUBIO Y MORENO, L. [1920]: *Pasajeros a Indias*. Madrid: Compañía Iberoamericana de publicaciones.
- RUMEU DE ARMAS, A. [1960]: «Cristóbal Colón y Beatriz de Bobadilla en las antevísperas del Descubrimiento» en *El Museo Canario*, nºs 75-76. Págs. 255-279.
- RUMEU DE ARMAS, A. [1985]: «Los amoríos de doña Beatriz de Bobadilla» en *Anuario de Estudios Atlánticos*. Número 31. Madrid-Las Palmas: Patronato de la "Casa de Colón".

- SALOMON, N. [1974]: «Algunos problemas de sociología de las literaturas de lengua española» en *Creación y público en la Literatura española*. Edición a cargo de J. F. Botrel y S. Salaün. Madrid: Castalia.
- SALVÁ Y MALLÉN, P. [1872]: *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*. Tomo 2. Valencia: Imprenta de Ferrer de Orga.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. [1990]: *Poetas canarios de los Siglos de Oro*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- SÁNCHEZ, A. [1973]: «Estado actual de los estudios biográficos» en *Suma cervantina*. Editada por J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley. London: Tamesis Books Limited.
- SANTANA SANJURJO, V.
- [2001]: *Bernardo González de Bobadilla. 'Ninfas y pastores de Henares': la órbita previa*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad.
  - [2008<sup>1</sup>]: *Cervantes y la búsqueda de la esperada luz tras las tinieblas: la segunda parte de 'La Galatea'*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones.
  - [2008<sup>2</sup>]: *Análisis paratextual de 'Ninfas y pastores de Henares' de Bernardo González de Bobadilla*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones.
  - [2010<sup>1</sup>]: *Pro Marcelas*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones.
  - [2010<sup>2</sup>]: *Excitus*. Las Palmas de Gran Canaria: Beginbook Ediciones.
  - [2010<sup>3</sup>]: *Moiras Chacaritas*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones.
- SANTANDER, T. [1984]: *Escolares médicos en Salamanca (siglo XVI)*. Salamanca: Caja de Ahorros y Monte Piedad de Salamanca.
- SCHEVILL, R. y A. BONILLA [1914]: «Introducción» a su edición de *La Galatea* de Miguel de Cervantes. Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez.
- SCHNABEL, D. [1996]: *El pastor poeta. Fernando de Herrera y la tradición lírica pastoril en el primer siglo áureo*. Kassel: Edition Reichenberger.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. y L. CORTÉS VÁZQUEZ: *Symbolismos de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Gráficas Europa, 1973.
- SECO, M. [1995]: *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe. 9ª edición, 9ª reimpresión.
- SILES ARTÉS, J. [1970]: *La estructura de la novela pastoril* (tesis doctoral). Madrid.
- SILES ARTÉS, J. [1972]: *El arte de la novela pastoril*. Valencia: Albatros Ediciones.
- SIMÓN DÍAZ, J. [1983]: *El libro español antiguo. Análisis de su estructura*. Kassel: Edition Reichenberger.
- SIMONE, M.R. DI [1999]: «La admisión» en *Historia de la universidad en Europa. Volumen II: Las universidades en la Europa Moderna temprana (1500-1800)*. Editada por Hilde de Ridder-Symoens. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad de País Vasco.

- SOLÉ-LERIS, A. [1980]: *The Spanish Pastoral Novel*. Boston: Twayne Publishers.
- SORIA OLMEDO, A. [1986]: «Introducción» a su edición de *Diálogos de amor* de León Hebreo. Traducción de Davis Romano. Madrid: Editorial Tecnos.
- SOUVIRÓN LÓPEZ, B. [1997]: *La mujer en la ficción arcádica*. Madrid: Iberoamericana.
- TATEO, F. [1993]: «Introducción» a su edición de *Arcadia* de Jacopo Sannazaro. Madrid: Cátedra.
- TEIJEIRO, M. [1991]: «Edición, introducción y notas» a *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor. Barcelona: PPU.
- THÉODORE, J.G. [1922]: *Trésor de Livres Rares et Précieux ou Nouveau Dictionnaire Bibliographique*. Tomo III: G-J. Berlín: Josef Altmann.
- TICKNOR, G. [1849]: *History of Spanish Literature. Volume III*. New York: Harper and Brothers.
- TICKNOR, G. [1854]: *Historia de la Literatura española*. Traducida al castellano, con adiciones y notas críticas por Pascual de Gayangos. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- TOMÁS Y VALIENTE, F. [1982]: *Gobierno e instituciones en la España del Antiguo Régimen*. Madrid: Alianza Universidad.
- VALBUENA PRAT, A. [1957]: *Historia de la Literatura española. Tomo I*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- VÁZQUEZ DE PARGA Y MANSILLA, J. [1885]: *Reseña geográfica-histórica de Salamanca y su provincia para uso de los Colegios y Escuelas de la misma*. Salamanca.
- VEGA, Garcilaso de la [1998]: *Poesía completa*. Madrid: Espasa. 5ª edición.
- VIERA Y CLAVIJO, J. [1991]: *Historia de Canarias*. Tomo 2. Madrid: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. Biblioteca Básica Canaria, nº 9.
- VIGIL, M. [1986]: *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- VILLAR Y MACÍAS, M. [1974]: *Historia de Salamanca. Libro V. Desde el corregimiento del Almirante al señorío del príncipe don Juan*. Salamanca: Graficesa.
- VINDEL, F. [1930]: *Manual gráfico-descriptivo del bibliófilo hispano-americano (1475-1850)*. Tomo IV. G-K. Madrid.
- WELLEK, R. y A. WARREN [1981]: *Teoría literaria*. Madrid: Gredos. 4ª edición, 4ª reimpresión.
- ZEROLO, E. [1897]: *Legajo de varios*. París: Garnier Hermanos.

PRIMERA  
PARTE DE LAS  
NIMPHAS Y PASTO-  
res de Henares. Diuidida en  
seys libros. Compuesta por Bernardo Gó-  
galez de Bouadilla Estudiante en la  
infiogue Vniuersidad de  
Salamáca.

*DIRIGIDA A ALLICEN*  
*ciado Guardiola del consejo*  
*del Rey nuestro Señor.*



CON PRIVILEGIO.  
Impressa en Alcalá de Henares, por Iuan Gracian.  
Año de M.D.LXXXVII.  
A costa de Iuan Garcia mercader de Libros.



# NYPH, SÍNTESIS COMENTADA

## NOTA PREVIA

Como cabe alguna probabilidad de que hayas optado por no leer el apartado “Hacia Pastorilia”, aprovecho la ocasión que me brinda esta nota previa para incidir nuevamente en lo que ahí apunté sobre esta parte del tomo que frente a ti tienes: «NYPH, *síntesis comentada* es un aperitivo, por decirlo de alguna forma, cuya función no es otra que la de presentarte la obra de González de Bobadilla, por si no la conoces, de cara al referido *El género pastoril...*»; luego, no cumple otra función el punto que ahora iniciamos que la de ayudar a que te hagas una idea del contenido de la novela pastoril (o lo refresques, si ya lo conoces) de cara a la sección de este libro que da título a este volumen. Está de más apuntar que lo conveniente es siempre acudir al texto completo de *Ninfas y pastores de Henares*, cuya edición, como he señalado al comienzo de este manual, ya está en imprenta.

Permíteme, por favor, un par de observaciones más de cara a la cabal lectura de las próximas páginas: inserto entre corchetes y superíndice las referencias al folio del original, y anoto la letra *v* junto al guarismo cuando se trata de la cara *vuelta* del folio. Además, pondré en cursiva los fragmentos o versos de la novela que se reproduzcan en esta síntesis comentada e indicaré su ubicación en la edición príncipe, la de 1587, para que sean fácilmente localizables.



## PRELIMINARES

DESDE EL FOLIO A1 HASTA EL FOLIO 11

PORTADA <sup>[A1]</sup>. Reproducida en este volumen tras el apartado “Hacia Pastorilia”. El análisis de los distintos datos que ofrece esta parte del libro fue objeto de estudio en *Análisis paratextual de ‘Ninfas y pastores de Henares’ de Bernardo González de Bobadilla*, el título que publiqué en Anroart, en 2008, cuya cubierta puedes ver en este manual antes de la sección “El género pastoril a través de *NyPP*”.

La distribución de los contenidos de *Análisis paratextual...* obedece a la siguiente relación de páginas: Preliminares a la paratextualidad [17-19]; Nuestra obra como objeto material [19-42]; «Primera parte...» [42-47]; «... de las *Ninfas y pastores de Henares*» [47-51]; «Dividida en seis libros» [51-52]; «Compuesta por...» [52-82]; «Dirigida al Licenciado Guardiola» [82-85]; Marca tipográfica [85-86]; «Con privilegio» [86-103]; «Impresa en Alcalá de Henares, por Juan Gracián» [103-108]; «Año de 1587» [108-116]; «A costa de Juan García, mercader de libros» [116-118].

PRIVILEGIO <sup>[A2-A2v]</sup>. Firmado por Juan Vázquez el 29 de noviembre de 1586.

DEDICATORIA <sup>[A3]</sup>.

POEMAS LAUDATORIOS <sup>[A3v-A4]</sup>. Tres sonetos: el primero, anónimo; el segundo, firmado por Ximeno Fajardo; y el tercero, por Melchor López de Contreras<sup>3</sup>.

PRÓLOGO <sup>[A5-10]</sup>.

“BERNARDO A SU LIBRO” <sup>[10v-11]</sup>. Composición que tiene un significativo final: *pues dice el refran, bien aya / quien a los suyos parece.*

---

<sup>3</sup> Véase *Análisis paratextual...* págs. 62-63.



## LIBRO PRIMERO

DESDE EL FOLIO A1 HASTA EL FOLIO 40V

Comienza la historia en las riberas del Henares, donde un pastor, Florino, se dedica más a lamentar la situación en la que le ha dejado el amor que en cuidar de su ganado. En este estado de tristeza, recita el primer soneto de la obra: *Dorada aurora que con luz hermosa / tanto esclareces la terrena esfera...* <sup>[12]</sup>. El narrador interviene para señalar a los lectores que Florino ama a Roselia y siente celos de los otros pastores, de quienes no duda que amen también a su pastora (y en su imaginación, que ella les corresponda). Combate este sentimiento recitando otro soneto <sup>[13v]</sup>:

**Virgineo coraçõ, virgineos pechos  
limpios y virginales pensamientos  
puros y mesurados movimientos  
virgineas manos y virgineos echos.**

El mismo día en el que recitaba su “Dorada aurora...”, se encontró con su pastora y no supo qué decirle por ser tanta la emoción que le embargaba. Perdió así la ocasión de mostrarle su amor y, avergonzado, se escondió entre unas zarzas y recitó las siete octavas que comienzan de esta manera: *Oh, más dura que roca empedernida / donde bate con furia el mar hinchado...* <sup>[15]</sup>.

Melampo, un pastor amigo de Florino, oye estos lamentos y decide interrumpirle. Le pregunta por las razones de tanta tristeza y le sugiere que le acompañe hasta su cabaña donde podrá comer y aplacar tanta congoja. Pero Florino, absorto en sus lamentos, continúa recitando otras siete octavas (*Ay, que no dejarás tanta fiereza / mientras fueres más*

*linda que la rosa...* <sup>[17]</sup>). Melampo, tras oírle, comprende que los males de su amigo no son otros que los estrictamente derivados del amor y se dirige a él para felicitarle por el estado en el que se encuentra, ya *que cualquier trabajo por su causa se reciba, que en tal trance no se puede llamar trabajo, sino grandísimo descanso y contento* <sup>[19]</sup>.

Florino le responde que amar a su pastora debiera ser un motivo de felicidad si no fuera por los desdenes que esta le infiere. Melampo se sorprende de que Florino haya sido rechazado y atribuye el amor no correspondido de la pastora a que no se lo ha declarado el pastor o que ella carece de conocimiento alguno. Le pide, además, que cuente cómo se fraguó este sentimiento, y el enamorado le refiere que ya desde su lugar de procedencia, las riberas del Jarama, Roselia siempre había gozado del amor de la naturaleza al completo y que su marcha a las riberas del Henares provocó la tristeza generalizada de hombres, animales y plantas. Continúa Florino contando cómo se enamoró de ella: *Roselia estaba con su mano tierna / su dorado cabello componiendo...* <sup>[21]</sup>. Tras una pausa, prosigue recitando su historia, en la que, a modo de alegoría del mito de Apolo y Dafne, cuenta cómo la encontró y corrió tras su amada mientras la pastora huía de él (*Al tiempo que la alegre primavera / los anchos campos viste de verdura...* <sup>[23]</sup>).

Mientras escuchaba a Florino, una suave voz captó la atención de Melampo: era la de Palanea, la pastora a la que amaba. No dudó este en dejar al enamorado de Roselia donde lo halló para ir al encuentro de su pastora y solicitarle la respuesta a una carta que *el domingo antes, en la aldea, le había enviado juntamente con unos corales rematados con unas curiosas laborcillas de plata* <sup>[25]</sup>. Tersandro, un gentilhombre de la ciudad enamorado de Palanea, aunque no correspondido por ella, le había leído la carta de Melampo, que comenzaba así: *Graciosa Palanea, si permitieras ablandar la dureza de tu corazón...* <sup>[25]</sup>.

La carta enterneció a la pastora, quien no dudó en responderle, también por escrito, gracias a la ayuda que para tal menester le prestó el citado Tersandro <sup>[26]</sup>:

**Melampo ya vees que en ninguna  
manera me conuiene abrir la puerta a  
la blandura tan a costa de la obligacion  
que tengo de conseruarme siempre en  
mi fama.**

Así pues, como se ha apuntado, mientras recitaba Florino, Melampo se percató de la presencia de Palanea y dejó al enamorado con sus versos mientras se acercaba hasta su pastora con el fin de que le respondiese a su carta. Esta, que no quería ser vista por otros pastores, sacó rápidamente la carta y se la entregó al pastor, quien se apresuró para alejarse del lugar lo antes posible y leer la respuesta de su amada, la cual, a pesar de que le abría su corazón, no evitó dejarle confuso. En este estado, recitó dos sonetos que comienzan así: *Después que amor me puso en grave estado / burlo de los tormentos de las penas...* <sup>[27]</sup>.

El rabadán Epidaurio, que andaba por las inmediaciones, oyó estas estrofas y se acercó hasta Melampo para aliviarle. Este le contó *el discurso de sus amores y la duda tan molesta en que la carta de Palanea le tenía puesto* <sup>[28]</sup>. Epidaurio le propuso a Melampo que cantase algo sobre su condición, que él respondería a cada intervención suya. Así lo hizo, y ambos recitaron a modo de diálogo diez octavas iniciadas por boca de Melampo *Amor incita al corazón medroso / y el miedo espanta el alma enamorada...* <sup>[28v]</sup>.

Vuelve el narrador sobre la figura de Florino, quien, tras percatarse de que estaba solo, se dirigió hasta el lugar en el que su amigo y el rabadán recitaban versos. Los envidió porque eran correspondidos por sus pastoras: Palanea y Lidia, respectivamente. Olvidándose de ellos y acordándose de su Roselía, comenzó a recitar diez quintillas y una octava

que comenzaba así: *Alma del mal avara / odioso cautiverio y amargura...* <sup>[31]</sup>.

El cansancio se apoderó de él y *vencido de la común necesidad del sabroso dormir* <sup>[33]</sup> comenzó a hablar entre sueños. Se imaginaba que estaba frente a Roselia y que le decía aquello que en la vigilia era incapaz de comunicarle. Melampo y Epidaurio se percataron de que Florino hablaba dormido y lo despertaron. Le aconsejaron que escribiese una carta a Roselia, que ellos mismos le harían llegar. Agradeció Florino el consejo y la disposición de sus amigos y comenzó a redactar la epístola a su amada comenzando de la siguiente forma: *Por no poder disimular el fuego que en mi corazón sustento por manifestarse el propio arrojando llamaradas afuera...* <sup>[31v]</sup>. Terminada la carta, Florino se la entregó a sus amigos. Con más ánimo y consuelo, el enamorado partió con el ganado a su cabaña recitando cuarenta y dos quintillas que comienzan así: *Pues me queréis despeñar / pasos de mi edad Florida...* <sup>[35v]</sup>, pero el cansancio pudo más que su voluntad de llegar y se quedó dormido en medio del campo <sup>[40]</sup>:

**Mas dexemos durmiendo pues  
menester sera, que cobre fuerças para  
poder soportar los penosos trances que  
le esperan q̄ en despertado sus ojos y en  
abriédo los oydos, nõ vera sino vn juez  
riguroso de su vida, y vnas palabras as-  
peras,**



## LIBRO SEGUNDO

DESDE EL FOLIO 41 HASTA EL FOLIO 76V

Al día siguiente, Fardenia, madre de Florino, busca a su hijo para increparle que haya descuidado el rebaño por culpa de sus cuitas amorosas. Lo encuentra en un lugar apartado y, tras despertarle, le reprende por el estado en el que lo ha dejado el amor. En su reprensión incorpora la opinión que tienen sobre el matrimonio diversos pueblos antiguos (egipcios, griegos...) y termina ordenándole que se vaya a las riberas del Tormes para que se olvide de Roselia.

Florino, apenado por esta decisión, se despide de su entorno con cinco octavas que comienzan así: *Partiéndome se parte el alma mía / y della la congoja no se parte...*<sup>[43]</sup>. Cuando acabó de despedirse, la naturaleza entera estaba tan triste por su partida como él por su marcha. Cuantos conocían al pastor también mostraron su pesar; especialmente, Fílira, una pastora que sentía y padecía por Florino lo mismo que este por Roselia<sup>4</sup>.

Florino se ha marchado y el narrador aprovecha la mención del amor que Fílira siente por él para transponer en la pastora los mismos males amorosos que caracterizaban al pastor Florino. Cuenta, además, que un día iba la pastora con su ganado y se encontró entre unas ramas la carta que Epidaurio y Melampo se comprometieron a entregar a Ro-

---

<sup>4</sup> Por las circunstancias que relacionan a González de Bobadilla con Alcalá de Henares (donde se publica su libro; de donde es natural ese amigo, quizás simbólico, que le contaba cuentos sobre las gentes que vivían en los márgenes del río...) y Salamanca (donde posiblemente estudió), deduzco que esta marcha de las riberas del Henares a las del Tormes no es más que el trasunto de algún pasaje biográfico que vivió nuestro autor o alguien muy próximo a él.

selia. Ambos pastores perdieron el documento y, tras buscarlo durante unos días, se olvidaron de él cuando supieron que Florino se iba de aquellas riberas. Fílira, pues, tomó la carta dirigida a Roselia y la leyó, lo que acrecentó su tristeza por saber que Florino no podía corresponderla.

Al rato, vio llegar apresuradamente a Favorina, Lisia y Celinda. Las saludó y preguntó la causa de tanta prisa. Estas respondieron que iban a las bodas de Lidia con el rabadán Epidaurio y la invitaron a que las acompañase a la fiesta <sup>[45v]</sup>

**Do hallaron mucha diuer  
fidad de bien apuestas Nimphas y puli  
dos pastores ocupados en ordenadas  
danças y gustosos bayles hechos al son  
de vn ordenado taboril y sonora flau  
ta.**

Llegada la noche, todos se retiran a sus respectivas cabañas, al igual que los recién casados, quienes, mientras dormían, reciben la visita de dos divinidades: Himeneo y Juno<sup>5</sup>. Ambos dioses recitan para los recién casados las normas que se deben guardar para que el nuevo estado en el que se hallan sea beneficioso para el matrimonio. Himeneo y Juno recitan ocho estrofas que comienza el primero de la siguiente forma: *El que tan feliz estado / quiere llevar con contento...* <sup>[46v]</sup>. Tras las palabras de los dioses, el narrador aprovecha para mostrar su parecer sobre el matrimonio y, más concretamente, sobre las mujeres, de donde cabe colegir cierta con-

---

<sup>5</sup> La presencia de estas divinidades que irrumpen en la trama -y de otras que aparecerán más adelante- es el tributo que ha de pagar González de Bobadilla por adscribirse al género pastoril. La visita al palacio de Felicia en el Libro III de la *Diana* de Montemayor o el mismo «Canto de Caliope» en *La Galatea* cervantina son muestras más que evidentes de la inclusión de este recurso literario al amparo de un mundo plagado de referencias míticas y legendarias del universo grecolatino.

dición misógina de nuestro autor cuando afirma: *Que al fin la más excelente mujer no deja de tener alguna tacha* <sup>[49]</sup>.

Prosigue el narrador sus menciones a divinidades citando a Lucina, abogada de los partos, e implicándola en una relación de amor y odio con los hombres muy propia de la mitología griega y romana. Según cuenta, esta divinidad se mostró desfavorable hacia la unión de Epidaurio y Lidia y solo le consolaba la desgracia que había de sucederles. Nuestro autor ya está dejando caer la posibilidad de que el reciente enlace matrimonial pueda verse disuelto por alguna circunstancia trágica.

Fílira, por su parte, se siente desdichada por no poder disfrutar de la misma felicidad que Lidia con Epidaurio y comienza a recitar un soneto (*Yo soy a quien amor persigue tanto / que no quiere espirar en mí su aliento...* <sup>[49v]</sup>) ajena a la circunstancia de que muy cerca de donde está se halla la casa de Lisia, Favorina y Celinda, quienes, oyendo las quejas de Fílira, se dirigen hasta donde estaba la pastora para consolarla.

Fílira oye las pisadas, cree que son unos serranos que vienen a robarle su ganado y les da el alto. Celinda se perca-ta de esta confusión de su amiga y pide a sus compañeras que guarden silencio. Se dirige a la desconcertada pastora cambiando la voz de forma que parezca un hombre y diciéndole que está allí para consolarla. Fílira se lo agradece y pide a su desconocido interlocutor que se identifique. Este afirma que se llama Velanio y que se ha enamorado de ella. La pastora le pide que la deje sola, que hablarán cuando amanezca porque no tiene ánimos para ser consolada.

Celinda, con el fin de continuar con la desorientación de Fílira, le hace ver que realmente su nombre no es Velanio, sino Florino. La pastora apela, en una hermosa recreación de los estados naturales y del ánimo en función del amor, al estatismo del entorno natural para dar a entender que el que le habla no puede ser Florino.

**Cielo de nubes lóbregas cubierto  
fresca riberá, río cristalino:  
si el que del te esta Florino es cierto,  
como no reluzis y gloria tanta  
no la manifestais al descubierto?**

Celinda, tras esta respuesta, confiesa el engaño al que ha estado sometiendo a la pastora Fílira y lo justifica en el deseo de ayudarla. La conversación entre Fílira y Celinda se ha llevado a cabo por medio de una larga serie de tercetos encadenados que comienza con la llamada de atención a los serranos por parte de la enamorada de Florino: *Quién anda alborotando mi rebaño / en noche tan oscura y tenebrosa...* <sup>[50]</sup> y concluye con la confesión del engaño por parte de Celinda.

Salen las otras pastoras de su escondite y corren a abrazarse a Fílira, quien, en última instancia, no puede más que sentir cierta decepción por llegar a albergar la esperanza de que aquella voz fuese realmente la de su amado. Las cuatro juntas comienzan a hablar sobre el amor desde la posición que el mismo ocupa en sus vidas: la ausencia del amado en Fílira; Favorina, por su parte, alaba la vida sin ataduras amorosas; Lisia envidia a los que tienen lágrimas y suspiros de amor y Celinda no concibe a los amantes sin enfados ni desdenes.

Al rato de estar hablando, oyen a una pastora lamentarse amargamente y pedir *perdón a Dios de su pecado y a los hombres justicia por la ofensa contra su fama cometida* <sup>[53]</sup>. Recita un amplio poema compuesto por diecisiete quintillas que comienza con estos versos: *Muestra señor la grandeza / de tu ser omnipotente...* <sup>[53v]</sup>. La pastora no es otra que Palanea, quien reprocha a Melampo el que la haya deshonrado y que se muestre tan ufano por haber logrado el premio que para él tenía reservado con el matrimonio. Palanea ha decidido suicidarse y su recitado era lo último que pensaba decir en vida. Las cuatro pastoras, que acuden rápidamente donde Palanea

está, impiden la consumación de su propósito, la reconviene por su determinación al tiempo que muestran su sorpresa porque un pastor de tan buena reputación hubiese cometido un acto tan despreciable como el relatado por Palanea.

Mientras esta decía muchas cosas en su defensa, sus amigas, vírgenes, como recalca el narrador, parecen mostrar cierta envidia por lo que le ha ocurrido a la burlada pastora. Fílira afirma no importarle verse en su piel si su amante fuese Florino, Celinda y Lisia también son de esa opinión; Favorina no se pronuncia al respecto. Palanea refiere a sus amigas los hechos que la han conducido a tal situación<sup>6</sup>: *Después que con su flecha el niño Alígero / hirió, al cruel que con copiosas lágrimas...* <sup>[56]</sup>. Contó la deshonrada pastora que un día conoció a Melampo y que este, nada más verla, no dudó en cortejarla hasta que ella lo aceptó. Nísida, una amiga de la pastora, accedió a desempeñar el papel de alcahueta gracias al cual los amantes podían intercambiarse la correspondencia. Un día acordaron verse en el jardín de ella para concertar el matrimonio. Formuladas las intenciones entre ambos amantes, no dudaron en entregarse amorosamente el uno al otro hasta que los sorprendió el padre de ella, Céfalo, quien pidió una explicación a esa situación tan embarazosa. Palanea apeló a la promesa de matrimonio contraída y se refirió a Melampo como su marido, pero este lo negó afirmando que todo había sido una burla<sup>7</sup>.

Poco a poco amanece, y el narrador vuelve a dirigirse a los lectores para dejar a un lado la escena de las pastoras y enfocar su atención en la llegada de dos pastores adonde

---

<sup>6</sup> Es aquí cuando González de Bobadilla inserta los versos esdrújulos sin rima que Cioranescu achacó a la indudable influencia de Cairasco de Figueroa.

<sup>7</sup> Una vez más, González de Bobadilla da la impresión de que vuelve a evocar otra de esas historias estudiantiles en las que el amor impetuoso de los jóvenes desembocaba en circunstancias como las ocurridas a la pastora Palanea con Melampo.

ellas están: *mas dejemos este paso pues el tiempo no nos da más materia para decir de él más largamente porque vienen por la ribera abajo del río Filerio y Velanio* <sup>[58]</sup>. Celinda y Lisia se despiden de las pastoras para salir al encuentro de los pastores. Lisia teme encontrarse con Velanio porque sabe que este ama a Fílira aunque no descarta que, con mucho esfuerzo, logre captar su atención y modificar su voluntad. Así, pues, Celinda con Filerio y Lisia con Velanio se encuentran en el camino y hablan de lo único que les ocupa: el amor.

Lucilio, un pastor del entorno que es definido como “viejo murmurador”, contempla la escena de las dos parejas tratando de asuntos que nada tienen que ver con su condición de cuidadores de ganado y se apresura a contársela a un rabadán de la aldea, no sin antes pormenorizarle el estado de las relaciones amorosas entre los pastores: Celinda con Filerio, Velanio con Lisia, Flavino con Trísida, Numea con Elisio, Fílira se quejaba por la ausencia de Florino al igual que Lasio por Favorina... Finalmente, da cuenta de los hechos acaecidos entre Palanea y Melampo.

Alguien cuya identidad no se desvela pone al corriente a los pastores de las palabras de Lucilio. Uno de ellos no duda en enviar al murmurador una carta anónima con el fin de recriminar su acción (*Después que el sacro Apolo en el Parnaso / mi frente coronó de mirto verde...* <sup>[59]</sup>). Lucilio queda confuso por la carta recibida. Aunque desea saber quién se la ha remitido, decide no indagar para no verse obligado a estar cerca de sus homólogos.

Unos pastores conversaban entre sí cuando cerca de ellos se posan varios cuervos al tiempo que una manada de cornejas se aproximaba hasta el grupo. Los animales, anunciadores de malos presagios, son el centro de atención de los pastores, asombrados por el acontecimiento. Al poco rato, de las entrañas de la tierra aparece una horrenda visión que oscureció el día y que tras presentarse como la diosa engendradora de rencores y murmuraciones les avisó que no

hiciesen ningún tipo de exequias por la muerte de Lucilio: *Eche alaridos tríplices cerbero / y Eriuis ejecute su violencia...* <sup>[61v]</sup>. De esta forma tan sorprendente, apelando a la magia, recibe el “viejo murmurador” el castigo por los perjuicios que sus comentarios han ocasionado a los otros pastores.

Los pastores se sobreponen del susto recibido sin sentir lástima alguna por el castigo que la divinidad ha infringido al pastor. El autor, tras estos acontecimientos, se centra ahora en los amores de Lisia y Velanio, quienes se enamoran en la ya referida conversación mantenida en el camino y se lamentan, cada uno por su lado, de no poderse ver. El medio epistolar será el único que los mantenga unidos gracias a la mediación de Lirnesia, una pastora enterada de estos amores (*Lisia, ya que la ocasión / de mis dolores ha sido...* <sup>[64v]</sup>). Lisia se siente muy afortunada porque ha logrado que Velanio se olvide de Fílira y solo se fije en ella. Esta felicidad de la pastora se manifiesta en una carta que remite a Velanio en tercetos encadenados: *Velanio, a quien mi alma está ofrecida / y el corazón del todo dedicado...* <sup>[66v]</sup>. En la misiva, la pastora convoca a su amado para que se vean esa noche cerca de la cabaña de ella. Llegada la hora del encuentro y tras una discreta conversación en la que ambos ni se miran entre sí con tal de mantener el decoro que el estado de ella demanda, los pastores terminan entregados a un amor físico sobre el que apunta el narrador: *esto sabrá mejor el que por experiencia semejante contento ha conseguido, que a mí no me compete sino decir que no solo esta noche sino cientos se abrieron los espaciosos campos de sus colmados placeres sin que por ellos fortuna pudiese pasar su variable rueda* <sup>[70]</sup>.

Se prosigue la narración del segundo libro dando cuenta de cómo un día Velanio, que es todo felicidad, caminando por una cañada del rabadán Clariseo, vio en la cumbre de un collado a Lisia junto con otras pastoras. Llegó hasta donde estaban recitando un soneto: *Palas con un lucido coselete / gallardamente puesta y pertrechada...* <sup>[70v]</sup>. Fue bien recibido por

todas: Roselia; Celinda, Numea y Tírsida esperando a sus pastores, Filerio, Elisio y Flavino, respectivamente; Fílira; y Favorina, evitando a Delasio. Hablaron de varios temas y concluyeron con los desdenes que Roselia había mostrado hacia Florino. Le pidieron a esta que les cantase algo mientras Filerio tañía una zampoña y Velanio tocaba un rabel. Así, el amor de Florino recitó ocho quintillas con esta glosa: *Del bien y mal que no dura / el mal se debe escoger, / que el pesar del bien perder / ningún remedio le cura* <sup>[72]</sup>.

Extasiados quedaron los pastores del dulce canto de la pastora hasta que les llamó la atención el soneto que Delasio recitó por Favorina cuando con su ganado se acercaba al grupo: *Las influencias del luciente cielo / producen el rubí y carbunco fino...*). Favorina, enfadada por la presencia de Delasio y porque la misma hubiese roto el placer del canto de Roselia, se alejó del grupo de pastores. Cuando Delasio llegó hasta el lugar supo que su amada había huido de él y se desmayó. Todos, menos Favorina, fueron a recogerlo y viendo el desmayado que su amada no estaba entre el grupo de pastores que se habían preocupado por su desfallecimiento comenzó a recitar cuatro sonetos: *Favorina, cruel, bella y serena / más que el duro peñasco empedernida...* <sup>[74v]</sup>. Todos entendieron qué mal aquejaba al pastor y no dudaron en recomendarle que se olvidase de ella; luego, bajaron hasta el llano y allí comenzaron a cantar todos juntos. Favorina salió de su escondite y se volvió a reunir con el grupo de pastores.



## LIBRO TERCERO

DESDE EL FOLIO 77 HASTA EL FOLIO 110V

Favorina, tras andar perdida por aquel paraje, se vuelve a unir al grupo de pastores y juntos caminan hasta que se encuentran a Meliseo, un joven pastor que se lamenta amargamente por la muerte de Lidia. Sorprendidos todos por la noticia, corren a unirse a la comitiva fúnebre. Allí recitó Epidaurio, su viudo, cinco estancias de catorce versos que comenzó así: *Lamentable suceso, triste historia / fin no debido a la inculpable vida...*<sup>[78]</sup>.

Concluidos los funerales, de vuelta a sus cabañas, piden a Marsila, una pastora, que les cuente cómo se había producido la inesperada muerte de Lidia. Esta contó que la familia de la difunta no había aceptado el matrimonio con Epidaurio, lo que le había disgustado profundamente. Enfermó por esta causa y agravó su salud el hijo que esperaban, de forma que en el parto murió<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> El narrador no nos ha dejado constancia alguna de que entre la boda y la muerte de la pastora hayan transcurrido varios meses, al contrario; es lógico, pues, que el lector deduzca que Lidia se casó embarazada y que al poco tiempo de la boda se pusiese de parto. En el Libro segundo, se nos cuenta que Lucina, la divinidad encargada de los nacimientos, sentía envidia de la pastora, por lo que cabe suponer que solo por su mediación perdió la pastora su vida. Una vez más, el sino de los hombres se ve sometido a la voluntad de las divinidades, lo que vuelve a relacionar a nuestra obra con las historias mitológicas grecolatinas, donde los dioses participan activamente en la vida de los mortales.

Asimismo, la sola suposición del amor prematrimonial, que, recordemos, ya ha tenido en el transcurso de la obra tres menciones muy explícitas (Palanea con Melampo, Lisia con Velanio y, ahora, Lidia con Epidaurio), contribuye a desmitificar el platonismo de las relaciones de los enamorados que, como señala López Estrada, parecen estar más pendientes de una relación de causa a hecho que a una concepción en

La acción sufre un cambio espacio-temporal hasta las fiestas de la Cruz enramada. Los pastores, tras cumplir con sus deberes religiosos, se congregan para oír música. Allí, una divinidad, Cupido, el hijo de Venus, a todos enamora con sus flechas; incluso a la esquivia Favorina, con quien mantiene una conversación (*Dime niño que has el arco armado / ¿por qué te trae tu madre desnudico?...<sup>[82]</sup>*); un diálogo en el que el autor, como si de una comedia se tratase, no duda en insertar las llamadas correspondientes a cada intervención. Concluida la conversación entre Cupido y Favorina, el dios continúa su trabajo hiriendo con sus flechas a Crise, Absintio, Cefalina, Pelusino, Frijea... y muchos más que, según el narrador, *primero el claro Febo pasara dos veces con su plaustro coro por los cabellos de Virgo que yo acabe de contar el número de los heridos<sup>[82v]</sup>*.

En este ambiente tan regocijante, Nisedio y Pandoro, para alegrar a Nercida, Fílira, Lisia y Roselia, recitan un soneto cada uno. Comienza el primero con los siguientes versos: *Mi edad florida voy entreteniendo / con el falso esperar y devaneo...<sup>[83]</sup>*. Satisfechas las pastoras por los poemas, piden a Gripaldo y Pindo que canten algo para continuar con la amenidad del encuentro. Así lo hacen y recitan doce quintillas que comienzan con los versos: *Si amor siguiera un camino / yo le supiera los pasos...<sup>[84v]</sup>*.

Al rato, las pastoras se ponen a bailar. La música y el baile van congregando a más y más pastores de los alrededores. Los únicos que se apartan paulatinamente de la muchedumbre son los heridos por Cupido, quienes se retiran a *emplear sus pensamientos y sentidos en aquella por quien todos anda-*

---

cierto modo mágica del espíritu: «Es amor que va desde ser virgíneo, de vista y dolor espiritual, hasta el otro placentero, adulto, como ocurre comúnmente en la vida de la sociedad estudiantil. Y con el amor ocurre también la muerte, en grado mayor que en otros libros de pastores: los pastores resultan heridos, sangran y mueren, por razón de la constitución de la obra» [1991 : 54].

*ban casi desterrados de su propia y natural condición* <sup>[86v]</sup>. Así las cosas, el narrador reclama nuestra atención para que nos centremos en Favorina utilizando una fórmula muy propia del lenguaje hablado: *Gustad ahora, sentidos humanos, en oír, ver y contemplar la variedad de efectos que por los corazones de algunos conocidos pastores pasaban...* <sup>[86v]</sup>.

Cuenta el narrador cómo Favorina, debajo de un arrayán, recita un soneto (*Batí las alas de mi fantasía / y di tan alto y levantado vuelo...* <sup>[87l]</sup>); cómo hacía lo mismo Absintio, quien llamaba a su amada Cefalina (*Ven, Cefalina mía, / que entre estas verdes bojas...* <sup>[87v]</sup>); y cómo Pindo, por su lado, también se refería a sus penas de amor por Crise (*Lo que al entendimiento más levanta / y hace echar el concepto delicado...* <sup>[88v]</sup>)<sup>9</sup>.

Dos pastoras, Cefalina y Nereida, se apartan del grupo y marchan hacia su cabaña por un sendero. Allí encuentran a Clicia, una pastora de otra ribera que daba grandes muestras de aflicción. Le preguntan por la razón de este estado y no dudan en invitarla a que comparta con ellas la historia que la ha puesto en tal situación, que ellas harán lo propio. La pastora accede y comienza a contar la primera narración independiente que enmarca nuestro autor en *Ninfas y pastores de Henares*.

Empieza la historia en las riberas del Betis, donde Cilenio cuida su ganado al tiempo que piensa en Clicia, quien corresponde a su amor. Un día acuerdan verse *por una acomo-*

---

<sup>9</sup> Esta concatenación de composiciones poéticas son una muestra bastante evidente de cómo a una trama de por sí compleja el autor incorpora poemas que posiblemente fueron realizados en otro momento y en otras circunstancias. El hecho de que se ocupen de los mismos temas (amor no correspondido, anhelos amorosos...) permite que no queden desubicados en el contexto de la novela. En este sentido, la creación de la prosa y el poema no comparten una cronología similar, lo que no es descabellado por ser esta una característica bastante generalizada del género pastoril. Recuerda lo que apunté en “Hacia Pastori-lia” sobre las peculiaridades de *cajón de sastre* del estilo al que se adscribe *Ninfas y pastores de Henares*.

*dada parte de mi casa cuando el ruido de la gente estuviere sosegado* <sup>[91]</sup>. Cilenio se acerca hasta el lugar señalado y halla en él a un pastor que hablaba con una zagala que habitaba en la casa de la triste pastora, Menesteas. Cilenio, pensando que hablaba con su amada, se enojó tanto que marchó a su casa con la determinación de decidir si lo que debía hacer era ausentarse de aquel lugar o suicidarse. Clicia, que en todo momento lo esperaba, se imaginó que algún tipo de desgracia pudo sucederle o, lo que era peor, que hubiese ocurrido lo que realmente pasó. Al día siguiente, recibió una carta de su amado en la que se quejaba de su poca honestidad y le apuntaba su determinación de andar por el mundo. Ella se dirigió corriendo hasta la casa de su amado con el fin de desengañarle del error en el que estaba, pero ya se había marchado.

Cefalina y Nereida rogaron que les contase el contenido de la carta, lo que hizo Clicia en dieciocho quintillas que comienzan así: *Clicia, de cuya belleza / nada se puede esperar...* <sup>[92v]</sup>. Con el fin de encontrar a su pastor y contarle lo que verdaderamente había ocurrido, abandonó su casa y se hallaba en aquel paraje donde la encontraron las pastoras con la voluntad de morir, si era necesario, en el intento. Las tres pastoras llegaron a la cabaña y allí estuvieron tres días.

La acción se desplaza ahora a Delasio, quien, mientras piensa en Favorina, llega hasta un paraje donde oye la voz de Roselia: *Pues el cielo es benigno, a quién implora / el inmenso favor de su potencia...* <sup>[95v]</sup>. Cuando terminó, Delasio se acercó hasta ella y le preguntó por Favorina y por el lugar en el que lleva a su ganado a apacentar. Roselia le responde que en el prado del rabadán Coriano la encontrará y hacia allí parte de inmediato mientras recita un largo poema: *Cuando se allegará el alegre día / en que mi triste llanto...* <sup>[96]</sup>.

Por el camino se encuentra con Crise y Pindo, quienes, sentados, cantaban juntos. No quiso molestarlos y se apartó a un lado para escucharlos sin ser visto. Les oyó recitar

varias estrofas a modo de diálogo que comenzó Pindo así: *Oh, Crise, cual has mudado / en tu misma voluntad...* <sup>[98]</sup>. No pudiendo soportar más estas referencias al amor y a sus virtudes que cantaban los enamorados, salió Delasio de su escondite y se hizo el enconradizo. Les preguntó por Favorina y estos le respondieron que la encontraría en las llanuras del Osario. Se despidió de ellos y prosiguió su camino.

Pindo y Crise no prosiguieron con su amoroso canto porque vieron llegar a un pastor. Este se refrescó en una fuente cercana y, sentado, comenzó a recitar contra la fortuna siete estrofas de diez versos que comenzó así: *Hasta cuándo, di, Fortuna / has de tener tanta cuenta...* <sup>[100v]</sup>. Los enamorados no pudieron evitar acercarse hasta el pastor, que se llamaba Cífilo, y preguntarle por el mal que le aquejaba. Este no rehusó responderles. Comienza aquí la segunda historia enmarcada de nuestro libro, una historia ambientada en un cigarral próximo a la ribera del Tajo. Allí, Cífilo se enamora de Galiarda, una pastora que pasaba el tiempo con otras jugando y bailando. Nunca pudo dirigirse a ella, a pesar de que lo intentó, y no tuvo más remedio que optar por escribirle una carta y entregársela por medio de un joven pastor llamado Linceo: *Pastora, vuestra afición / hizo en mí tan gran estrago...* <sup>[103v]</sup>.

Galiarda recibió la carta con gran alegría y justificó sus primeras reticencias a la debida prudencia que era menester que adoptase. Le pidió a Cífilo, por medio del nombrado Linceo, que se viesen esa noche en una puerta falsa de su casa, que encima tenía una ventana, para responder a su carta. Allí podían estar hablando toda la noche. Acordaron esa noche que Mauricia, una matrona amiga de Galiarda, intercediese por los dos para llevar a buen puerto lo que ambos esperaban de su relación. Así lo hizo Mauricia, quien habló a los padres de ella de la conveniencia de que la chica se casase con el pastor. Aquí interrumpe Cífilo su historia

porque llega una comitiva de pastores compuesta por Velanio, Lisia, Celinda, Filerio, Fílira y Roselia.

Los recién llegados vienen cantando y tocando sus rabels y liras. Velanio recita un soneto (*Tiéneme amor en puesto tan dichoso / en adorarte Lisia solo empleo...* [106v]; Lisia, otro (*Velanio, quién podrá vencer el fuego / que arroja por do quiere sus centellas...* [107]; luego, Filerio (*Dichosa perdición, dichosa pena / la del principio de la vida mía...* [107v]), Celinda (*Pues bastaba un favor de los menores / según lo poco que de vos merezco...* [107v]), Fílira (*Los celos me lastiman de tal suerte / que de mi bien me quitan la esperanza...* [108]) y concluye Roselia con otro soneto (*Viva la gala del amor fogoso / todo en amor se empieza y se remata...* [108v]).

Pindo, Crise y Cífilo deciden no quedarse con el grupo recién llegado y se marchan a buscar un lugar más solitario donde el último pudiese continuar la historia dejada a medias. Mientras se alejan, oyen a unos pastores discutiendo *sobre cosas de no mucho peso y calidad* [109]. Llevados por la curiosidad, se quedaron a escuchar en qué paraban los discursos de Damne con Flavino y Absintio con Gripaldo, que estos eran los que mantenían la disputa. Así, cada uno recitaba tres estrofas de tres versos intercaladas entre sí que comenzó Damne [109v]:

**En el verano ay florès olorosas  
jazmines, clauellinas, ya çucenas  
y hazen dellas, qui rnaldas nñas diofas.**

La discusión fue adquiriendo cada vez mayor peso hasta el punto de que faltó muy poco para que se agrediesen. Consiguieron apaciguarlos y, separados cada uno por su camino, no dudaron en reírse *del impertinente y repentino debate* [110v].



## LIBRO CUARTO

DESDE EL FOLIO 111 HASTA EL FOLIO 145V

En un lugar escondido, Pindo y Crise se aprestan a continuar escuchando la historia de Cífilo, quien les recuerda la intervención de Mauricia para que los padres de ella consintiesen su matrimonio con Galiarda. Pero los progenitores no estaban a favor de esta propuesta porque la pastora era la única hija que tenían y no querían que se alejase aún del hogar familiar. Apenados quedaron Mauricia, Galiarda y el mismo Cífilo de esta respuesta. Una mañana, Linceo le hizo llegar al pastor una carta de su amada escrita en versos: *Cífilo, pues la ventura / nos ha sido tan siniestra...* <sup>[111v]</sup>. La pastora se propone mudar el parecer de sus padres, pero, tras esperar un tiempo, ven que la situación no varía y deciden escaparse del lugar e ir hasta las riberas del Pisuerga, de donde era Cífilo, y allí casarse. Pero en el camino los localizan y apresan al pastor, quien, aun cuando pudo escaparse, opta por no intentarlo con tal de no alejarse de su amada. Cuando llegan al lugar de partida, las riberas del Tajo, ella es encerrada en un monasterio y él encarcelado bajo la acusación de secuestro. Viendo Cífilo que por más que ella se autoinculpara de lo acontecido nadie la acusaba y que estaba a salvo donde estaba, optó por fugarse de la cárcel. En el trayecto de esta fuga fue donde se encontró con Pindo y Crise.

El narrador suspende el relato para retomar la figura de Delasio, quien llega hasta donde está su amada, Favorina, y la oye cantando: *La que con sus sentidos tuvo cuenta / para que no se entrase amor por ellos...* <sup>[115]</sup>. Habla Favorina como enamorada y deseando saber Delasio si podía ser él ese pastor al que ella se refiere en su canto se acerca para hablar con

ella. Por no ser descortés y por *miedo del amor, no la pagase en la misma moneda* <sup>[117]</sup>, accedió Favorina a responder al pastor enamorado. El diálogo entre ambos se lleva a cabo por medio de estrofas que comienza el pastor así: *Favorina, cual estrella / de mis llantos piadosa...* <sup>[117v]</sup>.

Sorprendido estaba Delasio de que Favorina, que no hacía más que fingir, ahora mostrase por él el amor que le negó. Juntos fueron caminando hasta que se encontraron tristes y pensativos a Filerio y Numea, dos pastores enamorados de Celinda y Elisio, respectivamente. Preguntaron por la causa de su melancolía y Filerio tomó la palabra para contar cómo se encontró hace unos días, mientras llevaba a su rebaño a pastar, con su amada Celinda y una hermana suya y cómo la primera lo invitó a que esa noche se acercase hasta su casa para hablar. Así lo hizo Filerio. Llegada la hora convenida, el amante se acercó hasta una ventana donde creía ver a Celinda y comenzó a hablarle en términos amorosos; no se percató de que, en realidad, quien estaba asomada no era su amada, sino la madre de esta. Confundido, salió corriendo Filerio del lugar y tuvo que esperar al día siguiente para conocer lo que había ocurrido gracias a una carta que Celinda le hizo llegar (*Filerio mío, que en seguro puerto / de mi conversación, estar pensaste...* <sup>[120v]</sup>). En la epístola le detalla que fue su hermana la que había puesto en alerta a sus padres de los amores que se profesaban y que, enterados de su existencia, decidieron cortarlos impidiendo que siguiese ejerciendo la muchacha su labor de pastoreo.

Esto contaba Filerio cuando les sorprendió un ruido y comprobaron que se trataba del alboroto que ocasionaba un grupo de pastores que llevaban a un desmayado. Los cuatro se acercaron hasta Claridio, un rabadán que iba en el grupo, y le preguntaron por la causa del estrépito. Este les respondió que el desfallecido era Dafne, un pastor que trabajaba para el rabadán más rico y poderoso de la aldea, que era quien le había dado una estocada por ciertas cosas que

había dicho. Les dijo, además, que se lo llevaban a su cabaña para tratar de curarlo en la medida de sus posibilidades.

Perturbados quedaron los cuatro pastores por lo que Claridio les contó; especialmente, Favorina, quien parecía sentir algo muy especial por el herido. Delasio atribuyó este estado de su amada a su sentido de la caridad y, tras olvidarse del suceso, se dirigió a Numea para preguntarle por la causa de su tristeza. Ella les contó que su amado Elisio ya no parecía el de antes, que ahora estaba taciturno y que eso le había hecho sospechar y estar celosa. Él procuraba disimular con razones fingidas y aparentes afectos, pero había descuidado su trabajo y su aspecto físico y se dedicaba a escribir en las cortezas de los árboles poemas como el que un día encontró: *Conforme de dó y adónde / es culpable la mudanza...* <sup>[123]</sup>. Ella, confundida por las razones que se exponían estos poemas, así como por la inusual forma de conocer lo que su amado no se había atrevido a decirle de palabra, estaba dispuesta a tomar cartas en el asunto y así lo pudo hacer un día en el que lo vio llegar de una atalaya y se escondió para ver qué hacía. A punto estuvo, cuenta la pastora, de salir a su encuentro si no fuese porque se entretuvo en ver cómo sacaba él un cuchillo y escribía en la corteza de otro árbol un poema (*Partime de estas riberas / con un dolor inhumano...* <sup>[125]</sup>). Terminó de leerlo y salió corriendo tras su pastor pidiéndole en voz alta que se detuviese y que no la dejase. Pero su carrera fue infructuosa. De ahí que la encontrasen tan abatida.

Concluida la historia de Numea, llegó la noche y los pastores tomaron el camino de sus respectivas cabañas. Más tarde, cuando Delasio creía que todos estaban dormidos, como no podía conciliar el sueño pidió a su amigo Pandoro que lo acompañase para ir hasta la calle de Favorina. Allí oyeron en una azotea unos suspiros acompañados de unas tristes palabras sobre lo malherido que quedó Dafne (*El cielo contra mí se ha revelado / y la noche cubierto de tinieblas...* <sup>[128]</sup>).

Delasio y Pandoro, pareciéndoles inapropiado seguir escuchando los lamentos de la pastora sin hacer nada, decidieron intervenir en su ayuda; así pues, respondió el primero a la pastora con otro canto similar (*Ninfa, que con tus voces y alaridos / tienes a las estrellas temerosas...* <sup>[128v]</sup>). La pastora pidió, también en verso (*Pastor, así Dios guarde tu ganado / y ventura conceda en tu cosecha...* <sup>[129]</sup>), que le diesen nuevas sobre su amado Dafne y los pastores se acercaron hasta la casa del herido. Allí conocieron la noticia de su muerte. Volvieron donde estaba la pastora y la pusieron al corriente del fatal desenlace. Pandoro deseaba saber quién era la pastora que lloraba la muerte de Dafne y fue Delasio quien respondió a su pregunta contándole que se trataba de Lirea, una pastora que había acordado casarse con el difunto pastor. Al rato, ambos pastores desistieron de continuar con su propósito de ir hasta la casa de Favorina y regresaron a sus casas.

El entierro del pastor fue multitudinario. En él recitó su hermano Paliseo una canción funeraria: *Zagales que habitáis estas montañas / dejad ya de tocar los caramillos...* <sup>[130v]</sup>. Concluida la ceremonia, todos se retiraron durante unos días y dejaron los campos desiertos; todos, menos Helvio y Nigidio, quienes se entretenían hablando de diversos temas de índole épica (guerras de griegos y troyanos, romanos y cartagineses, etc.). Un día, decidieron recitar juntos, a propuesta de Helvio, algún hecho que fuese verdadero y que se alejase de las fábulas e historias que comúnmente compartían. Nigidio aceptó esta sugerencia y recitó una historia de guerreros nórdicos, escrita en octavas reales, que protagonizaba Aldano, Grimón y la hermosa Torilda <sup>[133v]</sup> <sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Hasta este momento, las historias enmarcadas han tenido algún punto de unión con la trama central, aunque fuese sutil. Surgen a partir de una forma común de justificar su presencia: un pastor cuenta a otros los motivos por los que se encuentra en el estado que está. La inclusión de esta composición épica no sigue los mismos parámetros: dos pasto-

Quando saliste musa mia, bañada  
en la espejada fuente Cabalina  
en mi inspiraste vena delicada  
q̄ a las flores de amor solo se inclina.  
Agora vas sin rienda, despeñada  
por do el ardor d̄ Marte te encamina  
mas ya que la ventura a qui te puso  
vence a naturaleza con el yfo.

[...]

Y que entonces se pule y se levanta  
mi musa por el cielo entronizado  
mas agora que al crudo Marte canta  
el pecho lleua por la tierra echado.  
Como causar podra agudeza tanta  
lo que solo en historias he mirado  
quanta lo que se mira y se fomenta  
en la alma de plazer y aliuio esenta.

Terminado el relato, comienza a llover y se vuelven los dos poetas a la aldea, donde Gripaldo y Pelusino los visitó. El primero les puso al corriente de lo que había sucedido en la aldea y de las conversaciones que habían mantenido con otros pastores mientras estaban recogidos por el luto. Contó que Flavino había discutido con su familia por los amores que profesaba a Tírsida, que Melampo se arrepintió de su acto y accedió a casarse con Palanea y que Florino

---

res hablan sobre un asunto que no les atañe ni vincula. En este sentido, cabe establecer una similitud entre la historia de Aldano en el contexto de *Ninfas y pastores de Henares* con la del “Curioso impertinente” en la primera parte del *Quijote* (1605).

sigue a orillas del Tormes. Pelusino, por su parte, da cuenta de lo que le había sucedido esos días con Frijea, la pastora de la que estaba enamorado y de la que era correspondido hasta el punto de que deseaban contraer matrimonio. Un día, cuenta el pastor, yendo con su padre, se encontraron con un religioso de reconocida santidad en la aldea que le sugirió la posibilidad de hacerse como él religioso, lo que rechazó por no estar *cursado en algún género de letras* <sup>[143v]</sup> y porque no sentía vocación. Le puso al corriente de sus deseos y le pidió al religioso que intercediese por ellos ante sus progenitores. Este lo hizo así, pero los resultados no fueron los esperados.

El padre del enamorado determinó que su hijo se fuese con una rica y poco agraciada pastora llamada Alberia, oriunda de Alcalá de Henares, con quien, según dedujo, había contraído algún tipo de acuerdo matrimonial. Lo mismo ocurrió con Frijea, quien fue presionada por sus padres para que aceptase por esposo a un conocido pastor de la aldea que no quiso identificar Pelusino. Dado que Alberia y el anónimo pastor siguieron con su determinación de casarse con Pelusino y Frijea, las familias de los pastores, ante el incumplimiento del pacto acordado, expulsaron al primero del hogar paterno y a ella la ingresaron en un monasterio. En su marcha, Pelusino fue acogido por su amigo Gripaldo.



## LIBRO QUINTO

DESDE EL FOLIO 146 HASTA EL FOLIO 178V

Acabada la tormenta, Helvio y Nigidio se despiden de Gri-paldo y Pelusino para continuar juntos su camino. Nigidio, recordando el pacto contraído, solicita a Helvio que cuente la historia que le correspondía y que suspendieron por la lluvia. Así lo hizo su amigo, quien en una serie de octavas contó la historia de la contienda sostenida entre Regnero, rey de los danos, y Erico, rey sueciano, (representado este por medio de su capitán Angrimo) contra Tegildo, rey de los finmarchios, y Egberto, rey de los biarmenses: *Un gran Rey de los Danos campesinos / que de nombre Regnero se llamaba...* <sup>[147]</sup>. Termina Helvio su cuento y al rato ven llegar a un grupo de pastores quienes, habiendo cumplido con los días de recogimiento por la muerte de Dafne, salen en tropel al campo. En el grupo están Tírsida, Lisia, Nereida y Roselia entre otros. Helvio y Nigidio son invitados a merendar y, de paso, a compartir con ellos la alegría de los bailes, los cantos y las conversaciones. Aceptaron; así, reunidos todos, pidieron a Roselia que les cantase algo mientras Delasio la acompañaba tañendo su instrumento: *El amor que levanta el pensamiento / por el hermoso objeto, al alto cielo...* <sup>[157v]</sup>.

Roselia interrumpe su canción a raíz de unos lamentos que llaman la atención de todos. Los pastores pidieron a Flavino que fuese a informarse de dónde provenían los mismos mientras ellos continuaban con lo que habían dejado a medias. Flavino encontró malherido al pastor Absintio, trató de aplicarle sus mejores conocimientos médicos y se lo llevó con otros pastores a su cabaña. Allí le preguntaron por la causa de su estado y este respondió que un día, paseando por las calles de la aldea para ver a las pastoras

que estaban sentadas en las puertas de sus casas, encontró a Marsido, quien acompañaba a unas muchachas. Le hizo una señal con el dedo en la boca para que no le descubriesen, porque no era correcto que un varón se sumase a una comitiva de muchachas encontradas en la calle. Sin embargo, Marsido no interpretó correctamente el gesto y creyendo que se lo había hecho a modo de juramento de la cruz<sup>11</sup> determinó tomar cartas en el asunto cuando hubiera ocasión para ello. Ese mismo día, junto con Manisio, un pariente del ofendido, malhierren al Absintio<sup>12</sup>.

Esto contó Flavino al resto del grupo que esperaba alguna noticia sobre los lamentos que habían interrumpido el canto de Roselia; se conmovieron de lo sucedido pero no dejaron lo que estaban haciendo. Delasio comenzó a cantar una canción (*De que estoy olvidado me recelo / y en este pensamiento me aborrezco...* <sup>[160v]</sup>) mientras Flavino, por lástima, rehusaba mostrarse esquivo a Tírsida, lo que alimentó en ella ciertas esperanzas de ser correspondida en su amor por él, es-

---

<sup>11</sup> Gesto típico que se realiza cuando se amenaza a alguien.

<sup>12</sup> Lo acontecido al pastor es una prueba más del rico anecdótico ciudadano y estudiantil (donde estos ajustes de cuentas eran frecuentes) al que González de Bobadilla podía acudir para componer su obra. Cabe la probabilidad de que en un entorno próximo al suyo hubiese ocurrido algo parecido. El suceso de Absintio es, como muchos relatos, fácilmente prescindible: no aporta nada a la novela e, independientemente, no tiene valor como documento literario (como sí lo tienen, por ejemplo -salvando las distancias, claro-, las octavas reales recitadas por Nigidio y Hevio). Es un lamentable hecho que, quizás, dio mucho que hablar en su momento en el círculo del novelista y consideró oportuna su inclusión porque era conocido. Si a esto le sumamos las posibilidades literarias que ofrece el juego de equívocos por los gestos incorrectamente interpretados, un motivo presente en numerosos pasajes literarios (algunos tan célebres como la disputa entre griegos y romanos del *Libro de Buen Amor*), se puede entender las razones de nuestro autor para insertar en la trama lo narrado.

peranzas que tradujo en un soneto: *Si mientras que se espera no se alcanza / con razón se dirá que es devaneo...* <sup>[162v]</sup>.

Los pastores de los alrededores se fueron acercando al grupo atraídos por la música. Pidieron a Nigido que contase alguna historia antigua de las que solía recitar, pero antes de que comenzase llegó un alguacil y apresó a Palemón, lo que entristeció a Nereida. Velanio tomó la palabra y explicó que la detención obedecía a la denuncia de algunas pastoras por ciertos chistes y donaires que les habían dicho Palemón y otros ganaderos. Esto, que en principio fue tomado por los pastores que escuchaban a Velanio con regocijo, porque les indicó este que el asunto no era grave, días más tarde fue motivo de honda tristeza porque dictaminaron que los hechos fuesen castigados con el destierro de aquellas riberas del Henares. Fuera de allí, muchos enfermaron, otros murieron y no faltaron quienes pasaron grandes penalidades en el cumplimiento de su castigo<sup>13</sup>.

Llega hasta el grupo el rabadán Clariseo, quien es recibido cordialmente por todos. Vuelven a pedir a Nigidio que contase algo de lo mucho que sabía. Así lo hizo, no sin referir antes las historias de Marcelo y Nerón, triste uno, alegre el otro, por la destrucción de sus ciudades, Siracusa y Roma, respectivamente; la inclinación de Augusto por los mauritanos tras haberlos sometido de palabra mientras que al resto lo tuvo que hacer por medio de las armas; y los amores que pasaron entre Alejandro con la hija de Dario y

---

<sup>13</sup> La naturaleza del delito está muy en consonancia con lo que es frecuente considerar como propio de los estudiantes: sus acciones atollondradas. De ahí que el severo castigo recibido por los pastores pueda verse desde dos posiciones: u obedece a una crítica mordaz que el autor desea dirigir a las autoridades por excederse en penas por actos que, como el descrito, solo merecen el apelativo de irreflexivos; o, por el contrario, que sea una especie de adhesión del escritor a quienes ordenan que esta clase de actuaciones sean amonestadas con una sanción como la impuesta.

Scipion con la dama de Cartago. Concluidos, pues, estos pasajes históricos, que solo obedecen a un alarde de erudición de nuestro autor, Nigidio continúa recitando el resto de la historia Angrimo: *Por aquella victoria conseguida / por el nerboso brazo del gigante...* <sup>[164v]</sup>. Cuando termina, recibe las alabanzas de quienes lo escucharon atentamente. Ante la pregunta de cómo ha llegado a adquirir el arte que domina y que todos admiran responde que *es cosa notoria que tan divino espíritu e inflamado encendido no se pueden adquirir con el ejercicio, como las demás ciencias y liberales artes, sino que, según la sentencia de Platón y otros muchos filósofos, es un don que milagrosamente el soberano señor infunde en un hombre* <sup>[169]</sup>.

Preguntado Nigido por el origen de sus conocimientos, contó que iba un día guiando su ganado cuando encontró a una mujer muy hermosa que lo condujo hasta un templo donde un joven, con unas vestiduras verdes y unos cabellos largos y rubios, tocaba una cítara. Junto a él había una diosa y una multitud de hombres con cara de alegría en torno al templo. La mujer que condujo al pastor se dirigió al joven llamándole Apolo y le solicitó permiso para que Nigidio pudiese pasearse por ese monte. El permiso fue concedido y recibió el pastor de su anfitriona una guirnalda que coronó su cabeza. Cuando salió del templo, volvió su cabeza y vio unos retratos de Eutropio, Vegecio, Cleandro, Homero, Virgilio, Cicerón, Demóstenes, Pindaro, Plauto, Terencio, Clebio, Platón, Plutarco, Plinio y Laercio de Pan, Orfeo y Prometeo. Debajo de estos había un rótulo en el que se apuntaba que *estos son los que perpetuamente durarán en la memoria de los mortales que por todos los siglos han de vivir* <sup>[170v]</sup>. En otra parte, se encontró con *otros muchos nombres memorables de varones y algunos de estas riberas* <sup>[170v]</sup>. Nigidio se sorprendió de encontrar en esa galería de retratos a quienes en su tierra eran olvidados y allí honrados y renombrados. Calíope, el nombre de la diosa que lo había conducido hasta Apolo, le recrimina sus pensamientos afirmando que muchos de esos

que él no valora *en ingenio tan subido y habilidad llevan la prima a muchos de los muy famosos, y que en el poco espacio por donde Henares sus cristales vierte, nacen tan cendrados entendimientos que harto tenemos por acá de celebrarlos y encomendar a la perpetua memoria, pues es cosa notoria que ahora encierra debajo de un toscó hábito, talentos escogidísimos y encerrara mientras el favor del cielo tan delicadas influencias sobre su ribera inspira*<sup>[17]14</sup>.

---

<sup>14</sup> Este último párrafo es bastante significativo. Conviene señalar sobre el mismo una serie de puntos que estimamos de mucho interés. Por un lado, tenemos, una vez más, la referencia al mundo de las divinidades con la llegada de Nigidio al palacio de Apolo de la mano de Calíope; por el otro, la mención a un número bastante elevado de autores clásicos que nuestro autor no duda en enumerar a modo de presuntuosa retahíla y que constituye, a su manera, una forma de mostrar a los lectores el bagaje cultural que atesora. Llama la atención que con los autores clásicos sea explícito y no lo sea con sus coetáneos. No cita a ninguno, como harían Gálvez de Montalvo y Cervantes en sus novelas pastoriles; solo se limita a constatar que junto a los clásicos había otros autores, *algunos de estas riberas y muchos olvidados*. ¿De qué autores se trata? La lista de posibles escritores es bastante elevada y no conviene especular al respecto. Es probable que el autor del *Quijote*, natural de aquellas riberas y cuya *Galatea* no fue recibida como esperaba, sea uno de los que forman parte del parnaso de Apolo; también es probable que se refiera nuestro autor a muchos de sus amigos, quizás poetas, que no lograban el reconocimiento que perseguían.

Sea lo que fuere, ya es digno de destacar el que no aprovechase la ocasión que la trama novelesca le ha deparado para extenderse en alabar a algunos poetas contemporáneos cuya amistad le hubiese procurado algunos beneficios. Si González de Bobadilla, como autor de *Ninfas y pastores de Henares*, espera que su obra tenga éxito entre los lectores, ¿cabe suponer que se arriesgue a dejar sin nombrar a un número indeterminado de poetas, que, sin duda, se hubiesen sentido ofendidos por ese descuido? Esto por un lado; por el otro, puede darse el caso de que no los citase porque a la altura en la que estaba su obra -en el quinto libro y faltando apenas cuarenta y cuatro folios para terminar- sus propósitos iniciales de triunfar en la literatura se estuviesen diluyendo paulatinamente y solo le movía a terminar la novela su afición por la literatura y el deseo, hasta cierto punto muy propio de los escritores, de ver impresa su creación. Reconozco que esta segunda opción no me convence mucho.

Retomamos el hilo de nuestro resumen para indicar que las hermanas de Calíope recriminan al joven su estancia en aquellos parajes, pero la diosa las tranquiliza afirmando que el pastor no merecía ningún tipo de ataque y que era natural de *la deleitosa ribera de Henares, río merecedor de ser celebrado* <sup>[171]</sup>. Las nueve hermanas y Nigidio caminaron juntos hasta una fuente, la de Castalia, que convidaba a sentarse cerca de ella. Polihimnia engrandecía la gloria de los famosos retóricos; Urania afirmaba que nada agradaba más al hombre que contemplar los fenómenos astrológicos; Erato no pensaba igual porque consideraba que era la Aritmética lo que más interesaba al hombre; Terpsicore estimaba que era la poesía lo que más valor tenía para los hombres; Euterpe, por su parte, apuntaba que nada era comparable con la música y así el resto: Talia defendía sus pasatiempos cómicos, Melpomene sus trágicos sucesos, Calíope su filosofía y Clio las historias que trataba. Terpsicore, tras contar la vida de Perseo, la decapitación de Medusa, el origen de Pegaso y, por último, el origen de la fuente de Castalia, de donde proviene la inspiración poética, invitó a Nigidio a que se refrescase en aquellas aguas. Este, sediento, solo atendió a su necesidad y de ellas bebió. Cuando se incorporó, las aguas habían hecho su efecto y recitó un soneto: *Dichosa la alma a quien Apolo inspira / y la que habita su real morada...* <sup>[174]</sup>. Cuando terminó, las diosa y el entorno en el que se hallaba habían desaparecido y se encontraba en el mismo lugar donde vio por primera vez a Calíope. Anochecía cuando Nigidio terminó de contar el origen de sus vastos conocimientos.

El narrador de nuevo se dirige a los lectores para indicarles que con la llegada de la noche todos los ganaderos se vuelven a sus cabañas. Es interesante destacar la presencia de la palabra “ganaderos” en un contexto donde ha tenido una clara preeminencia el término “pastores”. Se señala, además, que no va a haber referencia alguna a los *cruelmente sentenciados* <sup>[175]</sup> porque los quiere dejar *hasta que vuelvan* <sup>[175]</sup> y

se invita a quienes siguen la lectura de la novela a que se sitúen en las riberas del Tormes, donde está Florino<sup>15</sup>.

La parte más interesante de la novela es, a nuestro juicio, la que sigue a este resurgir del personaje, quien apenas ha participado en el desarrollo de la trama novelesca; consecuentemente, no ha tenido ocasión de desgastarse para los lectores. Téngase en cuenta que la concatenación de historias amorosas cortadas por un mismo patrón ideológico y estructural deterioran la carga psicológica que, se supone, han de adquirir los personajes en el transcurso de su deambular por la narración. Florino, pues, no ha tenido ocasión de expandir ni mostrar, hasta donde le permita el género, los vericuetos de su personalidad con mayor profundidad, por decirlo de algún modo, que Delasio, Roselia o Velanio, por citar algunos pastores.

En los llanos de Zurguen, Florino recuerda a su amada Roselia en el momento en que el autor fija su atención en él. Lo sitúa junto a otros pastores, tocando su rabel y recitando: *Cuán tiernamente amo a la hermosura / de la que está en mi alma dibujada...* <sup>[176]</sup>. Cantando y recordando a Roselia era como se pasaba el enamorado las mañanas y las noches. Evitaba cualquier conversación con otros pastores para centrarse en el problema que le ocupaba y se consolaba por saber que su madre y parientes estaban lejos de donde él se hallaba, aunque la felicidad no podía ser total porque en esta separación estaban también sus amigos.

---

<sup>15</sup> González de Bobadilla vuelve a mencionar el capítulo de los donaires de ciertos muchachos a las pastoras y el castigo recibido por ello: una sanción, la del destierro, que no duda en calificar de cruel. Por conjeturas, ¿no puede encerrar este juicio de valor un deseo más que evidente de denunciar algún tipo de veredicto similar que pudo dictar la universidad salmantina por actuaciones parecidas a un grupo de alumnos entre los que pudo estar nuestro autor? En otro orden de cosas, conviene resaltar que tras casi cuatro libros de ausencia, desde el folio 44 hasta el 175, la figura de Florino vuelve a aparecer.

Un día se encontró con tres pastores llamados Hortum, Molineo y Berto, *pastores conocidos, mozos alegres y de condición apacible* <sup>[177]</sup> que dieron la bienvenida a Florino y, al rato, comenzaron a formularle numerosas preguntas con el fin de saber más sobre el recién venido. A todas respondió Florino como mejor pudo y, al cabo de ellas, se lo llevaron a conocer Salamanca.

No sabemos cuál es el grado de simultaneidad de esta acción con las del resto de nuestra obra. Todo parece indicar, por la circunstancia de la visita a Salamanca, que pudo suceder esto al poco tiempo de llegar de las riberas del Henares, cuando aún tenía muy presente a su amada, *haciendo al cielo promesas de no olvidarla hasta la muerte* <sup>[175v]</sup>, y seguía molesto con su madre, *Dábale, por otra parte, consuelo verse olvidado de su madre Farmenia y de sus parientes* <sup>[177]</sup>. Sea lo que fuere, lo cierto es que cabe la posibilidad de que esta parte final de nuestra obra se escribiese en Salamanca, por las continuas referencias a la ciudad universitaria.

Allí los pastores hacen de cicerones de Florino: le enseñan *los insignes teatros, de donde salen los eminentes varones para gobernar el mundo y tener la república en pacífico estado; los reales e innumerables colegios de doctos y letrados hombres; la cueva cegada, donde dicen haberse leído la nigromancia; la nombrada y poco vistosa torre de Melibea y la derribada casa de la vieja Celestina, los pasatiempos y recreaciones del bumilde Tejares, las casas de los de Lara y otros famosos linajes* <sup>[178]</sup>. Concluido el periplo por la ciudad, se fueron todos a descansar.

mientras mas lexos, mas allegado a fu  
nimpha, miétras mas ausente, mas acor  
dado de ella, y mas lastimado  
del fuego del niño  
Aligero.



## LIBRO SEXTO

DESDE EL FOLIO 179 HASTA EL FOLIO 215

Mientras todos duermen, Florino se dedica a recordar a Roselia en unas interesantes octavas referidas a Salamanca <sup>[179]</sup>:

### **A**nciano Tormes que ni de ribera de frexnos, falces y alamos poblada

El resto de la composición es una crítica a los defectos de una ciudad entregada a los negocios y alejada de la paz campestre: [...] *ni en tus aguas se baña placentera / Diana con su coro acompañada. / Ni en tiempo de la dulce primavera / de ninfas es tu orilla frecuentada / donde jamás el Dios de amor habita, / mas solo el interés se ejercita* [...] <sup>[179]</sup>.

Al rato se incorporan los tres pastores que acompañaron a Florino y después de estar un buen rato hablando con ellos, pidió este a los pastores que le avisasen de los cuidados que debía adoptar en la ciudad salmantina *para no dar que decir a las gentes de mi poco ser y cordura* <sup>[180v]</sup>. Molineo toma la palabra por ser el más experimentado del grupo. El primer consejo que da al pastor es que tenga cuidado con las jóvenes que pueden embaucarle y desbaratar su vida con la extrema dependencia que de ellas podía tomar, hasta el punto de casarse con una mujer cuya fama fuese puesta en duda por sus vecinos. Le aconseja que se guarde *de los polvos delicados, del mirar sin recato, de las pláticas lascivas, de los desordenados paseos...* <sup>[182v]</sup>. Berto replica que si las doncellas son un peligro porque pueden llevarle a un matrimonio deshonoroso, por qué no intentarlo con una casada. A lo que responde Melineo que eso puede ser también peligroso porque el marido puede tomarse la justicia por su mano.

En el transcurso de la conversación, Molineo alude a Ovidio<sup>16</sup>: *un Pilades que os aconseje y un Orestes que os defienda* <sup>[182v]</sup>. Los folios 183 y reverso son todo un despliegue de las inconveniencias del amor que Molineo, como individuo más avezado a estas cuestiones, no ha dudado en exponer a sus interlocutores (Florino, Berto y Hortum), a quienes, por alguna razón desconocida, se dirige apelando a su juventud y consecuente inexperiencia: *Y para que no me pongáis más objeciones, os quiero decir resolutamente que cualquier afición o amor es bastante para inquietaros de vuestro ejercicio y aún aquel que con recogidas y devotas ninfas se suele tener, porque en tal caso puede uno apercibirse para padecer martirio, pues ha de sufrir los melindrosos dichos en las redes, los intolerables celos que sin fundamento le pedirán, las importunidades y preguntas tan particulares de todos sus hechos, palabras y pensamientos, el roer lo que pueden del caudal y chupar poco a poco la sangre de un hombre, y, finalmente, tantas menudencias, chismes y bachillerías, puntos, repuntos y delicadezas que bastan para amobinar y privar de sentido al hombre más sufrido de la tierra* <sup>[183v y 184]</sup>.

Los tres contertulios dejaron de preguntar a Molineo porque oyeron una voz quejosa recitar un canto: *Huyendo de la muerte / me aparto de la vida...* <sup>[185v]</sup>. Florino reconoció en el sufrido cantor a Velanio y acercándose a él, tras saludarlo cordialmente, preguntó la causa de que estuviese en aquellas riberas y del canto quejumbroso que acaban de oír. Velanio le cuenta que sus penas solo provienen de tener ausente a la amada *sin haber otra cosa de por medio que me prive de contento* <sup>[187]</sup>.

Molineo toma la palabra para apuntarle a Velanio que había perdido el crédito que le tomó cuando lo vio por primera vez por obedecer su melancolía a cosas, como define, tan de segundo orden como son las relativas al amor. Le pide que regrese de donde viene porque *vos traéis buena*

---

<sup>16</sup> Cita localizada en el libro segundo de su *Remedia amoris*.

*mercancía para medrar en la tierra, más valiera que las dejarais allá, para que no nos humedezcáis la tierra que pisamos con lloros, pues tienen este cuidado las nubes*<sup>[187v]</sup>.

Berto se dirige a Molineo y le recrimina su actitud ante el amor comparándolo con Ovidio o Samocracio, quienes en sus tratados daban remedios de amor que luego no se aplicaban. Le apunta, además, que quien habla mal del amor es porque *o tiene ya el gusto estragado a las cosas del mundo, o no se le levanta el pensamiento dos dedos del suelo*<sup>[188]</sup>. Hortum apostilla que solo quien tiene dinero puede disfrutar del amor, a lo que responde Florino que eso no es cierto porque el amor *ha de consistir en las discretas razones y sentimientos profundos de la que es amada, que no en esa grosería del oro*<sup>[188v]</sup>. Hortum señala que los que sustentan con razones el amor son enviados al Parnaso pero dejan de darles las *preciosas dádivas y servicios costosos, y que por este precio se vende el amor; y que conforme la puja, así va creciendo, según de experiencia lo sabéis*<sup>[188v]</sup><sup>17</sup>.

Molineo irrumpe en la conversación para apuntar que nadie duda de los males que acarrea el amor y que se ha de evitar junto con andar melancólico por los campos. Berto le responde que no sabe porqué Molineo ha adoptado la actitud de predicar y que desconoce qué frutos va a obtener de sus consejos por ser tan joven como él; luego, cansado quizás de la actitud de Molineo, comenta que se va a ir a casa de Tarpelao a jugar a las cartas. El recriminado, sin dejar de mantener esa actitud protectora, se dirige a Hor-

---

<sup>17</sup> Vuelve González de Bobadilla a mostrarnos algunas posibilidades de referencias a su entorno y a su persona. Si nos amparamos en el disfraz que envuelve, por lo general, a todos los personajes del género pastoril, cabría descubrir en la figura de Florino una posible identificación con nuestro autor: Florino va de unas riberas alcaláinas a otras salmantinas (como pudo hacer nuestro autor), allí conoce la ciudad universitaria (quizás gracias a los Molineo, Berto y Hortum que pudo hallar) y comprueba, quizás de primera mano, cómo poetas mercedores del reconocimiento público no pueden vivir de su talento.

tum, Velanio y Florino para prevenirles de lo perjudicial que es el juego y de la necesidad de evitar caer en este vicio. Velanio le pregunta por qué si es tan joven actúa como si fuese un viejo, dando consejos. Molineo comienza a contar una historia que le ocurrió y que trajo consigo su concepción de los problemas y la necesidad de dar aviso y prevenir de los mismos. Se inserta aquí la tercera historia enmarcada.

Contó cómo tiempo atrás solo se preocupaba de divertirse con los amigos incumpliendo sus deberes y consiguiendo por ello fama de pendenciero e irresponsable. Un día, en una misa, distraído, se fijó en Landina, una pastora de la que se enamoró perdidamente. Determinó escribirle una carta en la que le pide que atienda a sus deseos; ella le responde afirmativamente siempre que se hiciese bajo el orden del matrimonio. Molineo acepta y en ese estado de felicidad contenida vivía, temeroso de que su suerte pudiese cambiar y con la necesidad de ordenar las “locuras” de los demás<sup>18</sup>.

Florino tranquiliza a Molineo y envidia su estado, pues ya quisiera tener a Roselía como él tiene a Landina. Estas conversaciones sobre el amor son frecuentes hasta que

---

<sup>18</sup> Molineo, el desamorado, resulta así ser el más enamorado de todos los pastores porque no solo ha consumado su amor con Landina, sino que, además, ama a sus amigos. Similar al sentido de conversión del pasaje bíblico referido a San Pablo en el camino de Damasco, Molineo ha rehecho su golfante vida en una iglesia y en plena celebración eucarística. Su visión del amor es ahora, si cabe, más pura y espiritual que la del resto de los pastores reproducidos en nuestra obra; de ahí que, en un afán protector, no dude en asumir el papel de aconsejador. Pero el autor, consciente o no, ha provocado con ello una paradoja en la figura de Molineo al mezclar en él las acciones desinteresadas, positivas, que causan buena impresión en los lectores, inherentes a sus propósitos encomiables porque no padezcan los demás dolor amoroso alguno, con la actitud despótica y desagradable que manifiesta ante Velanio cuando le sugiere que se marche de allí si va a seguir llorando, que para humedecer la tierra tienen más que suficiente con el agua de las nubes.

Velanio y Florino determinan volver a sus riberas de origen. En el camino encuentran a un peregrino que les dice que va hacia la Romería de Nuestra Señora de Francia y que venía de apacentar en las riberas del Henares. Velanio y Florino preguntaron por su nombre y por el del dueño de las ovejas que apacentaba. Respondió el romero que su nombre era Elisio y que se había criado desde niño en casa del rabadán Coriano. Velanio y Florino se identificaron y pidieron al peregrino que se fuese con ellos a sus riberas de origen porque *no era de menos provecho para su alma, el andarse en Romerías, que el satisfacer a las gentes que entendían estar desposado con la hermosa Numea, aunque por otra vía ningún cargo le tuviese* <sup>[196]</sup>. El pastor dio su visto bueno a la protesta.

La llegada de los tres pastores a sus riberas de origen trajo consigo la alegría generalizada de la naturaleza: *el río, los prados, la ribera y los bosques se regocijaron, los aires amansaron su furia y apaciblemente soplaban, y la tierra secunda sintiendo el nuevo y cobrado peso, producía con aliento nuevas flores* <sup>[196]</sup>. Numea, Lisia y Filia salieron a recibirles y tras las preguntas, respuestas, dichas y parabienes preceptivos del momento, oyeron una dulce voz. Pidió Florino que prestasen atención a la misma porque él, en las riberas del Tormes, nunca había tenido ocasión, salvo los versos de Velanio, de oír nada de eso. Así, todos callaron y escucharon detenidamente la amalgama de estrofas variadas que el autor presenta como “ensalada”<sup>19</sup>: *Cuando con claros matices / la sacra y rosada aurora...* <sup>[197]</sup>.

Cantaba Palemón y Fílira. Una pastora cayó en la cuenta de que lo cantado era similar a la historia de Frijeja y Pelusi-

---

<sup>19</sup> En su crítica a la deshumanización de una ciudad como Salamanca, González de Bobadilla ha puesto en boca de Florino lo que muy bien puede obedecer a un convencimiento propio: *pues estamos en parte donde ordinariamente suenan los caramillos, zampoñas e instrumentos pastoriles, a cuyo compás las sonoras voces se esparcen por el aire, razón será que escuchemos un poco porque si bien miro en ello, a ninguno de las riberas del Tormes he oído cantar si no es a Velanio, de estas; ningún dulce instrumento o zampoña oí resonar* <sup>[196v]</sup>.

no: Frijea fue obligada a casarse con un pastor al que ella no amaba. Ella se negó porque no lo deseaba y porque tenía concertado hacerlo con quien realmente amaba, Pelusino. Su amado la escribió pidiéndole que huyese de su casa y se dirigiese a un templo que había en la aldea para que formalizasen su matrimonio. Ella le respondió que temía a su padre y él, impaciente, se fue a las riberas del Tormes jurando olvidarse de su amada. Con el miedo de perderle, determinó ir tras él vestida de hombre. El reencuentro fue muy emotivo, llevaron a cabo sus planes y juntos ven la prosperidad de sus vidas en el ganado y en las cosas propias de su oficio.

El narrador toma la palabra para dirigirse de nuevo al lector, esta vez con estilo grandilocuente: *Oh, tiempo renovador de sucesos humanos y causador de mudanzas, pues en tan pocos años que estuvo Florino ausente de su tierra sucedieron tan varios y notables casos que le traían suspenso en tan grande manera...* <sup>[201v]</sup>. En los días sucesivos, pusieron a Florino al día de los estragos que el amor había hecho en aquellas riberas desde que se fue: Elisio y Numea, Flavino y Favorina, Delasio y Tírsida, todos casados; Celinda y Filerio desaparecidos de aquellas riberas después de que ella huyese de su casa y fuese hasta la de él; Pindo y Crise muertos por culpa de un jabalí...

Uno de esos días, mientras Velanio seguía poniendo a Florino al corriente de lo sucedido, vieron a Nereida, Cefalina y Absintio preparar sus instrumentos para cantar. Decidieron acercarse hasta ellos, pero los detuvo una voz melancólica y triste que recitaba un soneto: *Cuándo veré señales en el cielo / o estará satisfecha la alma mía...* <sup>[202v]</sup>. Era el pastor Cilenio, quien tras recitar el poema se desplomó y murió en el acto. Nadie en la aldea logró reconocerlo salvo Clícia, quien llegando hasta el pastor no pudo evitar reprobarle el engaño en el que estaba y la pureza con que ella lo aguardó.

Enterraron al difunto y, olvidándose del acontecimiento, Velanio, Palemón, Lisia y Nereida continuaron sus pláticas, centradas en la firmeza de los amores entre Cefalina y Absintio, hasta que oyeron cantar a Filira, quien bajaba de un collado (*Cuán poco que discurre el pensamiento / del que por una vía balla cerrado...* <sup>[204]</sup>) y que no había logrado olvidarse de Florino, a pesar de que este intentó desvanecer cualquier atisbo de esperanzas en la pastora afirmando que se debía a su amada Roselia, a quien, por fin, había podido expresar sus sentimientos por medio de una carta en tercetos: *Tiempo es que salga de mi berido pecho / el represado sentimiento mío...* <sup>[205]</sup>. Al final del documento, el enamorado solicita de la amada que responda a sus requerimientos, lo que hace ella remitiéndole otra carta. Roselia, manteniendo en todo momento la debida prudencia que su condición impone, confirma que acepta el amor que le ofrece Florino.

Un día reflexionaba Roselia sobre la mutabilidad de los sentimientos hacia las personas cuando oyó cantar juntos a Velanio y Lisia (*En la purpurea aurora / la yerba aljofarada...* <sup>[209]</sup>). Aunque feliz con su nuevo estado, no deja de sentir cierta tristeza por los motivos que movieron a Farmenia a decidir que lo mejor para su hijo era estar alejado de ella, a pesar de que era consciente de que el amor por la pastora no iba permitir que la olvidase. Florino y Roselia habían resistido durante mucho tiempo a la voluntad de sus respectivas familias de desposarlos con otros: los padres de Roselia, nos refiere el narrador, concertaron su enlace con Tersandro, un rico ganadero de aquellos parajes al que ella rechazó por mantener firme su amor por Florino; así lo demuestra en ocasiones como aquella en la que, según el autor, era escuchada por su amado, este escondido, mientras recitaba un soneto: *Antes el Sol tendrá su presto vuelo / y atrás sus aguas volverá...* <sup>[212v]</sup>.

En esta ocasión, la escena amorosa concluyó con la salida del escondite de Florino para reunirse con su amada sin

que se apercibiesen ambos de que eran observados por Fílira, quien en más de una ocasión estaba dispuesta a ser la sirvienta de los enamorados con tal de estar cerca de su amado, aunque no pudiese esperar de él su admisión por esposa<sup>20</sup>.

El narrador termina señalando a los lectores que ninguna circunstancia ha modificado el amor de ambos pastores; motivo suficiente para detener su *tosca zampoña* <sup>[214v]</sup> y emplazar su continuación hasta el momento en el que *tan bellas ninfas y tan gallardos pastores, en estilo más grave y más sonoro acen-to, se eternicen* <sup>[215]</sup><sup>21</sup>.

## *Laus Deo, Virginiq, Maria.*

---

<sup>20</sup> El amor adquiere una nueva dimensión en el entorno literario de las *Ninfas y pastores de Henares*: Fílira, dado que no puede vivir sin estar cerca de su amado, está dispuesta a poner en práctica lo que sea con tal de no alejarse de Florino. Fílira mira a los enamorados y el narrador no puede evitar referirse a su actitud estoica, pues, pudiéndose entregar a la muerte para no sufrir más, decide seguir con su padecimiento mientras contempla el amor que se profesan su pastor y Roselia.

<sup>21</sup> La detención de su zampoña es un indicativo del que se vale el autor para mostrar a los lectores su condición de pastor. Dentro del juego de disfraces tan característico del género pastoril, este suele quedar exento del mismo, adquiriendo una dimensión supra-textual. Así ocurre, por ejemplo, con *La Galatea*. No lo ve así Benítez Claros cuando señala: «el autor se “piensa” a sí mismo como protagonista y crea su doble literario, se convierte en sujeto de la acción, de tal forma que habría que establecer entre él y su proyección poética una relación más íntima que la de paternidad» [107]. En *Ninfas y pastores de Henares*, González de Bobadilla señala que él es un pastor más que está contando las historias de amor que han circulado a su alrededor; se trata, en definitiva, de una llamada de atención a su entorno para que trate de identificar quién se oculta detrás de cada personaje y acontecimiento teniendo en cuenta que él es un miembro de la trama novelesca.

# ANÁLISIS PARATEXTUAL

DE *Ninfas y pastores de Henares*

DE BERNARDO GONZÁLEZ DE BOBADILLA

Victoriano Santana Sanjurjo



  
Anroart  
Ediciones

# CERVANTES

Y LA BÚSQUEDA DE LA ESPERADA  
LUZ TRAS LAS TINIEBLAS

LA SEGUNDA PARTE DE LA GALATEA



*Victoriano Santana Sanjurjo*

  
Anroart  
Ediciones

# EL GÉNERO PASTORIL A TRAVÉS DE *NYPH*

## APROXIMACIÓN A LOS FUNDAMENTOS DEL GÉNERO PASTORIL

**I** Con la publicación en el siglo XVI de una novela pastoril, su autor no hacía otra cosa que contribuir con una fecunda tradición literaria, cuyos primeros testimonios se han de remontar, como mínimo, al siglo III. a.C., que, con mayor o menor fortuna, había sobrevivido, por su condición heterogénea, a generaciones de lectores, ideologías y formas de ver y concebir la literatura.

Al amparo de la señalada tradición y tomando nuestra obra de referencia como soporte para estas anotaciones, pregunto: ¿Qué se supone que hizo Bernardo González de Bobadilla cuando asumió el reto de componer *Ninfas y pastores de Henares*: un libro de pastores o una obra bucólica? Cuando hablamos de “bucolismo” y “pastorilidad”, ¿nos referimos a lo mismo? Doris R. Schnagel pone de relieve la confusión genérica y tipológica que existe en torno al término ‘pastoril’, lo que ha motivado que los acercamientos de la crítica a una definición concreta del mismo hayan sido imprecisos por haberse llevado a cabo, a juicio de esta investigadora:

«Una lectura iconográfica de la pastoril como un género dentro del cual cabe todo tipo de texto que incluya un pastor reclinado (o su equivalente), un árbol que ofrezca sombra y un espacio idílico que supuestamente exprese una respuesta evasiva contra el fenómeno social urbano/cortesano» [2].

López Estrada también advierte esta falta de unanimidad de criterios cuando afirma que:

«Conviene limpiar el claroscuro del conjunto para que reaparezcan las siluetas poéticas de estas obras que constituyen una manifestación literaria cuya condición artística es necesaria tratar con sumo cuidado» [1974 : 485-486].

Y termina señalando que la única solución es el estudio de los libros de pastores, «uno tras de otro, buscando los fundamentos creativos de cada libro, la teoría que contienen (implícita o manifiesta) y el orden de la manifestación lingüística que suponen» [1974 : 485-486].

De la misma opinión es Ricciardelli, para quien es desconcertante y perjudicial la crítica negativa que autores como Cervantes y Lope de Vega, cultivadores del género, hacen hacia los libros de pastores:

«De hecho el género pastoral en España representa un importante aspecto del Siglo de Oro y no un fenómeno aislado. Debe ser considerado como un conjunto importante, con su continua evolución natural, con las contribuciones estilísticas características y las notables innovaciones temáticas aportadas por cada autor» [2].

David H. Darst, cuando estudia el platonismo renacentista en la novela pastoril española, también destaca la individualidad de cada autor a la hora de manifestar a los lectores su cosmovisión; lo que motiva, a mi juicio, una confluencia de particularidades en las obras del género que impide el establecimiento de reglas más o menos estables comunes a todas las obras:

«It can be stated that in the Spanish pastoral novel the *ambiance*, the character development, and the treatment of love and the proper end of love are presented in a distinctly Platonic manner. In addition, it is evident that the individual creativity of each author lies in the definite mode by which he presented this humanistic vision of the world to his reader, and, above all, the general purpose to which each novelist directed his utilization of the Renaissance Platonic system» [392].

La creatividad de cada escritor, retomando como base la cita reproducida por Darst, conduce a la solución ya señalada de López Estrada para aclarar cuál es el fundamento artístico de un conjunto no muy extenso de obras que la crítica e historiografía literarias han ubicado bajo el epígrafe genérico de *pastoril* y le han conferido una serie de rasgos que, en ocasiones, no dejan de ser meros aditamentos sin la adecuada precisión con la que establecer las necesarias distinciones entre las producciones.

Nöel Salomon, al analizar las condiciones de la creación o producción literaria, afirma, tomando como ejemplo al toledano Garcilaso de la Vega, que:

«Obvio es que las églogas de Garcilaso constituyen una ordenación de signos lingüísticos (por decirlo al estilo de P. Macherey: la ordenación de un “material para escribir”) en armonía con la ideología de un grupo bastante minoritario (un círculo de “cortesanos” impregnados de la “sociabilidad” al itálico modo) y una tradición cultural (el neo-platonismo petrarquizante). En este sentido podremos decir, aunque parezca violento, que la “producción” de las églogas de Garcilaso empezó siendo un “trabajo colectivo”. Lo cual no significa que no acabaron siendo expresión de la toma de posición personal e individual de un poeta en el inmenso debate de las obras realizadas en el siglo XVI. Desde luego, por lo que hace a la “visión del mundo” en la que se alimenta un texto, dos situaciones deben considerarse, teóricamente, desde un punto de vista sociológico: ora el autor (el “escriptor”) trabaja de acuerdo con la ideología dominante de su época, ora, al contrario, dicha ideología le estorba y le inhibe» [19-20].

Ni que decir tiene que todo lo reproducido es claramente extrapolable a las condiciones de composición de *Ninfas y pastores de Henares*, la obra de referencia, repetimos, de estas notas sobre el género pastoril.

Llegados a este punto, conviene que dé un paso más en la exposición afirmando mi convencimiento de que los términos *bucólico* y *pastoril*, usados en ocasiones indistintamente, mantienen ciertos matices diferenciadores que conviene destacar porque en ellos se encuentran las

particularidades de un buen número de obras frente a otras. Así las cosas, tenemos que lo bucólico, como tal, surge del concepto neoplatónico del *locus amoenus*, o sea, de la recreación del mundo animal, vegetal e inanimado como elementos indispensables del contexto que envuelve al hombre universal y lo integra bajo la consigna del *unus inter pares*.

Lo mismo cabría extrapolar sobre lo pastoril, pero con una importante diferencia que, en ocasiones, suele ser difícil de apreciar y que se concreta en la figura del pastor, que ora es símbolo metafórico de la existencia, ora mundano representante de su actividad laboral. El mito ideológico y el hombre de campo confluyen en una misma personalidad y sobre un ambiente determinado por los parámetros bucólicos trazados por Virgilio cuando traspuso en Arcadia el sueño eterno de la Edad Dorada y de los lugares amenos donde todo es placer a los sentidos físicos y síquicos. El hombre *bucólico* no es necesariamente pastor; el *pastor* sí es, por definición literaria, bucólico.

Acepto que el célebre poema horaciano “*Beatus ille*” sea bucólico, pero me cuesta imaginar que sea pastoril; *Ninfas y pastores de Henares*, en cambio, es una obra que, con toda su adscripción a los elementos bucólicos de la tradición, no deja de ser una obra pastoril en la que el pastor, en términos generales, se erige como verdadero eje vertebrador de la trama narrativa: la naturaleza, el amor, las penas y las esperanzas se articulan en torno a su figura, que tan pronto es trascendente y sublime, como irrelevante por cotidiana.

**II** Nuestra obra, pues, forma parte de un grupo de novelas con las características propias de la pastorilidad descrita; un conjunto este que en el siglo XVI tuvo tal éxito que desde 1560 a 1585, aproximadamente, desbancó a las novelas de caballería, cuya supremacía se

manifestaba unas décadas antes de que se publicase el paradigma de la novela pastoril, *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor (1559).

¿Por qué triunfó la novela pastoril, de marcada pauta contemplativa, en un lugar donde poco antes lo había hecho el pragmatismo de la caballerisca? Lo mismo se pregunta Avallé-Arce:

«Lo lícito es preguntarse por qué el hombre del siglo XVI gustó de disfrazarse de pastor en sus ratos de esparcimiento, así como nuestros contemporáneos prefieren hacer de marcianos, espías totalitarios o contra-espías democráticos, y otras identificaciones difíciles de explicar dentro de un marco ajeno al de nuestro momento histórico» [1996 : IX].

Hugo Rennert y Mia I. Gerhardt hablan de paradoja cuando apunta el primero que:

«The appearance of the pastoral romance in Spain in the middle of the sixteenth century, and the extreme favor with which it was received, may, in view of the social condition of the country, seem at first sight paradoxical», aduciendo para justificar su opinión que «at the time of the accession of Philip the second, Spain was at the zenith of her military greatness...» [8].

Gerhardt, por su parte, también se cuestiona acerca del éxito de la novela pastoril preguntándose por qué un conjunto de concepciones tan ajeno al temperamento español se impuso en la novela, tan evolucionada ya y que contaba con una tradición autóctona tan fuerte [1980 : 296]. En suma, ¿cómo un país tan beligerante como España, con numerosos frentes militares dispersos a lo largo de todo el planeta, era capaz de poner en la cima de los gustos literarios un género tan pasivo, tan estático y contemplativo como el pastoril?

Chevalier va más allá y modifica el condicionante *platónico* atribuido al género pastoril para reafirmar el predominio de la novelística de caballería dentro del marco

de lectores que representaba la corte, el público al que se le atribuye el éxito de los libros de pastores:

«Muy lejos de pensar con Menéndez y Pelayo que en el siglo XVI “estos libros italianos<sup>22</sup> difundían hasta en el vulgo y entre las mujeres los principios de la filosofía del amor”, sospecho que dichos libros ni siquiera llegaron a apasionar a muchos de los cortesanos que, según testimonio de Fray Bartolomé Ponce, hacían tan grata acogida a *La Diana* en 1559» [1974 : 42].

Las novelas de caballería eran, para Chevalier, las lecturas predilectas de los caballeros; de esos que, según los inventarios de bibliotecas particulares de nuestro período, compraban y leían obras de entretenimiento:

«Lo que me interesa por ahora es hacer constar que las novelas caballerescas propalan un concepto del amor refinado, eso sí, pero muy alejado del amor exaltado por Platón y sus secuaces. Por su carácter marcadamente sensual, brutal a veces: el hecho es obvio. Pero también, y sobre todo, por su aspecto hazañoso y heroico. El amor según *Amadís* no es pasión, es acción. [...] El amor según *La Diana* es pasión mórbida y llorosa, totalmente opuesta a la acción: ganar el amor de la dama es un absurdo dentro del pensamiento platónico, según el cual procede el amor de una armonía preestablecida. ¿Podía esta representación del amor despertar puro entusiasmo en las mentes de caballeros nutridos de los *Amadíses*? [...] De lo expuesto hasta aquí no se ha de inferir que el platonismo de Montemayor no fue componente del éxito del libro. Este aspecto gustó indudablemente a cierta categoría de lectores, los más refinados e “intelectuales”. A esta categoría pertenecen nutrida serie de escritores, y también acaso unos caballeros: Garcilaso, sin duda, hubiera gustado de *La Diana*. Pero no todos los caballeros españoles eran tan cultos y refinados como Garcilaso» [1974 : 42-43].

Lo curioso del caso, si se me permite la expresión, es que es precisamente en España donde el género pastoril adquiere auténtica carta de naturaleza. Italia solo deja un testimonio, la *Arcadia* de Sannazaro; y Francia, otro, la *Astrée* de Honoré d'Urfé: «En las demás literaturas, inglesa, alemana,

---

<sup>22</sup> Se refiere a los *Diálogos* de León Hebreo, *El cortesano* de Castiglione...

holandesa, se saluda con entusiasmo la aparición de la *Diana* de Montemayor, pero sin insertarla en las tradiciones literarias de aquellas naciones» [Krauss : 363].

Un primer atisbo para solventar el conflicto planteado lo ofrece el propio López Estrada cuando, refiriéndose a la difusión del género, indica la importancia de la connotación que términos como *rebaño*, *mayoral*, *bato*, *manada*, *pastoría*, *zagales*, *rabadanes*... debía tener en la población porque mantenía con ella una estrecha vinculación a través del orden económico y social de su tiempo [1974 : 282]:

«En España, la profesión pastoril en aquellos siglos gozaba del favor especial de los gobiernos, en oposición a la agricultura, completamente abandonada. La penuria de metálico incitó a los gobernantes a concentrar la economía nacional en la producción de lana, que tenía una salida inmediata en el extranjero» [Krauss : 364].

López Estrada completa esta opinión apuntando que lo de menos para los lectores del momento era que la obra se fundase sobre las fuentes librescas de la antigüedad; lo verdaderamente importante era que el léxico, los personajes, la ubicación de las acciones en las riberas de los principales ríos nacionales... favorecieran la difusión entre un público al que las cuestiones de la ganadería les resultaban familiares [1974 : 293]. Benítez Claros también vuelve sobre esta idea cuando afirma:

«La *Arcadia* debe representar, para nosotros, la tradición bucólica literaria, tanto en su fase clásica, como renacentista, con cuantos atributos idealizantes queramos imaginar su condición. Teócrito, Virgilio, Horacio, Boccaccio y Sannazaro serán los autores de más fecundo rastro en tal sector. Pero esta *Arcadia* literaria viene a confluir con otra tradición pastoril, esta peninsular y bravía, la del pastoreo real y los pastores-pastores de pellico y zamarra, con ovejas y cabras ibéricas, rudos y montaraces ellos, pero que llevaban años ya trajinando por la literatura hispánica. Esa otra tradición tiene un nombre propio, rico y expresivo, y de pura patronimia latina. Es la *Meseta*, la “mixta”, la organización perfecta de la ganadería medieval, el primer sindicato de pastores de la vieja Europa, cuyos rastros y caminos han durado hasta hoy» [102].

Krauss, a propósito de la Mesta y al hilo de su importancia de cara al arraigo de un género como el que nos ocupa dentro del panorama literario del momento, señala lo siguiente:

«Los asociados de la Mesta juraban eterna amistad. Su posición privilegiada les procuraba la estimación pública, mientras se desdeñaba a los agricultores. Los pastores estaban exentos de servicios militares. El pacifismo, tema profundamente renacentista y erasmista, podía cifrarse en la vida de los pastores. Se debe notar que las apolo­gías escritas a favor de la Mesta recurrían al bucolismo para soste­ner su tesis» [365].

**III** Es evidente que un género literario triunfa porque tiene un público que reclama la producción de obras adscritas al mismo. Los autores, que son los primeros lectores de los estilos en auge, participan de su engrandecimiento con la propuesta escrita de nuevas creaciones que terminarán formando parte del elenco genérico, al tiempo que aprovechan esta buena aceptación para ofrecer los propósitos que guían su actividad y que Francisco López Estrada expone en los siguientes términos cuando se refiere a las intenciones de Gil Polo:

«Su intención es “satisfacer a los gustos delicados”, o sea, escribir una obra para quienes sepan apreciar una composición como la suya y darse cuenta del artificio con que la ha elaborado» [1987 : 21].

Pero, ¿quiénes podían ser estos lectores? En general, burgueses e hidalgos de las ciudades; en particular, debió estar compuesto este en su mayoría por mujeres y, sobre todo, cortesanos, donde el humanismo imperante permitía el uso del latín junto con las lenguas vernáculas.

Willard F. King destaca esta condición cortesana de la pastoril y la proclividad, por esta circunstancia, de las academias literarias hacia este género:

«Desde los comienzos del género, los bosques y arroyos de la novela pastoril habían tenido mucho de salón aristocrático, mientras que

los pastores que habitaban sus florestas y praderas habían dedicado mucho más tiempo a disputas neoplatónicas y a recitar versos que a cuidar del ganado» [113].

Pudo ser esta circunstancia la que justificase los nombres femeninos que aparecen en los títulos [López Estrada, 1990 : 502] y sus reducidas dimensiones, que permitían ser guardados cómodamente y leídos en cualquier parte:

«La primera fila de lectores es el grupo de los ciudadanos ilustres y los nobles también de la ciudad, y sus mujeres, los universitarios y cuantos se están aficionando a la literatura de ficción, cuyo número es cada vez más creciente» [López Estrada, 1987 : 21].

Morínigo estima fundamental para el éxito de estas obras la circunstancia de que en la segunda mitad del siglo XVI el público culto fuese más extenso que en la primera:

«Las universidades alcanzaron en los últimos años del emperador poblaciones escolares que hoy parecen increíbles. La cultura había dejado de ser un adorno de la nobleza o de la clerecía para transformarse en instrumento y arma de la incipiente clase media y de los que querían pertenecer a ella» [46].

Para hacernos una idea de este auge de las universidades, conviene valorar lo que al respecto nos apunta María Rosa di Simone cuando afirma que:

«En la Península Ibérica, la segunda mitad del siglo XVI fue una época de expansión, debida, entre otras cosas, a la fundación de numerosas universidades nuevas (28 entre 1474 y 1620) y al afianzamiento de las ya existentes. Como ejemplo, Alcalá tenía casi 2.000 admitidos al año y la Universidad de Coimbra, fundada en 1537, ya había alcanzado las 537 matriculaciones para 1540, cifra que ascendió hasta las 2.882 de 1578. Hacia finales de ese siglo, los admitidos anuales rozaban los 7.000 en Salamanca, los de Alcalá oscilaban entre las cifras de 3.000 y 4.000, los de Santiago eran más de 3.000 y los de Valladolid alrededor de 2.000» [Simone : 325].

Rodríguez San Pedro indica al respecto lo siguiente:

«La evolución global de la matrícula universitaria hispana en la Edad Moderna presenta dos fases muy definidas: un alza espectacular centrada en el siglo XVI, que se acusa en sus últimas décadas, y un

declive y estancamiento que se extenderá a lo largo de los siglos siguientes, con ciertas recuperaciones tras las reformas ilustradas del XVIII. En Salamanca, la matrícula osciló entre 5.000 y casi 7.000 inscripciones durante la segunda mitad del siglo XVI» [Rodríguez San Pedro, 1991 : 75].

**I**V Ya sabemos qué sectores consumían novelas pastoriles y, consecuentemente, quiénes fueron decisivos para el éxito de las mismas; ahora, para establecer las causas de que unos determinados lectores y un grupo concreto de obras mantengan un grado de interrelación, daré un paso más en estos apuntes que nos unen señalando sus aspectos más característicos o, al menos, aquellos que de cara a *Ninfas y pastores de Henares* mayor interés tienen. Para ello, hay que preguntarse por el alcance que tuvo su inmediata predecesora en cuestiones de amor: la novela sentimental, un género que trata de describir la evolución del proceso amoroso en el enamorado y la sujeción de este a unas normas de conducta inquebrantables, muy propias de la influencia caballeresca y cortesana que recibió este tipo de obras por parte de los referidos.

López Estrada, tratando de probar la existencia de un pre-estado de intención pastoril, afirma que durante el siglo XVI había novelas sentimentales, como por ejemplo *Cortes de casto amor* (1557) de Luis Hurtado de Toledo, en las que aparecen elementos que luego harán acto de presencia en los libros de pastores, sobre todo en *La Diana* de Montemayor [1974 : 345].

Existen, pues, entre la novela sentimental y la pastoril ciertos paralelismos que se vislumbran en una serie de rasgos tales como la ubicación de la acción, que se enfoca hacia lugares idílicos; la participación del autor en el relato, que adquiere a veces visos autobiográficos; la presencia de cuestiones sobre el amor y, de paso, sobre temas filosóficos, morales...; el uso de la epístola como un medio

de comunicación amorosa acorde a un código de honor asumido por todos, etc.

Aunque existan estas similitudes, lo cierto es que el camino de la novela sentimental no es el mismo que el de la pastoril. Una y otra trazan una ruta distinta en el tratamiento amoroso a partir de sus puntos de origen. Al respecto, apunta Avalor-Arce lo siguiente:

«La novela sentimental marca un desplazamiento del eje de atracción de la novela de caballerías: de la peripecia caballescica al caso amoroso, de la acción al sentimiento [...] La novela pastoril, en cambio, marca un nuevo desplazamiento, pero respecto a la novela sentimental. En esta última el amor está presentado dentro de la estructura de la sociedad, si bien en conflicto con ella, mientras que en aquella lo está en estado de naturaleza, previo a la formulación social» [1975 : 47].

Cabe añadir, además, que donde en la sentimental el mal de amor es individual; en la pastoril, por el contrario, afecta a varios personajes, generando con ello lo que Asunción Rallo ha definido como «situación múltiple compartida y comunicable» [48].

Ya lo he apuntado: la figura del pastor es la clave de la distinción entre *bucolismo* y *pastorilidad*; volvamos sobre esta para fijar la base sobre la que intentaré edificar una posible definición para el género que centra nuestra atención.

Casi siempre que se esboza la vida pastoril como fuente de la novela homónima se acude, como preliminar, a la definición que de la misma hace fray Luis de León en *De los nombres de Cristo* (1583), en el apartado que dedica a la palabra ‘pastor’:

«La vida pastoril es vida sosegada y apartada de los ruidos de las ciudades y de los vicios y deleites dellas. Es inocente, así por esto como por parte del trato y grangería en que se emplea. Tiene sus deleites, y tanto mayores cuanto nacen de cosas más sencillas y más puras y más naturales: de la vista del cielo libre, de la pureza del aire, de la figura del campo, del verdor de las hierbas, y de la belleza de las rosas y de las flores. Las aves con su canto y las aguas con su frescura le deleitan y sirven. Y así, por esta razón es vivienda muy

natural y muy antigua entre los hombres [...]. Mas el pastoril, como tienen los pastores los ánimos sencillos y no contaminados con vicios, es puro y ordenado a buen fin; y como gozan del sosiego y libertad de negocios que les ofrece la vida sola del campo, no habiendo en él cosa que los divierta, es muy vivo y agudo [...]. La vida del pastor es inocente y sosegada y deleitosa, y la condición de su estado es inclinada al amor [...]» [221-224].

Esta proposición de fray Luis encaja con la visión cristiana del hombre y su medio. La naturaleza da al pastor cuanto necesita: cuida a los animales con pastos y a él le concede cobijo, tiempo y serenidad para sus reflexiones; por eso es el oficio ideal para adorar a Dios. El pastor es feliz en su condición humilde y ociosa: todo le viene dado y solo ha de ocuparse en recrear las horas con canciones y conversaciones con otros pastores:

«La poesía pastoril resulta de uno de los primeros estados de la vida del hombre y, de entre los cazadores, agricultores y pastores, estos últimos tienen más ocasión y tiempo (*pastor otiosus*) para dedicarse al canto» [López Estrada, 1974 : 436].

Este tiempo de inacción de los pastores tiene su reflejo en las relaciones cortesanas, donde el ocio permitía a los caballeros y damas entregarse a los pasatiempos amorosos y crear, a partir de estas ocupaciones, un complejo código lúdico de relaciones sentimentales que, como dice López Estrada:

«Son necesarios para llenar la vida con realizaciones en cierto modo artísticas y, si cabe, entretenidas; no son niñerías, sino lo contrario, señal de madurez y desarrollo de la personalidad del joven o doncella» [1974 : 491].

En la novela pastoril se estilizan las acciones silvestres de los pastores que, alejadas del entorno de vaqueros y cabreros, y envueltas en el marco idílico de una naturaleza animista, se transforman en arte lírico y musical, conformando así la imagen neoplatónica del amor que tiende hacia la plenitud de la belleza física y espiritual. En

ese mundo ya mencionado de cobijo y serenidad, se entrega el pastor en sus horas muertas a la recreación amorosa por medio de poemas y canciones dirigidos a su amada.

Juan Ignacio Ferreras destaca, como uno de los elementos identificativos de la novela pastoril, el hecho de que la acción nazca y acabe en los protagonistas, quienes, a juicio de este investigador, «encuentran todas las razones de la acción en ellos mismos, y de una manera discursiva, es decir, razonando y discreteando sobre sus afectos y sentimientos» [48]. El pastor, pues, hablará de sus amores, confiará sus penas a los otros pastores y esperará de estos algún consuelo, que siempre vendrá del planteamiento que estos harán de sus respectivos problemas afectivos, y así sucesivamente.

Canavaggio completa esta idea de la ociosidad pastoril afirmando que:

«El pastor vive en una mediocridad dorada que basta para sus humildes deseos, goza de una felicidad simple que lo inclina a la virtud; el pastor vive, alejado del estruendo, en un perpetuo ocio: se sitúa en las antípodas del *homo oeconomicus*» [1994 : 135].

Este sentido paradisiaco de la condición humana pastoril es semejante al que transmite el edén del Génesis bíblico; y los deseos adánicos de tener una compañera con la que aliviar la soledad y acceder juntos a la cúspide de una vida feliz son los propios del pastor que espera ver recompensados sus desvelos de amor.

Fray Luis de León, a través de lo citado, nos aproxima a la justificación externa del bucolismo en las novelas pastoriles, a la fuente exterior de la situación idílica. Fernando de Herrera, por su parte, también hace lo propio con respecto a las líneas esenciales del género:

«La materia desta poesia es las cosas i obras de los pastores, mayormente sus amores; pero simples i sin daño, no funestos con rabia de celos, no manchados con adulterios; competencias de rivales, pero sin muerte i sangre. Los dones, que dan a sus amadas, tienen

mas estimacion por la voluntad, que por el precio; porque envian mançanas doradas, o palomas cogidas del nido. Las costumbres representan el siglo dorado. La diction es simple, elegante. Los sentimientos afectuosos i suaves. Las palabras saben al campo i a las rusticidad de l'aldea; pero no sin gracia, ni con profunda inorancia i vegez; porque se tiempla su rusticidad con la pureza de las voces proprias al estilo [...]» [407].

Tanto fray Luis como Herrera afrontan sus observaciones sobre la pastorilidad desde una perspectiva superficial, muy elemental; Cervantes, por su parte, en el prólogo de su *Galatea*, da un paso más preciso en su visión del género y, partiendo de la peculiaridad de nuestra novelística pastoril, muestra lo que podemos denominar como fuente interna de la situación novelesca.

Cuando afirma el alcaíno que «para más que para mi gusto solo le compuso mi entendimiento», «haber mezclado razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores» y que «muchos de los disfrazados de ella lo eran solo en el hábito», lo que hace es, esencialmente, exponer las tres características fundamentales del género pastoril en España. A saber:

«[1].- El placer estético de la creación literaria, que siempre termina por tener un doble trasfondo, porque, en última instancia, son los deseos de reconocimiento general los que mueven al artista a enfrentarse a una obra con las particularidades propias del género pastoril. [2] La mezcla de cuestiones filosóficas con amorosas, con lo que se contribuye al espíritu de pluralismo ideológico fomentado desde la doctrina humanista del momento. [3] El uso del disfraz, por medio del cual encubría el autor todo un contexto de situaciones reales próximas a él que, noveladas y enmascaradas, fomentaban entre determinados colectivos de lectores un especial interés por descubrir la anécdota y, sobre todo, sus protagonistas» [Avalle-Arce, 1996 : XVII].

López Estrada afirma que el ámbito de resonancia social del género es limitado:

«El caso de los libros de pastores, difundidos por la imprenta, es distinto. Este público que posee la clave de la anécdota resultaría

siempre más reducido que el que fuese a comprar el número siempre crecido de los ejemplares que salen de la imprenta» [1974 : 490].

Estoy de acuerdo con esto, pero creo que esta afirmación no tiene en cuenta el fin último de buena parte de las novelas pastoriles del siglo XVI desde que Montemayor publicó su *Diana*; una finalidad que, por otro lado, tampoco se aleja mucho de la prevista para cualquier producto editorial: el éxito literario, que lleva parejo el social y económico. En numerosas ocasiones, en un libro del que espera su autor que sea gratamente recibido por la Corte es más importante una anécdota cortesana protagonizada por una serie de personajes disfrazados de pastores, más o menos relevantes para un determinado colectivo, que el acierto con que este mismo autor teje los distintos elementos que componen la ficción narrada.

Chevalier minimiza la aceptación unánime que suele sostenerse cuando se habla de la equivalencia entre pastor y cortesano disfrazado, aunque no deja de admitir la posible presencia de claves o alusiones en una novela como la *Diana* de Montemayor que para nosotros serían difíciles de descifrar, pero no para los cortesanos de Felipe II en 1559:

«Relaciona Jean Subirats los episodios centrales de la novela con las fiestas celebradas en Bins (22-31 de agosto de 1549) por orden de la regenta María de Hungría en honor del príncipe don Felipe, fiestas en las cuales participó la flor de la nobleza española y cuya magnificencia impresionó a toda Europa» [1974 : 45-46].

Estas peculiaridades del género pastoril en nuestro país se mezclaron con un conjunto de convencionalismos presentes en casi todas las pastoriles europeas que cabría concretar en cinco puntos:

1. la entidad del pastor en el universo novelesco;
2. la ubicación en un paraje idílico de las historias;
3. el tratamiento, desde diversas perspectivas, del amor como fundamento de la vida y el acceso a este como un camino tortuoso lleno de penalidades;

4. el uso de un determinado retoricismo literario que ha actuado como señal indeleble de este tipo de novelas;
5. y, por último, la combinación prosa con verso, heredada directamente de Sannazaro y su *Arcadia*.

Entre las numerosas controversias que presentaba el género, una de las más destacadas fue, sin duda alguna, la relativa a la apuntada combinación de prosa y verso, puesto que, aun cuando gozase de la aceptación generalizada de los lectores del momento, no fue bien vista por muchos preceptistas del momento, quienes, como Fernando de Herrera, consideraban esta unión un «monstruo que parió imperfecto el ingenio humano» y no dejaban de recurrir a la defensa que hizo Horacio de la unidad formal del poema en el verso 23 de la *Epístola a los Pisones*, cuando afirma «Denique sit quod uis, simplex dumtaxat et unum»<sup>23</sup>.

Este conflicto se resolvía a favor de nuestro género cuando la inserción del verso obedecía a un deseo del autor de dar testimonio sobre determinadas intervenciones de sus personajes. Extraigo de López Estrada la siguiente cita a propósito de lo que al respecto apuntaba un teórico literario italiano del momento:

«Castelvetro<sup>24</sup> distingue tres maneras diferentes de reunir el verso y la prosa: los que emplean ambas formas indiferentemente siguiendo el desarrollo de un mismo asunto, y cita a Petronio, Apuleyo, Boecio, Martiano Capella...; la segunda especie la componen los libros que, escritos en verso, llevan al frente alguna prosa, como los de Estacio y Marcial; y la tercera especie la forman los que, habiéndose escrito en prosa, llevan intercalados algunos versos o por razón de ser testimonio de algo o porque fueron cantados por los personajes de la obra, como ocurre en las obras de Cicerón o en Boccaccio, en sus novelas. De las tres clases, Castelvetro salva la tercera. [...] Pro-

---

<sup>23</sup> «En una palabra, que sea ello lo que se quiera, pero que al menos sea simple y uno» [Aristóteles/Horacio : 130 y 149].

<sup>24</sup> En su *Poetica d'Aristotele vulgarizzata*, Basilea, 1626.

piamente, el procedimiento usado en los libros de pastores puede considerarse como perteneciente al grupo tercero, o sea, el de condición *novelística*. Salvo raras excepciones, el uso del verso en estos libros está siempre justificado por alguno de los motivos señalados por Castelvetro: son canciones de los pastores, que entonan en una circunstancia propia del argumento» [1974, 442].

El mismo López Estrada señala la posibilidad de que se acudiese a la prosa para ofrecer algo de novedad en las formas líricas de orientación pastoril, compuestas generalmente en verso [Gerhardt, 1980 : 298].

La impresión inicial que en los lectores de las primeras novelas pastoriles provocaba la inserción de poemas en una estructura regida, en principio, por la prosa (téngase presente que en todo momento estoy hablando de novelas) era, como ha observado López Estrada, la misma que ante los cancioneros: un conjunto de piezas insertas en el hilo de un argumento [1974 : 294]:

«En cierto modo las situaciones psicológicas de los pastores en estos libros son siempre propicias para que el relato detenga su curso narrativo, y se remanse en una obra solo lírica, personal, que puede desgajarse del libro pastoril sin que pierda su entidad; y al revés, puede el poeta entremeter fácilmente, en un libro de esta clase, poesías que tenga escritas en otra ocasión con solo un leve apoyo en el argumento. De este modo, los libros de pastores pueden considerarse como colecciones de lírica, antologías o cancioneros dispuestos en un orden anecdótico» [López Estrada, 1974 : 322].

El mismo López Estrada, al hilo de unos apuntes que realiza sobre el carácter sentimental y pastoril de *Ausencia y soledad de amor* de Villegas, vuelve nuevamente a estas anotaciones sobre la combinación de prosa y verso en las obras de nuestro género a través de una extensa y, a mi juicio, muy interesante cita en la que, después de reafirmar lo que señala como «relación evidente entre las formas líricas de lo pastoril y el libro de pastores o novela pastoril», indica que:

«Por una parte, está el antecedente clásico y humanístico, continuado en la Edad Media por el uso simbólico de los elementos pastori-

les, las maneras consagradas que ofrecen situaciones, expresiones, una retórica adecuada; y, por otra parte, está la propia alma que pena y arde en un sentimiento vital, el amor del poeta que recoge la gran innovación medieval respecto de los tiempos antiguos: el amor cortés, renovado, a su vez, en las circunstancias del Renacimiento. De esta armonía nace el relato pastoril, en el que la circunstancia novelesca viene expresada por la prosa, y la queja suele adoptar las formas métricas. El diálogo, el ansia de dramatismo que mueve la literatura española, encuentra un dominio de desarrollo amplio en el curso de la prosa; pero, sin embargo, el relato pastoril no acaba de adoptar por entero la forma dramática, porque en España había un teatro demasiado impregnado de las versiones rústicas de lo pastoril, y no convenía mezclarlo con esta nueva forma que llevaba consigo el prestigio de la doctrina del amor» [1949 : 103-104].

Para llevar a cabo estas experiencias lingüísticas del amor, conviene que el entorno se adapte a la trascendencia del mensaje; por eso se acude al *locus amoenus*, al lugar imaginario y deseado donde la misma naturaleza participa del estado de ánimo de los enamorados y donde su presencia contribuye a la sublimidad de las palabras pronunciadas. Este paisaje, afirma Ferreras, se convierte en tópico desde el primer momento, «será así siempre un paisaje arcádico; sus variantes posibles consisten en el mejor o peor estilo empleado para describirlo, es decir, para situarlo» [47].

Consuelo Burell indica que la naturaleza soñada, la que no es directamente observada, es la que atrae a los poetas [17]. Esta naturaleza se sitúa, hasta la llegada de *La Diana* de Montemayor, en Arcadia, «un lugar geográfico convencional que reaparece sucesivamente por la voluntad poética de los autores de libros pastoriles» [López Estrada, 1987 : 47-48].

Las novelas pastoriles españolas, en cambio, tienden a situar su trama novelesca en distintas riberas de la Península Ibérica: Tajo, Tormes, Henares... Como afirma Krauss: «Todas las novelas pastoriles son perfectamente localizables en el mapa español» [364]. Alejarse de Arcadia para ubicarse en nuestros ríos es un paso muy importante de

nuestros novelistas, sobre todo por el riesgo de que la transposición del mito arcádico destruyese, a los ojos de lectores familiarizados con estos lugares de España, el aura de mágica perfección característica de los campos de Arcadia.

Gálvez de Montalvo quiso asumir esta contingencia cuando hizo de las riberas del Tajo un trasunto de la Arcadia virgiliana y dotó al paraje de sorprendentes edificaciones y, cómo no, de su correspondiente templo dedicado a Diana [Siles Artés : 163]. Montemayor con el grandilocuente palacio de Felicia [Libro IV : 179-180]; López Enciso con el templo dedicado a Diana [fol. 253-255] y González de Bobadilla con el de Apolo [Libro quinto : 169v-170], por su parte, también rompen con el escenario realista y accesible que Cervantes construye para su *Galatea*.

Estoy convencido de que, con independencia del sentido esteticista de nuestros autores, el marcado localismo de cercanías de las novelas pastoriles españolas tiene mucho que ver con ese afán de encubrimiento al que ya me he referido cuando hablo del disfraz pastoril. Un lugar conocido por los lectores o, al menos, por un sector de estos, junto con la declaración, explícita o no, de que tras los pastores hay un artificio retórico para ocultar la identidad de distintas personalidades más o menos reconocibles, permiten la consolidación de las sospechas del que lee sobre quiénes pudieron protagonizar estas posibles simulaciones literarias de la vida real. En palabras de Valbuena Prat:

«Entre los árboles y flores se ocultaban intimidades de autobiografía, lamentos de pasiones humanas. Desde Montemayor a Lope -para referirnos solo a los novelistas que escriben en castellano-, se pueden rastrear perfiles reales en los rostros de las hermosas ninfas y de los pastores pálidos de amor desesperado» [715].

La contextura de todo lo apuntado se formalizó en un género literario criticado por autores como Cervantes y

Lope de Vega [Ricciardelli : 2] debido a su carencia de verosimilitud.

Entiendo que todo parte de un principio de imitación que no se circunscribe únicamente al que señalaba el Brocense cuando afirmaba que no tenía por buen poeta al que no imitase a los antiguos; una imitación esta que era poética y que, incluso, ampliaba sus fronteras entrando de lleno en lo que es la realidad del mundo pastoril, tan alejada de lo que nos cuentan las novelas de este género. Nos movemos, pues, entre dos realidades: por un lado, la poética; por el otro, la histórica. Una y otra deberán trazar sus límites de actuación en la trama novelística manteniendo en todo momento un discreto equilibrio que no obligue al autor ni a sumergirse en la emulación de los antiguos ni en la de una representación de la rudeza del campo y sus gentes: «El estudio de los diversos libros de pastores muestra que sus autores elaboran más con la invención de una ficción creadora que con la depuración sistemática de la materia poética antigua» [López Estrada, 1974 : 28].

Rafael Ferreres detecta que esa falta de matices psicológicos de los pastores, excesivamente idealizados, junto con la artificiosa representación de la naturaleza se debían, sobre todo, a que los autores de estas novelas «no describían la vida que ante sus ojos se desarrollaba, sino que se valían de frases, de conceptos, de la visión literaria que los poetas clásicos habían dejado» [1951 : 787].

Siles Artés, tomando como ejemplo la *Diana* de Montemayor, destaca esta carencia de personalidad literaria de los pastores cuando afirma:

«Hay un pastor que gozó del favor de Diana, y a este ha elegido el autor llamarle Sireno; a otro pastor que a cambio de su amor por aquella solo ha conocido el desdén le llama Silvano. Una vez concluida la lectura de la obra, si tratamos de evocar a los personajes independientemente, veremos que lo que nos viene a la memoria son precisamente esas diferencias, no rasgos de carácter» [103].

Hay que añadir, además, en descrédito del género, el uso indiscriminado de una serie de recursos retóricos que impedían el enriquecimiento de las expresiones literarias, sometidas a las fórmulas convencionales de esta clase de publicaciones:

«Las novelas bucólicas son en ocasiones parecidas. Cada sustantivo se repite constantemente. Las rosas van unidas a *coloradas*, el prado siempre es *ameno* y *deleitoso*, la hierba tiene sin fallar el epíteto de *verde*, las selvas son *espaciosas*, los riachuelos tienen aguas *corrientes* y *claras* y las fuentes son *crystalinas*» [Ferrerres, 1973 : XIX].

En un artículo de Arribas Rebollo, referido al uso del epíteto en la novela pastoril española, se ofrece una muestra más que sobresaliente de recursos retóricos que todos los autores de novelas pastoriles utilizan con mayor o menor frecuencia: sustantivos con dos o más epítetos («viciosas y regaladas yerbas»...); epítetos pastoriles por excelencia («espejadas aguas», «floridos prados», «blanca frente»...); uso reiterado de adjetivos en distintas acepciones y número (hermoso, triste, verde, cruel, dulce...); etc. [185-192]<sup>25</sup>.

A medida que el género decae, ese universo ficcional de las novelas pastoriles va decreciendo a favor de lo veraz, de lo que no supone el establecimiento de un entorno idílico como Arcadia ni de personajes envueltos en auras maravillosas que solo cantan al placer del amor y a sus aflicciones. Elias L. Rivers, a propósito de un signo de convención genérica como es la adopción, por parte del poeta culto, de una ambigua modestia, apunta este interesante comentario:

«El artificio de la sinceridad es ciertamente agudo, e inevitablemente plantea la cuestión fundamental de la relación entre el arte y la naturaleza, de mundanidad contra simplicidad; el poeta pastoril del Renacimiento sigue a sabiendas el doble juego, pues conoce de sobra que en realidad, como Cervantes declararía más tarde, la mayor par-

---

<sup>25</sup> Los ejemplos han sido extraídos del Libro primero de *Ninfas y pastores de Henares*, folios 11r-12r.

te de los pastores son unos pícaros redomados, bestializados -no refinados- por la soledad y el contacto con la naturaleza» [1981 : 292].

Este mismo investigador concluye su reflexión volviendo sobre el símbolo ideológico que encierra el bucolismo:

«Y sin embargo, el mito pastoril tiene una validez universal, pues el hombre soñará siempre con la Edad de Oro, un mundo natural sin corrupción en que los seres humanos lo son con mayor simplicidad y autenticidad» [1981 : 292].

Antonio Prieto formula, en estos extensos y clarificadores términos, una muy interesante reflexión sobre la simbología que encierra la Arcadia y su anhelo de habitación:

«Frente a un Virgilio medieval (repetido incluso en leyendas), existe un Virgilio renacentista que da a este período un espacio ideal (Arcadia) en el que el *otium* se opone al *negotium* ciudadano, y que se siente como una aspiración (ser pastor) a la que debe tenderse en la perfección humanista que concede la meditación interior y la comunicación del diálogo. La Arcadia (sin tiempo ni espacio) es una aspiración, un ideal habitable al que se tiende sabiendo que no es real. Pero aspirar a ese espacio, habitarlo en ideal, ya es perfección contra el dramatismo e implica creación (humanismo) por parte de quien lo sueña. El árbol, el río y el valle existen como Naturaleza que nos comunica y, al mismo tiempo, son existentes porque el hombre los sabe (*existe*) en esa comunicación que es el diálogo como compañía [...] El hombre renacentista sabe que esa Arcadia no existe, pero la siente como una aspiración a la que debe tender en su camino de perfección ideal que descansa en la palabra. Es un ideal que comporta (desde la contemplación) un movimiento interior que lo lleva a ser pastor, diálogo consigo mismo y con los demás. No es solo contar, hacerse palabra, sino sentirse transformado por el amor» [1980 : 155-156].

De la misma forma se expresa Juan Bautista Avalle-Arce cuando afirma que:

«Siempre se ha soñado con un mundo de belleza ideal, sencillez y pureza, y en el momento del Renacimiento ese mundo se expresó en las novelas pastoriles. A finales de esta época, sin embargo, hay indicios de que ese mundo ha llegado casi al final de su vida cíclica [1996 : XXIII]».



## ESBOZO HISTÓRICO DE LOS LIBROS DE PASTORES

**I** Tras lo anotado en el anterior apartado, me centraré ahora en las producciones bucólico-pastoriles ubicadas en la historiografía literaria desde la Antigüedad (siglo III a.C.) hasta la publicación de *Ninfas y pastores de Henares* (1587). El período es bastante amplio, por lo que se impone un ejercicio de síntesis que ha de traer consigo la necesaria exclusión de autores y obras cuya relevancia para el tema que nos vincula considero inferior. Lo que me importa ahora es que esta revisión alcance su objetivo: ofrecer una visión general de la evolución del bucolismo europeo hasta su plasmación en los libros de pastores del siglo XVI con el fin de trazar las pautas de una tradición literaria que pudo influir de manera más o menos directa en el proceso creativo de nuestro objeto de estudio.

Para comenzar con este propósito, no he podido ni he querido eludir una cita, algo extensa, de Fernando de Herrera, quien, en sus *Anotaciones a la obra de Garcilaso de la Vega*, nos apunta un origen de la bucólica (a partir de una nota sobre la égloga), en la que se entremezclan cuestiones mitológicas con otras de índole antropológica y cultural. Este escritor y preceptista literario, uno de los más importantes de su época, dejaba la impronta de sus conocimientos sobre nuestra materia de estudio en unos comentarios que fueron muy valorados por los intelectuales del momento, los destinatarios del trabajo [Pepe y Reyes : 33], y que a día de hoy, en mayor o menor medida, mantienen una vigencia digna de consideración, a pesar del tiempo que ha pasado desde que fueron formulados:

«Las Eglogas, llamadas propriamente Eglogas de ἐκλογίζω verbo Griego, que en el lenguaje Romano significa *seligo*, i en el nuestro *escójo*, como versos escogidos i bien compuestos; son el mas antiguo genero de poesia. I aunque la materia dellas es varia, parece que es mas antigua la amatoria. I consta que el verso esámetro sea el primero de todos, porque ninguna cosa se lee mas vieja en alguno otro genero de verso; i el Bucolismo, i el de los Eeroes se trata en el; assi se sigue que el uno i otro sea antiquissimo. Porque ambos atribuyeron los antiguos a Apolo, el Eroico a Pitio; i el Bucólico a Nomio; que aviendo muerto aquella terrible i espantosa fiera en Delfos, cantó con el uno su vitoria, i con el otro sus amores, guardando en Tessalia las vacas de Admeto. Otros piensan que fue autor Mercurio, padre de Dafnis, que tambien trató el oficio pastoral. Aunq[ue] es opinion mas comun, que el verso Bucólico es consagrado a Diana, i que se juntaron los rusticos en Lacedemonia; en el tiempo que inundó en Gracia el Exercito de Xerxes; i los inos i cantos de Diana estavan desiertos i olvidados de las virgenes, ascondidas en sus casas por el miedo de la guerra; i cantaron a Diana aquel genero de verso, que se llama ahora Bucólico. Mas otros dizen, que Orestes, huyendo con la Diana Táurica; celebró en Sicilia este genero de poema, juntando los marineros i gente rustica. I assi variaron todos en la patria desta poesia, i en el dios, a quien se dedicó. Porque unos la hazen Tessalia, otros Esparta, otros Sicilia; i la consagran unos a Febo, otros a Mercurio, i otros a Diana. Mas Antonio Minturno refuta la opiniõ de la guerra de Xerxes; i dize que, porq[ue] los ombres de la edad antiquissima erã pastores, i veneravan lo mejor que podian sus dioses; se debe creer, q[ue] les cantavan en sus sacrificios aquel verso, q[ue] podiã cantar los pastores.

» I porq[ue] todo lo q[ue] escrivierõ en este genero los Griegos es en lengua Dórica; es razon pensar, q[ue] fueron Dóricos los inventores desta poesia, i esto se prueba claramente, porque los Dores posseyerõ todos los lugares, q[ue] uvo en Grecia acomodados para apacēt ganato. I assi se escrivio toda esta poesia, parte en la Morea, parte en Sicilia. Otros siguen esta opinion, llena de las fabulas i vanidades de Grecia, haziēdo autor a Dafnis hijo de Mercurio, i assi escriven Diodoro Siculo en el lib. 5. i Eliano en el decimo; ái en Sicilia unos montes llamados Aerios (los cuales se apellidan oi Mōtisoros) a quien la naturaleza d[e] lugar tiene siempre deleitosos i fertiles. En ellos ái fuentes con espessos arboles, i las aguas dellas dulcissimas mas que todas; i las enzinas con fruto mas grueso que el que dan en otra alguna parte. I todos estan llenos de plantas domesticas i de infinitas vides; i nasce en ellos la fruta en grādissima

abundancia. Finalmente son tan frutiferos estos montes, que uvo tiempo, en que dieron de comer copiosamente, i sustentaron el exercito Cartagines opresso de el hambre. En una selva deleitosis-sima desta region, en la cual andavan a recrearse las Ninfas, nacio de una dellas i Mercurio Dafnis; que otros piensan que no fue hijo de Mercurio, sino su querido, el qual tomó el nombre del sucesso. Por que despues de nacido, lo dexó desamparado su mesma madre debaxo un laural. Criaron lo las Ninfas, i posseyo grandissima multitud de bueyes, de cuyo cuidado i guarda fue llamado Bucólo. I todos estos bueyes i vacas, que apacentava, eran del linage de aquellas, que escribe Omero, que eran sacras al Sol en Sicilia. Siendo Dafnis de ingenio agudo, i ocupando se con mucho estudio en guardar su ganado, halló el verso Bucólico, que dize Diodoro, que en su tiempo era mui estimado en la isla de Sicilia, era Dafnis de hermosissima i graciosa figura, i en aquella flor de la edad, cuando suele la juventud de los mancebos hermosos ser bellissima i mui agradable; i assi fue amado perdidamente de una Ninfa. Viviendo ambos en amorosa compañía, vinieron en concierto, que el nunca violaria su amor tratando con otra alguna; por que ella le predixo la ceguedad, que le amenazavan los hados, si traspasava aquella convencion; i desto se prometieron inviolable fê. Algun tiempo despues vencida de su hermosura la hija del rei, no esperando venir a efeto de su desseo por otra vía, lo embriagó con vino, i desta suerte satisfizo su apetito. De aquí tuvieron principio las canciones Bucólicas, a las cuales dio materia la infelicidad de los ojos de Dafnis. I el primero, que trató este argumento (como dize Eliano) fue Estesícoro Imereo.

» Llamóse Bucólico este genero, i βουκόλος los Griegos, que el mas aventajado genero de pastores; por que, como escribe Elio Donato, tres son los generos de pastores, que tienen dinidad en las bucólicas; los bubulos, los opiliones (dichos casi como oviliones) que son ovegeros, i ultimos de todos los épolos, que son los cabrerizos» [405-407].

**II** Para contar la historia de nuestro género, hay que remontarse hasta Teócrito, quien con sus *Idilios* logró difundir una particular visión literaria de la naturaleza en un entorno que había sido, durante siglos, motivo de cantos, ritos y veneraciones. A Teócrito no le compete la exclusiva del bucolismo porque muchos pueblos antes que él ya manifestaban su ánimo de acuerdo con la naturaleza:

«Uno de los testimonios más antiguos de la literatura bucólica es el que nos ofrece Estesícoro, quien, hacia el año 600 a.C., narró, en un poema coral, la historia de Dafne. Desde entonces, los pastores aparecen siempre enamorados -por lo general, con un amor desgraciado-, lamentándose de su dolor, o bien, sirviendo de objeto de compasión a los otros» [Höfle : 268-269].

No obstante, a Teócrito le corresponde el mérito de haber elaborado una formulación retórica de estas relaciones entre el hombre y la naturaleza que retomaba de la tradición y que hacia el siglo III a.C. conformó bajo la denominación de *Idilios*:

«Para los presupuestos sociológicos de los *Idilios* de Teócrito resulta fundamental el hecho de que surgiesen en la metrópoli alejandrina, que ofrecía un medio ambiente singularmente propicio para la idealización de la huida a la gran urbe y del mundo ciudadano» [Höfle : 268-269].

También López Estrada destaca esta circunstancia:

«Un contraste acompaña el desarrollo de este núcleo germinal de la literatura pastoril: que tratando de gentes de campo, a las que se asigna la representación de las formas primeras de vida colectiva, aparezca, sin embargo, en una sociedad madura como la helenística, creadora de grandes ciudades, que había pasado por un largo proceso político y, lo que es muy importante, que, cuando escribe Teócrito, está viviendo en una situación de plenitud cultural» [1974 : 58].

Menéndez Pelayo afirma al respecto que «la idea de convertir en tema principal lo que había sido hasta entonces accesorio, de hacer pequeños cuadros (*idilios*) de la vida rústica, de transformar el bucoliasmo (sic) o canto rudo de los boyeros en un poema artístico, fue invención original del poeta siracusano trasladado a Alejandría, de cuyo nombre son inseparables los de sus discípulos Mosco y Bión» [Menéndez Pelayo : 188].

Mosco de Siracusa y Bión de Smirna continuaron la obra del maestro a través de sus poemas bucólicos que datan de los siglos III y II a.C. para el primero y del siglo II a.C. para el segundo:

«Nacio Mosco en Saragoça de Sicilia, i vivio despues de Teócrito, en el tiempo de Aristarco en la Olimpiada 156 siendo rei d'Egito Tolemeo Filometor. Porque Teocrito vivio en tiempo de Filadelfo, i uvo de un rei a otro casi cien años. Bion fue de Esmirna, conterraneo de Omero, de un lugar dicho Flos. I si el epitafio de Bion lo escrivio Mosco i Bion i Teócrito fueron en una edad, porque en el se haze mencion de Teócrito, lo cual arguye bien que no es suyo. Fue Teócrito hijo Praxágoras i Filine, aunque otros dizen, que fue su padre Símico; i de opinion de muchos nacio en la isla Coo, i vivio en Saragoça. Escrivio en lengua Dorica, aventajado se con grande exceso a todos los Griegos, que florecieron en aquella poesia. I assi dize Quintiliano en el cap. I. del libr. 10 que es admirable pero aquella Musa rustica i pastoral teme el trato ciudadano, i solamente se satisfaze con el campo» [Herrera : 408].

En el siglo I irrumpe en el panorama bucólico Virgilio, quien dota a la pastoral helénica de su definitiva madurez: remató la inmadura figura del pastor antiguo [Avalle-Arce, 1975 : 15] y, a través de diez églogas, lo asentó geográficamente en el lugar donde únicamente era posible que el sueño eterno de la humanidad por la armonía con la naturaleza se cumpliera. El pastor de Virgilio se entiende con la Naturaleza porque forma parte de ella, es un elemento más como lo son el ganado, los paisajes e, incluso, los seres sobrenaturales: el encuentro físico y espiritual con las ninfas, en el marco idealizado de Arcadia, implica la concepción de un mundo completamente aislado, mágico, perfecto, al margen de la insipidez de lo mundanal. Como señala Höslé:

«Virgilio transformó el mundo bucólico de Teócrito y su presente hartado real y palpable en el escenario de una existencia superior, idea, en el paisaje ensoñado y en la patria espiritual, en medio de una realidad brutal y desalmada» [269].

Virgilio trazó el cauce sobre el que debía circular el género bucólico; utilizó el amor como un elemento más del orbe arcádico, pero nunca lo analizó hasta el punto que lo hizo Ovidio (43 a.C.-17 d.C.). López Estrada, recordando las dos distinciones sobre la naturaleza del amor en el Siglo de

Oro realizadas por Schevill en su estudio sobre el poeta romano, señala que, por un lado, estaba el aspecto físico del amor carnal, cuya influencia era marcadamente ovidiana, y, por el otro, el deseo intelectual de belleza, de índole platónica [1974 : 96]<sup>26</sup>. El autor de *La Metamorfosis* analizó el comportamiento amoroso estableciendo una serie de pautas que he visto reflejadas en *Ninfas y pastores de Henares* hasta el punto de considerar a nuestro autor más inclinado hacia la concepción amorosa del autor de *Arte de amar* y de los *Remedios de amor* que hacia la propuesta por la corriente neoplatónica del momento.

El proceso del comportamiento amoroso debe seguir, según Ovidio, estas pautas [López Estrada, 1974 : 101-102]: el amante ha de ser discreto, sus actuaciones han de estar presididas por la mayor de las circunspecciones y se le debe exigir que persevere en sus propósitos amorosos; la amada es merecedora de un respeto por parte de quienes la pretenden, los pastores se cuidan mucho de no ofenderla solicitando su amor directamente y no dudan en esperar la ocasión idónea para declararlo. La comunicación amorosa inicial, pues, la ha de efectuar el enamorado a través de las cartas y la amada nunca deberá responder aceptando inmediatamente el amor que le ofrece, sino con aparente indiferencia, ya que ha de evitar que la acusen de liviana.

En *Ninfas y pastores de Henares*, su protagonista, Florino, evita dirigirse a Roselia por pudor; no declara su amor por la pastora hasta el final del Libro primero, cuando, a instancias de Melampo y Epidaurio, redacta una carta a la pastora que no tendrá respuesta. Melampo, por su parte, también en el mismo libro, en el folio 26, sí recibe contestación de Palanea a su misiva; en la misma, la pastora deja bien claro su posición:

---

<sup>26</sup> La obra citada por este investigador es la de Rudolph Schevill intitulada *Ovid and the Renaissance in Spain*. Berkeley: University of California, 1913.

**Melampo ya vees que en ninguna  
manera me conuiene abrir la puerta a  
la blandura tan a costa de la obligacion  
que tengo de conseruarme siempre en  
mi fama.**

Me llama la atención el artificio que crea González de Bobadilla para que la carta de Florino no tenga respuesta: el pastor escribe a su amada y le da lo escrito a sus amigos Melampo y Epidaurio. Así las cosas, solo resta esperar la contestación de Roselia; pero esta no llega, y a Florino la no respuesta de su amada no le extraña porque es condición propia de quienes se amparan en el recato no dar contestación inmediata a solicitudes como la suya. Pero el lector sabe, porque se lo dice el narrador en el Libro segundo, que la respuesta que ansía Florino nunca llegará: por un lado, porque él ya no está en las riberas del Henares; y, por el otro, porque Melampo y Epidaurio han perdido la carta que debían entregar a la pastora. A su manera, pues, la premisa ovidiana se ha cumplido: o no hay respuesta al primer requerimiento, como este caso; o la contestación es austera, como en el caso de Melampo.

El enamorado, según Ovidio, presenta síntomas de deterioro físico por culpa del amor (cansancio, palidez, con ojeras...), como se puede leer en el folio 27 de *Ninfas*:

**grā  
des erā las congoxas que esta confu-  
duda caufaua en el coraçon de Melā-  
po, grādes las fatigas q̄ juntamente cō  
los ansios pensamientos le venian**

La profusión de lágrimas y congojas de los pastores son solo un primer grado de la expresión amorosa en el que se estancan las primeras novelas pastoriles españolas. Conforme nos adentramos en la recta final del género,

*Ninfas y pastores de Henares* es un claro ejemplo de esto: aumenta el contacto físico entre los enamorados hasta el extremo de llegar a las relaciones sexuales, que son, para Ovidio, la culminación esperable de una relación basada en la atracción entre dos personas. Bernardo González de Bobadilla no acata el precepto implícito en los libros de pastores del siglo XVI de silenciar la parte física de las relaciones. *Ninfas y pastores*, en este sentido, contiene numerosas referencias con un sentido de ambigüedad erótica que no merecen mayores consideraciones que las de una explícita rebeldía del joven escritor por mostrarse deliberadamente novedoso.

Otros aspectos ovidianos sobre el amor, dirigidos sobre todo hacia los hombres, se centran en la dureza y las dificultades que ha de soportar el enamorado, en la necesidad de dar celos a la amada para que se inquiete y dirima sus dudas por el amor que le ofrecen, en lo importante que es no ausentarse durante mucho tiempo del ser amado, etc.

Tras Ovidio, merece Horacio que le dedique unas anotaciones por ser uno de los escritores que más se nombra en la literatura del Renacimiento a propósito de su célebre épodo “*Beatus ille*”, exponente claro, según muchos especialistas, de lo que se conoce como alabanza de aldea y menosprecio de corte. Apunta Rafael Ferreres sobre Horacio que:

«Ninguna novela o poema pastoril, y aun en muchos que no lo son, falta la imitación o glosa del celeberrimo “*Beatus ille...*” de Horacio. El número de trozos alabando a la aldea y menospreciando a la corte es considerable. Respondía a un auténtico sentir a la vez que a una moda» [Ferreres : 788].

Maxime Chevalier, en un juicio que considero interesante, no está de acuerdo con esta afirmación ni con las que sostienen otros autores sobre la influencia horaciana en el XVI:

«La filosofía de Horacio, el pensamiento de un hombre para quien “el amor no pasó nunca de ser breve capricho”, no habrá desperta-

do puro entusiasmo entre los poetas del siglo XVI, que suelen ser jóvenes, y jóvenes ardorosos. Una casita en el campo, una bodega bien proveída, la siesta a orillas de una fuente son ensueños respetables, pero ensueños de jubilado. La gloria de Horacio vendrá más tarde, en unos siglos que tengan de la poesía y de la vida conceptos distintos de los que tiene el siglo XVI» [1998 : 497].

Amplió la perspectiva de la afirmación de Chevalier con la misma lectura de la composición horaciana, pues basta leerla para constatar la ironía que subyace hacia el final de la composición, cuando, tras alabar la naturaleza, concluye, en términos generales, afirmando que todo lo dicho está bien, pero que ahora hay que dedicarse a los negocios, a las cosas de la ciudad:

«haec ubi locutus faenerator Alfius,  
iam iam futurus rusticus,  
omnem redegit idibus pecuniam,  
quaerit kalendis ponere»<sup>27</sup>.

Así, pues, la influencia de Horacio solo se ha de establecer a partir de la celebridad alcanzada por su frase *beatus ille qui procul negotiis* («dichoso aquel que se aleja de los negocios») que se erige en un concepto anti-ciudadano y anti-cortesano; o lo que es lo mismo, campestre... propio de la Edad Dorada a la que Don Quijote se refiere en el capítulo once de la primera parte de la célebre novela cervantina. Una etapa dichosa de la humanidad en la que, en un entorno eminentemente bucólico:

«A nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto. Las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia, sabrosas y transparentes aguas les ofrecían. En las quebras de las peñas y en lo hueco de los árboles formaban su república las solícitas y discretas abejas, ofreciendo a cualquiera mano, sin interés al-

---

<sup>27</sup> En traducción de fray Luis de León: «Ansí dispuesto Alfio, ya al arado / loaba la pobreza. / Ayer puso en sus ditas todas cobro, / mas hoy ya torna al logro».

gundo, la fértil cosecha de su dulcísimo trabajo. Los valientes alcornoques despedían de sí, sin otro artificio que el de su cortesía, sus anchas y livianas cortezas, con que se comenzaron a cubrir las casas, sobre rústicas estacas sustentadas, no más que para defensa de las inclemencias del cielo».

Tras Horacio, Tito Calpurnio el siciliano (50-60 d.C.) se convirtió en el primer imitador del mantuano con siete poemas pastorales latinos; y a este siguió Nemesiano de Cartago (285 d.C.), autor de cuatro églogas cortas. Estos autores, según López Estrada, «pertenecen al dominio de la erudición, y su influjo en Europa se limitó a las escuelas y a los humanistas de gran autoridad» [López Estrada, 1974 : 94]. En pocas palabras, su influencia fue bastante escasa. El «mosaico de frases de los bucólicos alejandrinos» que suponía para Menéndez Pelayo la pastoral de Longo [189], formalizada en su *Dafnis y Cloe* (siglo III d.C.), fue para Solé-Leris:

«An important source of materials for the Spanish pastoral novelist [...] The usual pattern is that of young lovers separated time and again by suspense-creating, mostly violent adventures and happily reunited in the end» [21].

Pero, sin duda alguna, dentro de esta novelística de índole bizantina, porque era en el Bizancio surgido tras la separación del Imperio Romano donde más arraigo estaban adquiriendo estas narraciones, es Heliodoro el que terminará por ofrecer, con su *Historia etiópica de Teágenes y Clariclea*, un importante número de posibilidades narrativas (comienzo *in medias res*, la intervención de personajes perversos, los cuentos intercalados...) que no pasarán inadvertidas para los escritores del siglo XVI, incluidos los de novelas pastoriles:

«El aprovechamiento de la técnica narrativa de los libros caballerescos y de los poemas de esta clase pudo influir en la textura de los libros de pastores, pero sobre todo recibió un gran impulso de los libros de aventuras, de entre los cuales gozó de un gran prestigio entre los retóricos la *Historia etiópica* de Heliodoro» [López Estrada, 1974 : 451].

**III** El bucolismo clásico evolucionó de la mano de escritores en lengua latina que condujeron el género hacia el alegorismo cristiano: las *Escrituras*, como afirma Solé-Leris, «provided a ready framework of reference to pastoral life to encourage and justify the use of cognate materials from the classical tradition» [19].

Metellus y su *Bucolica Quirinalium* (1160), una composición dedicada a San Quirino, junto con otras muchas obras fechadas en el transcurso del siglo XII, son el mejor testimonio de esto que indico. En este sentido, conviene tener presente que la Arcadia virgiliana fue el modelo ideal a partir del cual los primeros cristianos construyeron el Reino de los Cielos:

«La paz idílica de los pastores de Arcadia fue invocada, una y otra vez, por los perseguidos desde su refugio subterráneo» [Hösle : 270].

Se ha considerado que la cuarta bucólica, «Sicelides Musae paulo maiora canamus...», es una especie de vaticinio en el que aparece implícita la mención a la llegada del Mesías. Valórese, además, como un resultado más de esta paulatina preferencia hacia la figura del pastor, la función tan importante que desempeña en el momento del Nacimiento del Salvador, lo que ha permitido el establecimiento de una escenografía estereotipada de la Natividad compuesta por el recién nacido, sus padres, el pesebre y los pastores.

Juan del Encina, en la dedicatoria a su traducción de las *Bucólicas*, se hace eco de la relación que existe entre el mundo pastoril y el cristianismo cuando apunta:

«No tengáis por mal, magnánimos príncipes, en dedicaros obra de pastores pues que no hay nombre más conveniente al estado real, del cual nuestro Redentor, que es el verdadero rey de los reyes, se precia mucho, según parece en muchos lugares de la Sagrada Escritura» [221].

Teijeiro nos apunta que «el pastor surge como figura indispensable en el teatro religioso medieval. Desde los

tropos hasta la *Representación* de Gómez Manrique, el pastor simboliza el nacimiento de Cristo y a ellos les está reservado el privilegio de ser los primeros en adorarle» [34].

Todo lo señalado reforzó la figura de Virgilio durante la época medieval. Afirma López Estrada en su título de 1974:

«La difusión de la obra de Virgilio a través de la Edad Media aseguró el conocimiento de las *Bucólicas*, sobre todo en los medios clericales [...] Las *Bucólicas* virgilianas y las otras obras semejantes de la literatura latina estuvieron entre la lectura de los clérigos, en tanto que por el pueblo se extendió la fama de un Virgilio sabio, conocedor de la magia y descifrador de oscuros misterios» [104 y 107-108, respectivamente].

Este simbolismo bucólico de índole religiosa se mezcló en la Edad Media con la conciencia generalizada y filológica del cuidado textual que el neohumanismo del momento tradujo en una imitación de los modelos antiguos. Todo ello permitió la concepción de una literatura que alcanzó nuevas cotas de posibilidades líricas con la sublimidad de la relación amorosa desarrollada por Dante Alighieri en su *Vita nuova*, escrita en Florencia, en 1293, aunque publicada por primera vez en 1576. Una novedosa concepción de la entrega amorosa espiritual, al margen de la cristiana, está tomando forma y Dante, consciente de que ha de entregarse a un nuevo lenguaje para expresar el misticismo de sus sentimientos, retoma como base de su nueva escritura a los autores clásicos:

«Dante vio, en el poeta de Mantua, antes que nada, la voz poética más alta y fina entre los romanos, a diferencia de la opinión común medieval -que arranca de los primeros comentaristas del siglo IV, como Servio- que estudiaban al poeta *interesadamente*, por sus contenidos susceptibles de interpretación alegórica» [Bayo : 238].

La importancia de Virgilio comienza a hacerse notar cada vez más y su recreación constante entre los autores de este momento terminará por elevar definitivamente sus *Bucólicas* al rango de motivo literario:

«Así como la Edad Media vio en los antiguos solamente unos contenidos, unos argumentos, unas historias, el Renacimiento, lo que llamamos el Humanismo, vio en los antiguos, y especialmente en Virgilio, una cierta manera de ver la Naturaleza, el paisaje, que no es, ni más ni menos, que el hombre en su circunstancia natural» [Bayo : 283].

*Vita nuova* ofrece, además de la peculiar sensibilidad con que su autor cuenta los distintos estados que atraviesa en su padecimiento de amor por Beatriz, una disposición formal de los contenidos (versos engarzados en el hilo de una narración en prosa), que, aun cuando no fuese inédita porque ya aparece en *De consolatione philosophiae* de Boecio (480-524 d.C.), seguirá utilizándose, en mayor o menor medida, en los próximos siglos hasta su definitiva eclosión con la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro. La contribución al género de los pastores del poeta florentino se resume en las palabras de Mähl, quien, citado por Hösle, señala que:

«La decisión de Dante de responder, en tono bucólico, a un panegírico que le había dirigido el humanista boloñés Giovanni di Virgilio, constituye, en cierto modo, el punto de partida de la historia de la moderna literatura pastoril y del redescubrimiento de la Arcadia a ella vinculado» [270-271]<sup>28</sup>».

Dos poetas más contribuirán a la madurez de ese nuevo lenguaje de amor propuesto por Dante Alighieri: por un lado, Boccaccio y, por el otro, Petrarca. El trío es el paradigma ante la historiografía literaria universal de lo que se conoce como *Dolce Stil Nuovo*.

A pesar de que las doce églogas insertadas en *Bucolicum carmen*<sup>29</sup> representan la alusión más evidente a Virgilio jamás

---

<sup>28</sup> La obra de H.J. Mähl es *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novellisten. Studien zur Wesenbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen* (Heidelberg, 1965).

<sup>29</sup> Obra que comenzó a componer en 1351 y que concluyó en 1366. Entre 1369 y 1370, según Blanco Jiménez, se preocupó por su publicación [124].

realizada por Boccaccio, es con *Il Filocolo* (1336), *Ninfale d'Ameto o Comedia delle ninfe Fiorentine* (1342) y *Ninfale Fiesolano* (1344) con los que logra este autor conjuntar la tradición latina con la literatura italiana del momento haciendo evolucionar la égloga como composición poética y sustituyendo la imagen de la pastora medieval por la de una deidad entregada al solaz de su *locus amoenus*. Aunque sus obras no fuesen pastoriles, en sentido estricto, sino alegorías con elementos bucólicos, consiguió dotar al género de una perspectiva diferente, más ágil y dinámica en la acción contemplativa del amor y en la relación que mantienen entre sí los enamorados. No en vano, pues, recibió de Höslle el calificativo de «verdadero padre de la literatura bucólica italiana y europea» [271].

Hay que añadir a lo expuesto cómo, hasta cierto punto, es ahora cuando se empieza a notar la influencia de Heliodoro y sus *Etiópicas*:

«El idilio voluptuoso y novelesco de Boccaccio es profundamente ovidiano y no virgiliano: es lo más semejante a Ovidio que hay en toda la literatura moderna» [Menéndez Pelayo : 200].

Es importante destacar la ligazón establecida entre el pensamiento del posiblemente certaldés con su predecesor, Dante Alighieri; una unión que se reforzó en la etapa florentina de Boccaccio (donde se concentra la producción de las obras enumeradas) y que no dejó hasta el final de sus días.

Se constata esta unión con el autor de la *Vida nuova* no solo en el plano del contenido, inmerso en el nuevo lenguaje del amor elevado sobre los convencionalismos de su origen humano, sino que, incluso, desde la forma, se aprecia cómo la experimental combinación de prosa y verso adquiere en el *Ameto* mayor consistencia, erigiéndose por ello en un modelo que terminarán adoptando las pastorales italianas de Sannazaro, Bembo, Tasso y Guarini, por citar

algunas. La síntesis de los méritos literarios de Boccaccio se halla en estas palabras de Francesco Tateo:

«Si con Dante y Petrarca la bucólica salía del ejercicio escolástico afrontando los grandes temas del debate cultural, con Boccaccio proseguía su ascensión hasta una dignidad estilística garantizada por el modelo virgiliano, pero redefinía su código específico para asumir una identidad propia frente a los otros géneros literarios. Boccaccio se convertía en el iniciador del trasplante de la bucólica latina en las formas de la literatura vernácula» [12].

El otro poeta del *Dolce Stil Nuovo* que me queda por citar es Francesco Petrarca, quien, en palabras de Giorgio Ricci, merece una consideración como la siguiente:

«Es Petrarca uno de los máximos líricos italianos, el dictador indiscutible de la cultura literaria de su tiempo; un maestro de civilización, que influyó de modo decisivo sobre la determinación del gusto y de la vida en el Renacimiento» [Ricci : 143].

El poeta de Arezzo viene hasta esta revisión del género no solo por los méritos contraídos en su influyente *Canzoniere* (o *Rerum vulgariarum fragmenta*, su título original), la obra poética que resume una vida entera de entrega a sus sentimientos por Laura y a la creación de los fundamentos de la escritura amorosa; sino porque, además, consiguió establecer una formulación retórica de estereotipos bucólicos desde una posición alejada de cualquier compromiso con la materia manejada. *Bucolicum carmen* (1348), su obra de mayor connotación campestre, solo tiene de bucólica, como observa Menéndez Pelayo, las tonalidades eclógicas de expresión virgiliana que utiliza Petrarca cuando se disfraza de pastor para criticar la corrupción de la curia pontificia de Aviñón [198 y 238-239, respectivamente]. El bucolismo comienza a edificarse a partir de ciertos recursos literarios que nunca han de faltar en cualquier obra del género que se precie. La carga de celsitud espiritual de la manifestación artística quedará

necesariamente sometida a la mayor o menor asunción que el escritor haga de estos elementos retóricos:

«Petrarca logra en su obra aprovechar la tradición poética pastoril, de tal manera que en su obra se convierte en un medio flexible y matizado para expresar sus cuestiones personales más combatidas» [López Estrada, 1974 : 121-122].

Con el toscano, el dialecto que terminaría por alcanzar la categoría de idioma nacional, la aportación *stilnovisti* al lenguaje del amor será indudable; a partir de ahora, la lírica de las cuitas amorosas comienza a caminar un sendero del que nunca se desviará: ni los autores antiguos ni los medievales lograrán saciar las necesidades de expresión de los nuevos poetas adscritos a la formulación dantesca, boccacciana y petrarquista de estos sentimientos. Maxime Chevalier anota que:

«Los poetas medievales no supieron hablar al amor. Tampoco lo supieron los romanos. Sí lo saben los italianos, desde que Petrarca escribió su *Canzoniere*. Tienen formado un repertorio de imágenes, figuras y formas que refleja perfectamente tanto la belleza y virtud de la amada como los sentimientos apasionados del amante» [498].

**IV** Esta reelaboración del bucolismo virgiliano presente en los grupos que circundaban las áreas intelectuales y clericales del momento solo era una visión particular de un sector literario que nada tenía que ver con las manifestaciones de los trovadores provenzales, el punto de partida de lo que luego sería la lírica galaico-portuguesa y, más tarde, las serranillas del Marqués de Santillana. Estos, como señala Avalle-Arce, necesitaban plasmar algo de su propia vida sentimental y la obra de Virgilio era demasiado elevada para estos propósitos. Por eso, las pastorelas medievales escapan, en la mayoría de los casos, a cualquier atisbo de magnificencia propia del género bucólico y se centran, sobre todo, en satirizar la torpeza y tosquedad de los pastores, como lo demuestra el apartado del *Libro de*

*Buen Amor* en el que se cuenta «De lo que contesció al arçipreste con la serrana e de las figuras della» y donde el Arcipreste de Hita se burla de su condición selvática y del aspecto físico de la serrana, que nada tiene que ver con la grácil y esbelta figura con que la tradición literaria ha descrito a sus pastoras. La precisión con que realiza Juan Ruiz la descripción femenina puede ser una prueba de la existencia de una tradición precedente basada en las chanzas a este grupo social:

«No hay que buscar en otra parte que en Galicia el origen inmediato y el tipo estrófico de las cantigas de serrana del Arcipreste de Hita, las cuales son originalísimas sin embargo, porque el Arcipreste más bien que imitar la poesía bucólica de los trovadores, lo que hace es parodiarla en sentido realista. Sus serranas son invariablemente interesadas y codiciosas, a veces feas como vestiglos, y con todo eso de una acometividad erótica digna de la serrana de la Vera que anda en los romances vulgares» [Menéndez Pelayo : 194].

Al Marqués de Santillana le compete el mérito, según López Estrada, de haber realizado estas pastorelas cambiando su nombre por uno más afectivo (serranillas), enriqueciéndolas con una mayor variedad argumental y aproximándolas a la nueva *chanson à la mode* que comenzaba a imperar [1974 : 128]:

«En el siglo XV, el marqués de Santillana ennobleció este género con suave y aristocrática malicia, muy diversa de la brutal franqueza de su predecesor. Gracias a esta nota de blanda ironía, logra el marqués rejuvenecer un tema que había entrado en la categoría de los lugares comunes, el del encuentro del caballero y la pastora. Y obsérvese cómo, siendo el tema siempre el mismo, el marqués acierta a diversificarle en cada uno de estos cuadrillos, gracias a la habilidad con que varía el paisaje y reúne aquellas circunstancias topográficas e indumentarias que dan color de realidad a lo que, sin duda, en la mayor parte de los casos es mera ficción poética» [Menéndez Pelayo : 194-195].

Téngase en cuenta, además, que fue el Marqués de Santillana el primer poeta español que escribió sonetos *al itálico modo*, lo que explica una asunción de las formas en las

que se manifestaban las concepciones líricas que emanaban del humanismo italiano vigente en ese momento.

Los lazos que nos unían a Italia se verificaban en los nuevos grupos estróficos importados a nuestro país desde el siglo XV y que terminaron por ser el caballo de batalla de un conflicto literario entre autores tradicionales e italianizados que se prolongó durante el siglo XVII. A Portugal, en cambio, nos unía el teatro. Dentro de la interrelación que nuestros autores mantenían con los lusitanos, aparece una figura clave dentro de la égloga de carácter virgiliano: Juan del Encina. La naturaleza de las composiciones bucólicas, generalmente dialogadas, el marcado sentido cristiano que encerraban y la predisposición general que mostraba para ello la sensibilidad literaria del momento, facilitaron que los autores teatrales también se volviesen hacia los contenidos pastoriles, como se constata en el referido Encina, discípulo de Nebrija, primer traductor de las églogas de Virgilio, en cuyo honor no duda en llamar como tales a sus piezas escénicas pastoriles [Hösle : 277].

Menéndez Pelayo afirma que de Virgilio no tomó este autor solo el nombre de égloga, sino que tuvo que haber algo más. Ese algo se encuentra en su apreciación sobre la existencia en las églogas de Encina de cierto concepto ideal y poético de la vida rústica combinado con la imitación “arcipréstica” de los hábitos y el lenguaje de los villanos de su tiempo [196]:

«Lo pastoril en Encina es, a pesar de su aparente y engañosa simplicidad, fruto de una madura reelaboración artística, y representa, en un comienzo, la conjunción de tres corrientes distintas. La de mayor tradición, y la menos evidente, es la del pastor virgiliano, cuyas *Bucólicas* Encina parafraseó, presencia que se delata, sin embargo, en el nombre de “égloga” dado a las piezas dramáticas. Súmese a esto la doble vertiente que asume la representación del pastor en la Edad Media. Por un lado, el *officium pastorum* de raigambre litúrgica, o paralitúrgica para ser más exacto [...] Por otra parte, la obra de Encina

también acoge una de las tantas variantes de situación de la *pastourelle* medieval, si bien su tratamiento es un más que regular adelanto sobre la tradición» [Avalle-Arce, 1975 : 57-58].

El portugués Gil Vicente, otro de los autores que debo citar en esta relación pastoril, da la impresión, por su parte, de permanecer al margen de influencias externas:

«No se constata imitaciones de autores clásicos ni italianos más allá de lo que podía ser el estilo determinado por el momento artístico que vivía. Su teatro era medieval en el espíritu y la técnica, pero el gusto por la caracterización de tipos humanos bien diferenciados y por la acción interna ya mostraban ciertos retazos de renacimiento y su combinación merecía los calificativos unánimes de genio espontáneo y exuberante» [Prado : 906].

Lo apuntado no libra a Gil Vicente de representar un caso de relativa autonomía literaria que poco aporta a la literatura como no sea una individualidad valorable dentro de los límites de su obra. Hösle nos refiere su *Auto pastoril português*, estrenado en 1523, indicando su importancia gracias a la exposición magistral con la que el portugués se vincula en el auto «con la naturaleza y la fresca originalidad de la vida pastoril» [Hösle : 277].

**V** Si hay una obra fundamental dentro del panorama que representan los libros de pastores (para ser más preciso, las novelas pastoriles) esa es, sin lugar a dudas, la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro, publicada por primera vez en 1504. Esta obra se edifica sobre una constatable serie de reminiscencias grecolatinas que su autor sentía como propias y que representaba en su escritura una vuelta a lo anterior, a Virgilio sobre todo, para ofrecer una renovación más de las posibilidades líricas de un lenguaje, el poético, que ya gozaba de la indiscutible referencia bucólico-amorosa trazada por Petrarca. Los logros de esta renovación volverán a rehacerse en los autores españoles de los libros de pastores, y será en este proceso de

refundición cuando la materia pastoril adquiriera su mayor cohesión [López Estrada, 1974 : 134].

El problema de la *Arcadia*, si se puede denominar así, era el escaso margen de no dependencia de los clásicos que su autor se impuso, originando con ello que su obra pareciese un mosaico en el que confluían el peso de la tradición antigua y medieval, unido al nuevo lenguaje poético que brotaba a raudales en tiempos de Sannazaro y que terminaría por enraizarse en nuestro país junto a los mitos de la cultura renacentista, hacia mediados del siglo XVI, de la mano de Boscán y, sobre todo, de Garcilaso de la Vega:

«La mezcla de géneros es, junto con el denso sistema de imitación y *contaminatio*, el aspecto literario más significativo de la *Arcadia*. No hay un pasaje que no esconda una reminiscencia literaria, seguida a menudo tan de cerca que puede ser considerada como un ejemplo refinado de traducción o paráfrasis y de modernización del estilo» [Tateo : 32].

Esta subordinación de su autor tuvo sus aciertos, evidentes en el manejo del simbolismo de índole erótico y novelesco de la tradición ovidiana, en los usos de la égloga virgiliana para la construcción de la suya o en los experimentos bucólicos de Boccaccio en lengua vernácula y formalizados en obras como *Eclogae Piscatoriae* (1504), en la que trataba el napolitano de renovar el poema bucólico cambiando pastores por pescadores. Todo esto confluyó en una nueva formulación de la pastorilidad en la literatura italiana, en particular, y europea, en general:

«La *Arcadia*, con su rarefacta estructura poética, no solo heredaba el esfuerzo de perfeccionamiento estilístico que desde el siglo XVI había caracterizado la recuperación de los modelos clásicos en el terreno formal, sino también la reflexión sobre el significado de la poesía pastoril desde el punto de vista de los valores retóricos» [Tateo : 10].

En la humanística Europa de las ciudades populosas, la huída al campo era un recurso de aceptación generalizada que *Arcadia* supo imbuir en sus lectores, con lo que unía a

su loable labor de restauración retórica la necesidad perentoria que tenían los ciudadanos de refugiarse, aunque fuese por medio de la imaginación, en los idílicos parajes que Sannazaro propone. No es de extrañar, pues, que *Arcadia* superase con creces lo que se podía esperar de una obra de sus características. Su importancia fue tal, que los compatriotas del napolitano apenas secundaron su obra, concediéndole así la absoluta supremacía dentro del género. Es más, como señala Menéndez Pelayo:

«Libro mediano si se quiere, pero afortunado por la oportunidad con que apareció en concordancia con el gusto reinante, la *Arcadia* fue la primera obra de prosador no toscano que alcanzase en toda Italia reputación clásica» [210].

Esta misma idea también aparece en Ricciardelli:

«Sannazaro fue considerado tan grande como Dante, y su novela, *Arcadia*, empezó una moda ampliamente seguida e intensamente imitada en la literatura portuguesa, española, francesa e inglesa» [1].

Aunque fue traducida en 1547 a nuestro idioma, la *Arcadia* de Sannazaro ya era conocida en España desde la misma fecha de su publicación porque su lengua original, el italiano, no suponía ningún tipo de obstáculo para que el público cortesano, el destinatario principal de este tipo de composiciones, entendiese y disfrutase de la obra. No obstante, como apunta López Estrada:

«La aparición de este libro con la *Arcadia* vuelta al castellano señala uno de los síntomas de madurez de la literatura española, preparada ya para la inmediata aventura de los libros de pastores» [1974 : 150].

En esta adhesión de los españoles a la obra de Sannazaro, no debemos olvidar la importancia decisiva que tuvo la estructuración general de la trama novelística propuesta por su autor a partir de la combinación de prosa y verso que, como sabemos, no era original del poeta.

Los autores españoles vieron en la obra de Sannazaro una nueva estancia literaria en la que acomodarse, a la que

adscribirse y, lo que es más importante, a la que superar hasta donde fuese preciso:

«Todos participan de la estructura externa: prosa entremezclada con poesía, simétrica en Sannazaro -un prólogo, doce secciones en prosa seguidas de doce églogas, el epílogo o *Congelo*-, asimétrica en los otros; las lamentaciones de los pastores por el amor desafortunado, que muchas veces reflejan situaciones autobiográficas; [...] el amor es la *conditio sine qua non* para vivir; el ambiente idealizado; el amor por la naturaleza. Estas semejanzas no excluyen innovaciones y adiciones personales» [Ricciardelli : 7].

La llegada de los libros de pastores españoles se hizo gracias a la aparición de la *Arcadia* sannazariana y, además, es indispensable apuntarlo, gracias a un número indeterminado de pequeños acontecimientos literarios que fueron cimentando las bases de esta novelística: el estrechamiento de las relaciones hispano-lusas que condujo a que escritores portugueses como Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro o Gregorio Silvestre utilizaran tanto su lengua vernácula como la española; la aparición de las obras de Boscán y Garcilaso, en 1543; las esporádicas incursiones pastoriles en el entorno de las tramas caballerescas de Feliciano de Silva y Alonso Núñez de Reinoso; la impresión en 1554, en Amberes, de una versión española de la *Historia etiópica* de Heliodoro; o las églogas dramáticas de Gil Vicente, por citar algunos testimonios destacables en el génesis de las novelas pastoriles. Bayo expone al respecto una interesante reflexión:

«En las *Bucólicas*, como en la *Arcadia*, tenemos cuadros, monólogos, diálogos. Es decir, poemas y espectador. Estatismo. Arte de bulto, sin movimiento. No. La novela pastoril posterior no la inventó Sannazaro; es obra de los peninsulares occidentales, el portugués Bernardim Ribeiro, autor de *Menina e Moça*, y el también portugués, aunque la escribió en castellano, Jorge de Montemayor, autor de los *Siete libros de la Diana*» [81].

Otra obra indispensable para el género fue *Diálogos de amor* de León Hebreo, publicada en 1535 y con numerosas

ediciones durante el siglo XVI. Su importancia radica, como ha observado Soria Olmedo, en la capacidad que muestra su autor por ofrecernos lo que denomina un código doctrinal amoroso distinto al transmitido por la tradición del *stil nuovo*, «pero asimilable sin dificultad a la taracea de elementos platónicos, neoplatónicos, herméticos y cristianos que constituye el *platonismo renacentista*» [XVI]. Una prueba del respaldo generalizado que recibió la obra de Abravanel fue, sin duda alguna, el que Sarraceno la tradujese en 1564 a la lengua culta del momento: el latín. Aunque alejada del contexto bucólico que me viene ocupando en este esbozo, *Diálogos* fue una obra de indiscutible consulta entre los autores del género pastoril, quienes veían en los conflictos terminológicos de raigambre amorosa un amplio abanico de posibilidades retóricas con las que manifestar la dificultad de los personajes por alcanzar el amor en su totalidad.

**VI** El 22 de marzo de 1543 se publicó en Barcelona, en la imprenta de Carles Amorós, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso*. Ese mismo año hubo otras dos ediciones, al año siguiente aparecieron dos más y hasta 1557 se contabilizaron otras diez. No voy a descubrir ahora lo que supuso para la literatura española la obra de Garcilaso de la Vega (1503-1536), en quien recayó la responsabilidad de guiar la transición lírica que debía partir de la obra de Sannazaro, la tradición bucólica antigua y la del *stil nuovo* pre-renacentista para desembocar en la métrica, los géneros e ideas humanísticos de las novelas pastoriles españolas del siglo XVI; todo ello a partir de una reconfiguración de la lengua vernácula, que pule hasta llegar a una lengua poética (la cortesana elevada a la categoría de lengua escrita), que esté a la altura de los grandes humanistas del momento, los italianos:

«En Castilla, a principios del XVI, existían tres niveles o sistemas de lengua: por una parte el latín, la lengua codificada y superior, que era la lengua habitual en las universidades y era vehículo de la literatura neolatina; por otra, la lengua poética de cancionero, fuertemente separada de la lengua hablada, y, en tercer lugar, la informe y poco fijada lengua cotidiana, llena de variaciones y formas dialectales. [...] A la hora de crear una lengua castellana culta, apta para los nuevos contenidos, un escritor renacentista tenía que desechar, por una parte la lengua de la poesía de cancionero. [...] Frente a esta situación, Garcilaso propone como solución un nuevo tipo de lengua media que sea reflejo de un uso y unos términos cortesanos y muy admitidos de los buenos oídos y no nuevos ni al parecer desudados de la gente» [Alcina : 27-28].

Blecuca, sobre el asunto citado, señala:

«Escritor cultísimo, resulta difícil discernir lo que procede de la tradición latina y de la italiana, que recreaba, a su vez, modelos clásicos. Garcilaso, además de introducir una nueva visión del mundo, creó unos moldes poéticos revolucionarios» [1995 : 182].

Valbuena Prat hace lo propio en términos como estos:

«Garcilaso fue en todo un hombre universal de la España del Emperador. Espíritu platónico, grecorromano, de una abstracta y humanizada mitología de ninfas y dioses clásicos, fue al mismo tiempo un guerrero valeroso e intrépido de la época de las grandes guerras de Europa y del apogeo de los libros de caballerías, como Loyola en su juventud» [509].

En este punto, cabe concluir que Garcilaso no inventa nada; retoma lo hecho y lo supera:

«Si impuso a la literatura española la métrica y el mundo pastoril italianos, fue gracias a la calidad excepcional de sus versos, reconocida por los contemporáneos y por la posteridad; fue un logro determinado por la forma y no por el fondo. Estudiar el fondo de las églogas de Garcilaso equivaldría a resumir la tradición creada por la pastoral italiana; estudiar la forma es esencial; definirla no es nada fácil» [Gerhardt, 1981 : 187].

Las églogas del toledano fueron el referente más evidente al que acudió el nuevo bucolismo de las novelas pastoriles españolas, no solo por la imagería y el lenguaje

panhumanístico utilizados, sino por las posibilidades de representación innatas de la estrofa como género literario: los monólogos y diálogos del pastor son los del autor, son los que articulan y resuelven los casos de amor y, en última instancia, son los que por influencia tradicional permiten evocar los estados de ánimo en función del medio en el que se manifiestan. Pero estas nuevas posibilidades líricas que ofrecía el verso garcilasiano no se tradujeron en una incursión masiva de los autores en la composición de églogas aisladas, que son bastante infrecuentes en nuestra literatura:

«Sería comprensible que la deslumbrante perfección de sus Églogas I y III hubiera disuadido a muchos poetas de rivalizar con él en el dominio que había descubierto. Sea como sea, la poesía pastoril en España permanece dispersa y como poco segura de sí misma. Esta falta de seguridad se revela de forma característica en que la mayor parte de los poetas pastoriles incluyen sus poesías en las novelas. Puede suceder que la novela no esté hecha más que para poner marco a las poesías; sucede que no se atreven a hacerlas aparecer con toda independencia» [Gerhardt, 1981 : 191].

**VII** Las novelas de caballerías, los auténticos *best seller* de principios del XVI, no permanecen al margen de este proceso activo de pastorilización de nuestra literatura: cuando el caballero sustituye sus armas por el pellico, sus altos cometidos por los lamentos de amor y el vigor de sus acciones por el amaneramiento de la contemplación, estamos ante un indicador de que algo está cambiando en los libros de caballería y, en general, en la novelística del momento: del mismo modo que el alejamiento paulatino del idealismo inherente al mundo bucólico era una señal de que se estaba mezclando el género pastoril con otros; la inserción realizada por el salmantino Feliciano de Silva, en el noveno libro de *Amadís de Grecia* (1530), de la historia del pastor Darinel, enamorado de Silvia, y la del caballero Florisel de Niquea

(1532), quien cambia sus armas por el cayado pastoril, junto con el disfraz de pastor del protagonista de *Clareo y Florisea* (1552) de Núñez de Reinoso, anuncian, a pesar de las dimensiones reducidas de su presencia y de su poca novedad (por hallarse ya esta mezcla de caballeros con pastores en las pastorelas y serranillas medievales ya comentadas), la inminente llegada de unas obras alejadas de los presupuestos retóricos tan característicos de los amadises, palmerines y platires, y dotadas de unos principios que en las novelas de caballerías estaban en un discreto segundo plano: «Su mundo existe en la medida que la narración posterga lo caballeresco; pero cuando esto vuelve a primer plano, lo pastoril se esfuma de inmediato» [Avalle-Arce, 1975 : 45].

«Cuando el mundo caballeresco se desmorona, el género literario mantiene, sin embargo, la amplitud temática de antes, lo que lo lleva a veces, según las veleidades del autor, a convertirse en un verdadero cajón de sastre. Del último tipo es la novela de caballerías que se escribe en el siglo XVI. Desde este punto de vista, por lo tanto, no debería resultar incongruente la aparición del pastor en el género caballeresco. Pero este es un antecedente de orden negativo: no había nada que impidiese la introducción del pastor en este tipo de novela. Hay otro antecedente positivo y es el emparejamiento tradicional entre caballero y pastor, tal como se presenta en la *pastourelle*, por ejemplo» [Avalle-Arce, 1975 : 37].

Mia Gerhardt observa que la llegada del género pastoril se debió sobre todo a que la novela de caballería empezaba a cansar:

«Era, pues, comprensible que se buscaran nuevos caminos, y que la corriente caballeresca y la corriente sentimental de las novelas amorosas se fundieran en la novela pastoril, dedicada a las intrigas novelescas y al análisis de los sentimientos y adaptada a una nueva generación de lectores» [1980 : 297].

Comienza Gerhardt su artículo con dos preguntas que dan pie a una interesante reflexión sobre la que en páginas anteriores ya me he hecho eco:

«¿Por qué en España el género pastoril triunfó bajo forma novelesca? ¿Por qué un conjunto de concepciones tan ajeno al temperamento español se impuso en la novela, tan evolucionada ya, y que contaba con una tradición tan fuerte? Ante tales preguntas, se argumenta a veces sencillamente por vía de eliminación: la pastoral dramática no era apropiada al teatro español, la pastoral lírica se encontraba un poco lastrada por el italianismo y por el ejemplo insuperable de Garcilaso; solo quedaba, pues, la novela donde el género pastoril pudiera desarrollarse libremente» [1980 : 296].

Por otro lado, como la novela, en cuanto tal, estaba destinada a la narración de hechos fingidos, la incursión en el género se pudo efectuar sin ocasionar ningún tipo de contrariedad en los autores que decidieron adentrarse en la nueva moda.

La novela caballescica introdujo pequeñas secuencias pastoriles que nunca pudieron quedar al margen de los dictámenes de la novela sentimental, un género literario gestado dentro de la tradición petrarquista y trovadoresca que fue subsumido demasiado pronto entre los restos de una novela de caballería que sucumbía paulatinamente ante la inminente llegada de la pastoril. Un ejemplo de autor que alcanza ya la órbita pastoril desde los presupuestos de la novela sentimental es Villegas con la breve *Ausencia y soledad del amor*, un relato insertado en un libro suyo intitulado *Inventario* (1565). Aunque la obra lleve fecha posterior a la publicación de las tres dianas, su autor declara que logró la licencia de impresión en 1551 y que no hizo uso de la misma hasta que se decidió a publicarla; lo que, de ser cierto, retrotraería esta obra a una fecha bastante anterior a *Los siete libros de la Diana* de Montemayor.

López Estrada, autor en 1949 de un artículo en el que, además de su análisis, edita este título, testimoniándose así su poca extensión, concluye su exposición definiendo la obra de Villegas como «un precioso eslabón en el desarrollo de la novela pastoril»:

«Partiendo de una situación relacionada con el relato llamado sentimental, narra un argumento pastoril de suma sencillez que se combina con las propias quejas del propio amador. Esta extrema sencillez no excluye los rasgos propios de otras obras pastoriles en las que el argumento se encauza y las quejas del solitario narrador permiten suponer que este amador sea el propio Villegas [...] Tema (en germen, sin apenas desarrollo, pero en potencia), estilo, caso biográfico, son pastoriles. La obra, que se abre y se cierra por los paréntesis de una fantasía ensoñada, es un ejemplo de la existencia de una sensibilidad que Montemayor supo desarrollar con mayor amplitud» [1949 : 121-122].

Un caso aparte de bucolismo alejado de la senda pastoril que comenzaba a vislumbrarse es el que se concreta en los *Coloquios satíricos* de Antonio de Torquemada (1553), una propuesta de menosprecio de corte y alabanza de aldea muy peculiar: en tres coloquios moralizantes, este autor aprovecha la circunstancia para resaltar la maldad de la ciudad y destacar las virtudes de la vida retirada; pero esta posición de Torquemada se verifica desde la asunción de los parámetros que determina la tradición literaria y, al mismo tiempo, desde la cotidianidad que envuelve a su pastor, esta última como resultado de un proceso de desmitificación:

«Literatura y vida están vistas como unidad cohesionada fuertemente por el nexo del escritor individuo, quien se coloca en el centro de esta meta-realidad hispana» [Avalle-Arce, 1975 : 53].

Bernardim Ribeiro logra, por su parte, erigirse con su *Os Saudades* (Ferrara, 1554), más conocida como *Menina e Moça*, en el eslabón más próximo para la historia de *La Diana* de Montemayor a pesar de que su obra no sea estrictamente pastoril, de que no tenga nada que ver con la poesía virgiliana ni sannazariana y de que sea, apurando mucho su sentido, una novela caballeresca en un ambiente pastoril [Bayo : 243]. Es, tal como lo define López Estrada, un intento por hallar una reordenación de diversos órdenes de relatos: libros de caballería, sentimentales, lírica tradicional y

cortés con fragmentos pastoriles; de ahí que opine este investigador lo siguiente:

«Estimo arriesgado situar *Menina e Moça* en la cabeza de los libros pastoriles, pues la parte pastoril del libro no es definitiva ni tan extensa como para darle carácter. No pienso que la materia caballerescas se haya entremetido en la pastoril, ni lo contrario, sino que el libro es así por intención del autor» [López Estrada, 1974 : 375].

Para Menéndez Pelayo, la obra de Ribeiro es «una novela *sui generis*, llena de subjetivismo romántico, en que el escenario es pastoril, aunque la mayor parte de las aventuras son caballerescas» [220].

Destaca en esta obra la presencia de metros italianos junto a otros provenientes de la antigua lírica galaico-portuguesa, que aún sigue ejerciendo una poderosa influencia en este autor. Su compatriota, Sá de Miranda, en cambio, ya revela un sometimiento absoluto a las formas italianas, como se constata en sus comedias «escritas como polémicas conscientes contra los *autos* de Gil Vicente, considerados como medievales, y por ello mismo, como anticuados» [Hösle : 278]. Como preludeo a las novelas pastoriles españolas encabezadas por Montemayor y retomando el hilo del discurso con Sá de Miranda y, sobre todo, Ribeiro, quizás convenga recordar lo que apunta Bayo sobre la importancia de los portugueses en el proceso de gestación de nuestra literatura pastoril [81].

**VIII** Atrás queda un amplio panorama literario sobre el que se ha cimentado el género pastoril; ahora, superada la primera mitad del siglo XVI, es cuando comienzan a gestarse los libros de pastores, género al que se adscribe *Ninfas y pastores de Henares*. Le corresponde a Jorge de Montemayor inaugurarlos y, hasta cierto punto, rematarlos:

«El género nace, como Atena de la cabeza de Zeus, armado de punta en blanco, con toda la perfección de la madurez, y así se nos aparece en la *Diana* de Montemayor (publicada seguramente en 1559)» [Avalle-Arce, 1975 : 13].

De la misma opinión es Juan Ignacio Ferreras, quien sostiene que:

«No hay duda de que la novela pastoril nació con la *Diana* del portugués Jorge de Montemayor, en 1559, y que nació perfecta, como modelo en su género y también como en el caso del *Amadís* o de *La Celestina*, tan perfecta que será irrepetible [...] La muy cerrada estructura interna de la pastoril no permite la evolución, nace perfecta y así muere, sin descendencia posible. Ningún libro de caballerías llegó a la altura del *Amadís*, ninguna novela pastoril se podrá parangonar con la *Diana* de Montemayor» [46 y 50, respectivamente].

A estas citas se pueden unir otras más que no dejan de resaltar la supremacía absoluta de la obra de Montemayor sobre el resto de la producción pastoril del siglo XVI, a pesar de que, como señala Montero, no dejaba de ser *La Diana* un capítulo más dentro de la revitalización de lo pastoril del momento [35]. Una superioridad como documento literario y sociológico que ningún autor del momento osaba discutir. Conviene no descuidar que el sentido de representación del mundo cortesano que encerraba este tipo de obras y la constante sugerencia con la que se incitaba a los lectores a descubrir quién se escondía tras cada disfraz terminaron por establecer el paradigma de público destinatario de estas novelas: un público que, en principio, se circunscribía a los hidalgos, aristócratas y personas de la Corte, mujeres en su mayoría, y que luego, por esta misma circunstancia de prestigio social, terminó por extenderse a otros grupos sociales<sup>30</sup>.

Sobre el éxito del paradigma del género, *La Diana*, Menéndez Pelayo señala que la obra de Montemayor:

---

<sup>30</sup> Véase *Análisis paratextual...* págs. 45-46.

«Reflejaba el mejor tono de la sociedad de su tiempo, era la novela elegante por excelencia, el manual de la conversación culta y atildada entre damas y galanes del fin de siglo XVI, que encontraban ya anticuados y brutales los libros de caballerías, y se perecían por la metafísica amorosa y por los ingeniosos conceptos de los petrarquistas» [267].

Esto, que de por sí podía augurar inmejorables expectativas a las novelas pastoriles, fue, por utilizar una expresión sonora, su sentencia de muerte: la obra de Gil Polo (1565) pudo llegar a su altura, el resto de las publicaciones solo contribuyeron a desmejorar un género equilibrado y exquisito, hecho para paladares delicados [Ferrerías : 46]:

«*La Diana* es un hito más dentro de una serie que abarca un número significativo de textos innovadores junto a uno, el *Lazarillo*, de perfiles francamente revolucionarios. Y al igual que otras obras del mismo período y similar tenor experimental, como *Clareo y Florisea*, *Menina e Moça* o el *Abencerraje*, la de Montemayor se caracteriza por su naturaleza híbrida, fruto del mestizaje entre los moldes narrativos asentados en el gusto del público (novela sentimental, libros de caballerías) y nuevas orientaciones» [Montero : XLII].

Conviene destacar de esta obra el hecho de que los temas, tópicos y motivos grecolatinos utilizados no viniesen de la literatura antigua, sino filtrados a través de una tradición literaria previa que tenía en la compendiosa *Arcadia* de Sannazaro una de sus referencias más destacables:

«No he encontrado en los versos de Montemayor ninguna huella indubitable de las *Bucólicas* de Virgilio. La poesía virgílica tiene ecos en la de *La Diana*, pero son ecos mostrencos, no específicos de Montemayor; vienen casi siempre por intermedio de Garcilaso, Sá de Miranda y Sannazaro» [Bayo : 256].

Para Montero:

«*La Arcadia* aparece, no solo como un importante antecedente genérico, sino también como un texto que ha proporcionado a *La Diana* no pocos elementos particulares. Empezando por los más generales, está, ante todo, la adopción como diseño compositivo de la alternancia entre la prosa y el verso, esquema al que Montemayor dota de una flexibilidad que desborda la pautada regularidad

sannazariana. [...] Algo parecido ocurre en el terreno de la métrica: el canto alterno en tercetos esdrújulos, la sextina tanto simple como doble y hasta buena parte de un esquema concreto de égloga polimétrica pasan directamente desde la *Arcadia* a *La Diana*» [XXXVIII].

No obstante, hay en *La Diana* un sentido historicista de la trama novelesca, vertebrado en el emparejamiento del mundo pastoril (lírico) con el novelesco (narrativo) [Rallo : 39], que aleja a Montemayor del estatismo contemplativo del napolitano: la vida de los personajes del portugués se ve alterada por determinados conflictos que se unen en una alteración de su *statu quo* cronológico y espacial:

«El pastor no es en Montemayor un adorno más, como ocurre en Sannazaro, sino que es el foco donde convergen estos diversos elementos y los lazos correlativos así establecidos dibujan la trama sustancial de la *Diana*» [Avalle-Arce, 1975 : 74].

Tateo, continuando con estas divergencias existentes con la *Arcadia*, apunta que:

«La obra de Montemayor revela una predisposición al relato que no es propiamente sannazariana, sino que tiene sus raíces en la tradición narrativa española y se abre a desarrollos modernos con el análisis psicológico de los personajes, relegando en cambio la representación del paisaje bucólico a un plano marginal» [40].

Es digna de ser destacada, además, su escasa formación clásica y consecuente enraizamiento con la tradición española, aderezado todo ello con la concepción estético-vitalista del renacimiento italiano, que contribuyó decididamente a que se centrara en desarrollar todas las posibilidades artísticas de su lengua nativa, lo que hacía amparándose en un inmejorable precedente, Garcilaso de la Vega:

«Creo que Montemayor fue uno de esos casos de humanista nuevo, al estilo erasmiano, que no creía que el hombre culto fuera, sin más, el que poseía sus latines. Su capacidad musical, óptimo oficio que le dio entrada y modo de subsistir en la Corte, dones repartidos entre lo profano y lo sacro -tan típicos de la época-, su sentido moderno

de las Humanidades en vulgar -portugués, catalán, castellano e italiano- y su portentosa sugestión social hicieron de él una figura muy semejante a la de Garcilaso» [Bayo : 251].

Menéndez Pelayo destaca peyorativamente lo que denomina como endeblez orgánica y vicio radical de la novela pastoril, en general, y de la de Montemayor, en particular, por la mezcla de mitología y contemporaneidad, galantería palaciega y falso bucolismo; y no duda en echar de menos en *La Diana* «el perfume de antigüedad clásica que se desprende, el talento de adaptación o aclimatación feliz, la docta y paciente industria que Sannazaro tuvo en tanto grado y que hace de su libro un compendio de la bucólica antigua» [270].

A partir de la edición de 1561, junto a *Los siete libros de la Diana* se incorporó, como una novedad editorial, una pequeña obra que contaba los amores de Abindarráez con Jarifa y que pasaría a la historiografía literaria como *Historia del Abencerraje Abindarráez y de la Hermosa Jarifa*. Como dice Chevalier:

«El librero que introdujo la novela de *El Abencerraje* en *La Diana* tenía intención muy clara: quería modificar el equilibrio interno de la novela, reformar el aspecto caballeresco de *La Diana*, que percibía con toda claridad. Los lectores apreciaron sin duda la innovación» [Gerhardt *et al.*, 1980 : 302].

La fórmula de intercalación de otros géneros novelísticos de gran éxito en la Edad Media obedeció al temor que tenían los autores de libros pastoriles de que la vida tan contemplativa de sus protagonistas cansase a los lectores; de ahí que probasen con una fórmula como la aplicada a *La Diana*, aunque no de forma tan independiente, sino como un elemento más de la propia historia pastoril<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Un ejemplo bastante evidente de esto que apunto lo tenemos en las narraciones que pone Cervantes en boca de los pastores sobre sucesos vividos por estos y que poco o nada tienen que ver con el entorno

Para concluir estos apuntes sobre Montemayor, acudo a Menéndez Pelayo para que se destaque la trascendencia de la primera novela pastoril española:

«La *Diana* ha influido en la literatura moderna más que ninguna otra novela pastoril, más que la misma *Arcadia* de Sannazaro, más que *Dafnis y Cloe*, que no tuvo verdadero imitador hasta Bernardino de Saint Pierre. Esta influencia no se ejerció en Italia, donde triunfaba la pastoral dramática, representada por las bellas obras del Tasso y de Guarini, pero fue muy grande en Francia y en Inglaterra» [278].

La obra de Jorge de Montemayor tuvo en Alonso Pérez y Gaspar Gil Polo sus continuadores. Estos, en menos de un año, publicaron respectivamente dos novelas que contribuyeron a que la figura de la *Diana* adquiriese más fuerza y vitalidad que cuando apareció por vez primera.

El médico salmantino Alonso Pérez era amigo y admirador de Montemayor. Estos dos requisitos fueron suficientes para valorar como oportuno su concurso en la continuación de *Los siete libros de la Diana*. Publicó la segunda parte del portugués en 1563, pero los resultados distaban mucho de cualquier mérito literario, como señala Menéndez Pelayo:

---

bucólico propio de *La Galatea*: las historias de Lisandro, Teolinda o la del naufragio y apresamiento de Timbrio, por poner algunos ejemplos.

Más adelante, en la primera parte del *Quijote*, Cervantes intercalará narraciones no porque predomine en sus personajes una actitud contemplativa que pudiera cansar a los lectores, ya que las andanzas del hidalgo manchego son muy dinámicas, sino porque el cúmulo de acontecimientos podía llegar a saturar al lector y hacer que perdiese la perspectiva del personaje simplificando su forma de actuar bajo el calificativo de locuras sin sentido y, consecuentemente, perdiendo el trato de favor que pudiera haberse ganado al principio de la obra. En la segunda parte del *Quijote*, la intercalación de narraciones desaparece en su práctica totalidad; sobre todo porque la excesiva frecuencia de estas en la primera se llegó a convertir en un motivo de queja por parte de los lectores, más atentos a las andanzas del hidalgo que a los aconteceres de los personajes que le circundaban.

«Si Jorge de Montemayor era un ingenio ameno y delicado, aunque desprovisto de cultura clásica, única que entonces se estimaba, su continuador era un pedante que quiso verter en su novela toda la indigesta erudición que en sus lecturas había granjeado» [288].

Interesa el alarde erudito de Alonso Pérez, quien, como dice Bayo, debía entender la cultura clásica como un almacén de fábulas [263], porque sus ínfulas cultas se aderezan con referencias a los clásicos que, cuando no están mal ubicadas, enfadan por su abundancia. Este es uno de los fallos de González de Bobadilla, quien también peca de lo mismo en *Ninfas y pastores de Henares*: el Prólogo, numerosas actuaciones de pastores (Parmenia, Nigidio...), etc., muestran un conocimiento libresco en ocasiones fuera de lugar, descontextualizado y, consecuentemente, molesto por inoperativo.

El otro continuador de Montemayor, Gaspar Gil Polo, sí acierta, en cambio, con su *Diana enamorada* (1564): prescindió del academicismo extemporáneo de Alonso Pérez; aminoró la cantidad de casos de amor intercalados en la trama argumental y se preocupó más por la unidad compositiva, logrando con ello un admirable dominio en lo que respecta a la prosa, donde se constata la influencia ejercida por la novela bizantina [Hösle, 279], y el verso, de corte eminentemente garcilasista:

«De todos nuestros poetas bucólicos es el más parecido a Garcilaso, en cuya lectura estaba tan empapado que le acontece copiar de él versos enteros, maquinalmente sin duda. La elegancia y cultura inafectada de Garcilaso, su delicada en la expresión de afectos, la limpieza y tersura de su dicción, la melodía pura y fácil de sus versos, han pasado felizmente al imitador, que a veces se confunde con él» [Menéndez Pelayo : 298].

Hizo uso de los elogios en octavas reales que tituló «Canto del Turia», de clara reminiscencia virgiliana, según Bayo [279]; prescindió de las soluciones sobrenaturales de los conflictos y declaró la ficcionalidad de los casos narrados que, como señala en la *Epístola a los lectores*, «no se

escribieron para que se les diese fe», sino para entretener, lo que puede tener que ver con el contexto social y circunstancial en el que vivió este autor. Téngase en cuenta, además, que Montemayor había declarado justamente lo contrario: en el «Argumento» de su *Diana* indica que va a contar «casos que verdaderamente han sucedido, aunque van disfrazados debajo de nombres y estilo pastoril».

Esta circunstancia se repite en *Ninfas y pastores de Henares* cuando en el prólogo, en el folio 5, González de Bobadilla refiere que le movió a escribir su obra el

*aver oído a un  
mi compañero, natural de la famosa Complu  
to, tantos loores de su río tan maravillosos cñē  
tos de la tierra, y tantas alabanzas de la her  
mosura de las damas, y cortesania y discreciō  
de galanes*

Esta justificación merece, a juicio de Avalor-Arce, el calificativo de petulante por cuanto «implica un desinterés en lo radical del mito y un interés en lo meramente circunstancial que auguran mal para los pastores» [1975 : 45]. Parece no valorar el investigador norteamericano la posible intertextualidad con *Los siete libros de la Diana*.

Antes de cerrar o entornar la obra de Gil Polo para seguir con el desarrollo de este esbozo, considero imprescindible para estas notas sobre el género pastoril atender a un muy interesante razonamiento que Siles Artés formula a propósito de la condición de *continuación* que la obra de Gil Polo mantiene sobre la de Montemayor.

Antonio Prieto, cuando nos recuerda el recurso de Montemayor para solucionar las trayectorias amorosas que la trama de la *Diana* ha venido sosteniendo durante los tres primeros libros (me refiero a la incursión que los personajes hacen en el palacio de Felicia), destaca el hecho de que los filtros mágicos no resuelvan todas las historias y que la

novela quede *abierta* en la línea amorosa de Sireno y Diana. Concluye con un elocuente «incita a continuaciones» [1980 : 156-157]<sup>32</sup> que conviene atender.

Pues bien, Siles Artés llega a proponer una visión de los acontecimientos de la *Diana* en la que sí cabe suponer la obra de Montemayor como un *todo* homogéneo en el que cuestiones en apariencia pendientes como la posible boda entre Sireno y Diana no debían preocupar excesivamente al portugués, quien, como nos refiere el estudioso, «quizá no llegara nunca a plantearse siquiera este problema» [119]. Los temas que los lectores consideraban pendientes de la *Diana* de Montemayor fueron retomados por sus continuadores, sobre todo Gil Polo, para solventar con su participación lo que para ellos era una estrategia narrativa del portugués en la que dejaba para una continuación el desenlace de los amores entre los referidos pastores:

«La *Diana* no es incompleta porque ese casamiento no se realice; al contrario, el castigo moral que recae sobre Diana y la felicidad que gana Sireno, encarnan la creencia del autor en la transitoriedad del amor y en sus crueles burlas. En este sentido la *Diana* es completa [...] Gil Polo entendió que una continuación de la *Diana* había de buscar primordialmente arreglo matrimonial para Sireno. Y enfocó la tarea de manera que el personaje volviera a los brazos de Diana. Este planteamiento, sin embargo, supone deshacer el resultado más significativo de la *Diana*. Es como pensar: «bueno, todo esto del desenamoramiento de Sireno y la perdición de Diana ha sido torcer el recto curso de la novela; vamos ahora a enderezarlo haciendo que esta pareja termine felizmente». Hay pues que eliminar a Delio y volver a enamorar a Sireno. Hay que, hasta cierto punto, destruir la forja de Montemayor. Por esta razón, está para nosotros claro, la *Diana enamorada* no es verdaderamente una continuación de su famoso precedente. Es otra novela en la que se toma como punto de partida una situación conflictiva del modelo, situación que se resuelve con una intención nueva, propia» [Siles Artés : 119-120].

La *Diana enamorada* no sería la última *Diana* literaria. Menéndez Pelayo señala la existencia de un privilegio

---

<sup>32</sup> Véase *Análisis paratextual...* págs. 42-47.

otorgado a un tal Gabriel Hernández para imprimir una *Tercera parte de la Diana*, como consta en el documento administrativo. No se sabe nada sobre esta obra ni se puede asegurar nada sobre si su impresión se llevó o no a cabo. Otra *Diana* señala el cántabro: es la de Jerónimo Tejada, quien, al parecer, vio la luz hacia 1587 y que, por la edición que se conoce, la de 1627, no parece que se trate de una composición del propio Tejada, sino de una antología de las de Montemayor, Pérez y Gil Polo [307-308].

**IX** En 1582, Luis Gálvez de Montalvo sacó a la luz el libro de pastores menos bucólico de los publicados hasta ahora: *El pastor de Fílida*. La obra, que sitúa su trama en Toledo, en las riberas del Tajo y, aunque de pasada, en las del Henares, disimula las pretensiones de su autor por hablar de sus amigos y de su entorno a través del disfraz pastoril con que cubre a los personajes de la novela. No en vano, en el escrutinio de la biblioteca de Don Quijote escribirá Cervantes lo siguiente: «No es ese pastor -dijo el cura-, sino muy discreto cortesano; guárdese como joya preciosa».

Avallé-Arce aprecia en esta recreación pastoril de la realidad que envuelve a este autor un enriquecedor paso que da el género y simplifica la combinación simbiótica entre ambos elementos afirmando que con *El pastor de Fílida* la realidad se pastoriliza y se socializa lo pastoril:

«Por un lado Montalvo se ve obligado a escoger la forma de la pastoril para inyectarle el contenido de su experiencia amorosa, con la consiguiente *pastorilización* de la realidad vivida, por el otro esta misma anécdota, al hacerse literatura, hinche las medidas del formato pastoril hasta darle un novedoso aspecto formal» [1975 : 146].

Todo lo descrito desplaza el punto de mira, una vez más, a la obra de González de Bobadilla, puesto que sería oportuno evaluar la posibilidad de que haya hecho uso de esta nueva perspectiva novelesca pastorizando su entorno.

Por último, al igual que otras obras del género, la de Gálvez de Montalvo quedó incompleta e incluía un elogio en octavas reales que dedicó a todas las damas de la corte.

**X** En el capítulo VI de *La novela pastoril española*, Avalle-Arce nos introduce en un grupo de títulos catalogados por él como «soluciones distintas al difícil género pastoril, y como tales, valiosas, pues nos revelan otras tantas actitudes ante un género consagrado en sus líneas generales de forma y contenido» [1975 : 175]. Abarca el grupo a un conjunto de novelas que considera de poco valor artístico. El único que pueden tener se circunscribe a la finalidad que persiguen. En este apartado de “textos extravagantes”, como los denomina, entran Antonio de Lofrasso, Bartolomé López de Enciso y Bernardo González de Bobadilla, junto con otros autores que no citaré aquí porque la fecha de publicación de sus obras es posterior a la de *Ninfas y pastores de Henares*.

La obra de Antonio de Lofrasso, *Fortuna de amor* (1573), que transcurre al principio en el mundo rural para terminar en el de la ciudad, ha merecido el calificativo de Menéndez Pelayo de obra «de las más raras y de las más absurdas de nuestra literatura» [311], tanto por el contenido como por la forma, sobre todo en los versos, en los que desbarata «las reglas más elementales de la prosodia, de tal modo que apenas hay ninguno que lo sea, o por sobra o por falta de sílabas, o por no tener la acentuación debida» [Menéndez Pelayo : 312]. Avalle-Arce destaca otro demérito: el hecho de que haya aglutinado en un solo libro:

«Casi toda la materia novelable y poetizable de circulación en su tiempo. Novela pastoril, cortesana, de aventuras, bizantina, autobiográfica, pastoril rústica y estilizada, poesía de cancionero, poesía popular y poesía italianizante, Medioevo y Renacimiento, todo esto, y más quizá, se halla en el cuerpo de la novela» [1975 : 182].

Sobre Cervantes, *La Galatea* (1585) y la visión del alcalaíno acerca de los libros de pastores me ocuparé en un apartado de este volumen intitulado “En la imprenta de *La Galatea...*”, una síntesis del libro *Cervantes y la búsqueda de la esperada luz tras las tinieblas: la segunda parte de “La Galatea”* que publiqué en Anroart Ediciones en 2008.

En consecuencia, voy a dar un salto para ocuparme del escritor que sigue cronológicamente en este esbozo a Cervantes, Bartolomé López de Enciso. Este escapa a los comentarios de Menéndez Pelayo, pero no a los de Avall-Arce, quien destaca de su obra una serie de puntos muy interesantes: por un lado, el título, *Desengaño de celos* (1586), en el que ya no hay mención a ningún nombre de pastora; por el otro, las connotaciones claramente moralizantes de este título que para este investigador parece encajar con el momento histórico en que vive:

«Porque para 1586 la Reforma católica post-tridentina está en pleno auge, y para poder alcanzar efectivamente los últimos rincones del vivir humano utiliza como arma de combate la literatura» [1975 : 184].

Es interesante su observación sobre la adscripción de Enciso a las estructuras novelísticas de Montemayor y Gil Polo casi un cuarto de siglo después de que estas obras viesan la luz, lo cual solo puede tener dos explicaciones:

«Una, la validez absoluta del esquema de simetría vital descubierto por Montemayor. Y otra, la falta de posibilidades estéticas de la pastoril, a menos de romper abiertamente con ese esquema casi canónico» [1975 : 185].

La sorprendente presencia de un suicidio es digna de ser resaltada, ya que solo es atribuible a una persona con ideas anacrónicas y contrarias a las que circulaban desde el Concilio de Trento, y que llegaron a terminar con el suicidio como tema literario en la España de la segunda mitad del siglo XVI.

En *Ninfas y pastores de Henares*, el suicidio es una tentativa en la figura de Palanea [folio 55], quien, burlada de

Melampo, desea quitarse la vida por haberse quedado deshonrada. Celinda, Lysia, Fílira y Favorina se lo impiden.

**XI** En 1587, el género pastoril se ve incrementado con un título más, el que da razón de ser a este libro. *Ninfas y pastores de Henares*, por el hecho de formar parte de la tradición literaria que marca el género y que he desarrollado sucintamente en este esbozo, asume de estas producciones, de forma más o menos explícita, una serie de características generales que son las que ubican a la novela en el entorno literario al que pertenece y que se han descrito con afán sintético en el punto de este volumen referido a los fundamentos del género pastoril.

Con mayor o menor fortuna, ha sido ubicada la novela de González de Bobadilla en el devenir historiográfico de los libros de pastores; y este trazado del estado previo a su aparición demanda, para enfocar el final de este esbozo, que prestemos una especial atención a la situación crítica y referencial de nuestra obra durante los más de 424 años que lleva publicada. Una situación esta que solo cabría calificar de penosa para nuestro texto, puesto que ha pasado desapercibido para la crítica especializada; quizás, en parte, por culpa de Cervantes y sus juicios sobre nuestra obra.

Para valorar estos siglos de práctico abandono filológico al que ha sido sometida *Ninfas* voy a ir desgranando cronológicamente las distintas aportaciones y juicios formulados sobre nuestra novela.

El primer juicio sobre la obra de González de Bobadilla, al menos el primero que se conoce, partió de Cervantes. Bastó prácticamente su escueta referencia y condena en el escrutinio de la biblioteca de Don Quijote (capítulo VI de la Primera parte) para que nuestra obra ya quedase marcada negativamente ante la crítica posterior:

«Triste fortuna para un texto la de deber su notoriedad a un juicio negativo de parte de una autoridad cuyo criterio no admite discusión» [Castells : 423].

En esta misma parte de la inmortal novela, en el capítulo IX, volverá a referirse a nuestra obra y, por último, en el *Viaje al Parnaso* hará su última mención. Ya lo he apuntado con anterioridad: en el apartado “En la imprenta de *La Galatea*...” te pormenorizo lo que ha significado el alcaláino para el devenir del objeto de estudio de este volumen que en tus manos tienes y, en parte, para el género pastoril, al que acudió en sus primeras lides literarias y del que terminaría renegando hacia el final de su vida.

Después de lo apuntado por Cervantes en el *Viaje del Parnaso*, recuérdese que esta obra fue publicada en 1614, la siguiente referencia a *Ninfas y pastores de Henares* la he localizado en un catálogo de libros publicado 122 años después. Se trata del *Cathalogo de libros entretenidos, de novelas, cuentos, historias y casos trágicos para divertir la ociosidad, hecho por don Pedro Joseph Alonso y Padilla* añadido como anexo al *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega en la edición madrileña de esta comedia, publicada por el mencionado Pedro Joseph Alonso y Padilla en 1736. Es interesante constatar la existencia de este testimonio en esta publicación por cuanto López Estrada apuntaba que en un catálogo posterior, ubicado en *Las Soledades de Aurelia*, de Jerónimo Fernández de Mata (Madrid, 1737), aparece esta mención a la novela de Bobadilla [1973 : 479]. Mi hallazgo retrotrae un año justo la presencia de *Ninfas* en el catálogo de Alonso y Padilla.

En él podemos ver que junto a otras obras impresas en octavo<sup>33</sup> como *El pastor de Clenarda*, de Miguel Botello; *La Galatea*, de Cervantes; *La Dorotea* de Lope y varios títulos más, aparece *Ninfas*. El valor de esta inserción está en que si

---

<sup>33</sup> Véase *Análisis paratextual...* págs. 19-42.

entonces aún se podía encontrar en el catálogo de un librero del siglo XVIII una obra que debía rondar los 149 años es, indudablemente, porque existían ejemplares de la misma y, lo que es más importante, porque había un público que, quizás, estuviese interesado en adquirirlos.

Durante el siglo XVIII, las ediciones de novelas pastoriles del siglo XVI se centraron en las obras de Cervantes, Gálvez de Montalvo, Gil Polo y Montemayor, como se refleja en el trabajo de Fernández Insuela [61]. Sobre esta circunstancia, apunta Benítez Claros que:

«En todo el siglo XVIII, que ve en el género novelístico pastoril una simpática resurrección de la tradición bucólica pseudo-clásica, las menciones son contadas: en el Padre Sarmiento y en el abate Lam-pillas, los eruditos fundamentales del siglo, apenas si aparecen referencias a Jorge de Montemayor o a algún otro» [99].

En el tomo IX del *Parnaso español* de López Sedano, concretamente en el apartado referido a «Noticias de los poetas castellanos que componen el Parnaso», se menciona a Jorge de Montemayor junto a otros autores de novelas pastoriles, entre los que se cita a nuestro autor: «*Ninfas y pastores de Henares* por Bernardo Pérez de Bobadilla» (pág. XLI). Corrijo aquí un error que comete Elías Zerolo [50] cuando apunta que la referencia a González de Bobadilla se halla en el libro VIII, publicado en 1774, cuatro años antes que el noveno. En el libro que indica Zerolo no hay nada sobre nuestro autor.

Conviene resaltar el cambio de apellido porque no va a ser la única vez que se produzca: Nicolás Antonio, la siguiente mención cronológica, escribe en la página 226 de su *Bibliotheca hispana nova* lo siguiente: «Bernardus Pérez de Bobadilla, scripsit: *Ninfas, y Pastores de Henares*. 1587». A Graesse no se le pasa por alto este error en su referencia a *Ninfas*: «[...] Ce roman a été attribué par erreur por Antonio, *Bibl. Hisp.* N.T.I, p. 177 á un certain Bern. Peres» [117]. Juan Antonio Mayans y Siscar persevera en el fallo

[LXV] y lo mismo hará Eustaquio Fernández de Navarrete en su *Bosquejo histórico sobre la novela española* [XXV], quien, también, unas líneas más abajo de nuestra referencia, cometerá otro error al referirse a Gálvez de Montalvo, a quien reconocerá como Vélez de Montalvo.

Siguiendo con la estela de errores en el apellido del autor de *Ninfas y pastores*, señalo el cometido por el *Diccionario Enciclopédico Espasa-Calpe*, que cita a nuestro escritor en la entrada correspondiente al término “pastoril” [671].

He encontrado otros dos errores, también muy destacables, sobre el nombre y apellidos de nuestro protagonista en las referencias de dos investigadores: el primero corresponde a Bartolomé José Gallardo, quien en el suplemento al tomo IV de su *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, en la referencia 4426 [85-87], alude a nuestro autor como Gómez de Bobadilla; lo que resulta ser bastante sorprendente por cuanto en la referencia 2377 [1.186], localizada en el tomo tres de este mismo libro, aparecen sus apellidos escritos correctamente. El segundo error lo he descubierto, confieso que con verdadera sorpresa, en un artículo de María Rosa Alonso, en el que se refiere a nuestro autor como Bernardino González y no como Bernardo González [284].

Entre los errores hallados paso por alto los propios de la fluctuación entre los grafemas <b> y <v> del apellido de nuestro autor (Bobadilla/Bovadilla) por obedecer, en los casos del sonido fricativo, a un deseo de transcripción rigurosa de la palabra tal como aparece en la *princeps*; en el otro caso, porque se ha modernizado la palabra. Tampoco indico errores tipográficos como, por ejemplo, el detectado en una edición del *Quijote* (en concreto la de Sevilla Arroyo y Rey Hazas, [1296, nota 3] donde en vez de decir 1587, año de la publicación de nuestro libro, pone 1578, un grave error, de eso no cabe duda alguna, al que no he dado mayor importancia porque a todas luces el fallo es de imprenta y

no de desconocimiento de estos autores de que la obra de González de Bobadilla fue posterior a la de Gálvez de Montalvo, Cervantes y López de Enciso.

En la edición del *Pastor de Filida* de Gálvez de Montalvo, Mayans y Siscar anota lo siguiente sobre nuestra obra:

«La rareza de estos libros impide el disfrutarlos, si acaso hay noticias conducentes a estos asuntos» [LXV].

En la edición del *Quijote* de Pellicer (Madrid: Imprenta de Gabriel de Sancha, 1798), citada a través de la de Diego Clemencín [1.080-1.081, *nota* 53]<sup>34</sup>, se anota el título completo de nuestra obra; referencia esta que no obtuvo de una fuente directa, porque dice no conocerla ni haberla visto, sino gracias a que Juan de Iriarte se la sabía. Como diría Zerolo al respecto:

«Hizo bien en fiarse de este ilustre humanista, el escritor de más extensa y sólida erudición que ha nacido en Canarias» [50].

El citado Clemencín señala que no ha visto este libro y reproduce lo que sobre González de Bobadilla indica Pellicer: la procedencia de nuestro autor y las ya referidas palabras que un poeta dirige a Cervantes desde el borde de su nave en el *Viaje al Parnaso*. Las tres menciones bibliográficas citadas insisten en la rareza de nuestro libro y en la imposibilidad de localizarlo.

En 1849, M.G. Ticknor publicó una *Historia de la literatura española* que apareció en Nueva York. En 1854, esta *Historia* fue traducida al español, con adiciones y notas críticas, por Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia. Tanto en la edición neoyorquina como en la española se cita a González de Bobadilla y se afirma, después de referirse a cuestiones generales sobre *Ninfas y pastores de Henares* (distribución de la materia, año de ubicación, los recurrentes datos de oriundez

---

<sup>34</sup> Téngase presente que los comentarios de Clemencín son del periodo comprendido entre 1833 y 1839.

y condición estudiantil, la circunstancia de que fue compuesta a partir de lo que le contó un amigo, etc.), que «He and his romance have long since been forgotten» [1849 : 48; «tanto su autor como su libro duermen, largo tiempo hace, en el olvido», 1854 : 283].

El hecho de que estuviese nuestra obra en la biblioteca de Don Quijote, junto con otras novelas del género, es para este estudioso una prueba evidente del éxito que tuvieron:

«A pesar de lo dicho, la circunstancia de hallarse estas obras todas, y otras que las precedieron, en la librería de Don Quijote, así como los elogios que de tres de ellas hace Cervantes, elogios que no han sido después confirmados por la posteridad, prueba que gozaban a la sazón del favor público» [1854 : 283].

Antes de proseguir, bueno será que aclare que esta *Historia* de Ticknor no fue la primera que se publicó sobre nuestra literatura en la que hubiese un estudio más o menos denso sobre el género pastoril. Frederick Bouterwek publicó en 1804 una historia de la literatura española en alemán que, posteriormente, se tradujo al francés en 1812, al inglés en 1823 y, en parte, al español en 1829. He utilizado la edición londinense de 1847 para verificar si dice algo sobre González de Bobadilla y los resultados han sido nulos. Lo mismo se ha de señalar para la *Historia de la literatura española* de Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi, de 1841, que tampoco dice nada sobre nuestro texto.

Continuando con el orden cronológico de las referencias a *Ninfas y pastores de Henares*, llegamos a una mención en el tomo II del *Catálogo de la Biblioteca de Salvá* que realizó Pedro Salvá y Mallén en 1872. El valor de este catálogo no está en lo que nos cuenta sobre nuestra obra, que es muy poco, sino en dos puntos muy importantes: por un lado, que es aquí cuando por vez primera aparece reproducida, a modo de imagen, la portada de *Ninfas y pastores de Henares* y, por el otro, que la descripción de la obra de González de Bobadilla se ha realizado, con toda probabilidad, con el

original delante. La reseña de Alonso y Padilla, de 1736, también pudo hacerse a partir del original, pero cabe la posibilidad de que no haya sido así exactamente porque pudo limitarse a reproducir una lista de obras que aparecía en otros catálogos, sin atender a la precisión de los datos insertados. Un hecho que, por otra parte, no suele ser infrecuente en las relaciones bibliográficas.

El catálogo de Salvá y Mallén, en cambio, sí parece ofrecernos todas las garantías de que se elaboró, al menos en lo que a nuestra referencia se trata, con el volumen frente al catalogador: se trata de una biblioteca privada (luego las menciones a sus fondos solo se han de limitar a las existencias) y el libro se describe con precisión (tamaño de las hojas, número de folios, indicación de existencia al final de una hoja blanca para completar la signatura...). Salvá y Mallén lo describe como «una novela pastoril en prosa y verso, de estremada rareza» que se hallaba en la biblioteca del hidalgo manchego (no dice nada sobre su condena al fuego). Por último, menciona a Clemencín, Nicolás Antonio y Juan Antonio Mayans y Siscar como referencias bibliográficas en las que se apunta algo sobre *Ninfas y pastores de Henares*» [148].

López Estrada atribuye a Bartolomé José Gallardo la condición de «crítico más antiguo y que más juicios nos ha dejado sobre Bobadilla» [1991 : 53]. En el *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Gallardo reproduce algunos fragmentos de nuestra obra, apunta algunas particularidades de la misma y refiere el siguiente juicio: «La obra está dividida en seis libros: prosas y versos. Los versos valen más que la prosa. Sus versos generalmente son sabrosos, fáciles y dulces» [Tomo III : 88]. Recomienda, además, la canción de Favorina.

En el anexo de su *Ensayo*, modifica un tanto su posición sobre los versos: «Abundan en esta novela los versos; pero aunque se leen algunos bien torneados en algunas

composiciones, apenas hay ninguna que exceda de mediocre» [Tomo IV : 1.187].

Lo mismo cabe señalar sobre la obra en general, que identifica con una galería más que con una novela o historia fabulosa: «Los personajes están como figuras de paramento, sin acción casi. No hay movimiento, enlace ni desenlace» [1.186]. Completa su exposición con una extensa nómina de personajes y, al igual que en la anterior referencia, reitera que la canción de Favorina «está bien sentida» [1.186].

Juan Catalina García, en 1889, publicó su *Ensayo de una tipografía complutense*. Allí menciona la existencia de un ejemplar de nuestra obra en la Biblioteca Nacional. Se trata, por el sello estampado en la portada, del ejemplar signado como 14.994, porque los otros dos ejemplares que posee la referida institución corresponden al período franquista, signatura Cerv. Sedó 8.746, y el actual periodo constitucional, signatura 15.002.

Además de insistir sobre el ya señalado argumento de que es una obra rara, hace referencia a la condición isleña de nuestro autor, su estancia en Salamanca, el propósito declarado de escribir sobre algo que no conoce pero que ha oído a un amigo suyo natural de Alcalá de Henares y la circunstancia de ser una de las obras condenadas al fuego por Cervantes [193].

Un catálogo, el de la biblioteca de Ricardo Heredia, señala la existencia de un ejemplar que se repite en la entrada 2.572 del segundo tomo y en la 6.041 del cuarto tomo. Las referencias no aportan nada como no sea la constatación de su existencia en la mencionada biblioteca.

En 1897, Elías Zerolo publica en París su conocido *Legajo de varios*, donde aparece un artículo, el quinto, que tituló «Una víctima de Cervantes». Zerolo es el primer crítico en mostrar algo más de benevolencia hacia González de Bobadilla que sus antecesores: acepta que la obra

adolece de inventiva novelesca, pero no le resta su mérito, si la comparamos con otras publicaciones de la época; reconoce que la notoriedad de su autor se debe a Cervantes y comparte, con Gallardo, la opinión de que Bobadilla era más hábil en la composición de verso que de prosa:

«Pero quizás esto no la habría salvado del olvido en que se hallan muchas obras de entonces si en el escrutinio de la librería de Don Quijote no hubiera el cura entregando el libro al brazo seglar del ama» [49-50].

Coincido con Castells cuando afirma de Zerolo que es un

«autor al que debemos unas páginas que, sin ser especialmente reveladoras, tienen el mérito de constituir el primer intento de ponderar la incuestionada opinión de Cervantes con un deseo, más bienintencionado que convincente, de encontrar en las *Ninfas* algún rasgo estéticamente destacable» [427].

Es muy interesante la observación que hace sobre el desconocimiento de *Ninfas y pastores de Henares* en Viera y Clavijo y los autores canarios que precedieron a este. Pero si por algo destaca sobremanera este artículo de Zerolo es, sin lugar a dudas, por el adelanto que hace de un pequeño estudio que su amigo José María Asensio había realizado sobre nuestra obra y que unos años más tarde, en 1901, publicará junto a otros artículos bajo el título de *Cervantes y sus obras*. Zerolo, citando al mencionado Asensio, refiere sobre nuestro autor solo aquellos puntos que lo unen a Miguel de Cervantes. Así, todas las opiniones de Asensio se vertebran en torno a la posibilidad de que *Ninfas y pastores* se hubiese inspirado, aunque solo fuese en parte, en la novela pastoril cervantina:

«Los sucesos aludidos o pintados en *La Galatea* parece dieron causa a que se relatasen otros de *Pastores de Henares* para completar las historias» [58].

En *Cervantes y sus obras*, José María Asensio no inserta este párrafo, quizás porque retomados sus apuntes

(posiblemente después de verlos en estos *Legajos*) consideró inoportuna su inclusión.

Se pregunta sobre si ese amigo natural de Compluto, que contó a González de Bobadilla las historias sobre las que se basó para su novela, era el propio Miguel de Cervantes, o si no hubo un deseo por parte de nuestro autor de desagaviar a los que fueron maltratados en *La Galatea*:

«Difícilísima, o por mejor decir, imposible tarea sería la de querer descifrar hoy alusiones trescientos años después de escrito el libro, careciendo de una clave, de un indicio siquiera que pudiera guiarnos; pero si en las *Ninfas y pastores* no se propuso el autor vindicar a algunos o algunas que se estimasen agraviados o preteridos en *La Galatea*, si aquella fábula pastoril no se escribió para complemento o en desquite de esta, es lo cierto que la buena amistad de los autores, por causas desconocidas, se interrumpió y perturbó años adelante» [59; en Asensio, 384-385].

Termina recordando que la obra fue condenada al fuego y que nuestro autor «escribió su libro en la juventud mucho antes de publicarse». Añade, además, siguiendo la estela de los comentarios de Asensio sobre Cervantes y Bobadilla, lo siguiente:

«Pero como nada se sabe de la edad que tendría entonces, no se puede conjeturar con acierto si conoció a Cervantes en las aulas de la Universidad de Salamanca, en la cual estudió dos años antes de 1568, el autor del *Quijote*» [61].

Conviene atender a la opinión compartida de muchos cervantistas de principios de siglo XX sobre los estudios salmantinos de Cervantes. Al día de hoy, tras una ardua y compleja búsqueda por parte de muchas generaciones de estudiosos del autor del *Quijote*, se puede afirmar que Miguel de Cervantes no estudió en Salamanca porque, como le ocurre al propio autor de *Ninfas*, no consta su inscripción en ningún libro oficial de la Universidad; lo que no quita, por otro lado, que hubiese conocido a nuestro autor en la ciudad salmantina.

El artículo de Asensio, publicado, como ya he señalado, en su libro *Cervantes y sus obras*, concretamente en la segunda serie de la miscelánea que tituló como «Noticias curiosas. Particularidades y anécdotas relativas a Cervantes y al *Quijote*» [369-386], reproduce lo mismo que adelantó Zerolo con algunas modificaciones insustanciales en la redacción que poco o nada aportan a lo ya referido, salvo la exclusión del mencionado párrafo.

En los *Orígenes de la novela* de Menéndez Pelayo, que vio la luz por vez primera en 1905, tenemos otra historia literaria en la que se ocupa de los libros de pastores. Como en las ya mencionadas de Bouterwek y Simonde de Sismondi, nada se apunta sobre la obra que nos congrega porque fija el tope de su estudio, al menos en lo que respecta al género pastoril, en *La Galatea* de Cervantes; aunque ya es bastante clarificador que concluya su estudio señalando que tras la obra cervantina:

«Tal persistencia en el cultivo de una forma novelística que es la insulsez misma no debe admirarnos, porque la mayor parte de esas llamadas novelas son realmente centones de versos líricos, buenos o malos, y bajo tal aspecto deben ser juzgadas» [342].

En el montón, como cabe suponer, entraba para el santanderino nuestra obra. Es posible que tal posición hubiese movido a José López Martín, deán de la catedral de Las Palmas, a remitirle el 24 de abril de 1906 una carta donde le hace llegar la sugerencia de que no se olvide de nuestro autor en la segunda parte de sus estudios sobre el origen de la novela.

Hasta que en 1975 no publicase Juan Bautista Avall-Arce su esencial estudio sobre la novela pastoril española, el honor de ser el libro de referencia por antonomasia sobre esta cuestión recaía en *The Spanish Pastoral Romances* de Hugo A. Rennert, publicado en 1912. Sobre *Ninfas y pastores* destaca, como Gallardo, el verso: «The verse is better than the prose and is generally agreeable, easy and graceful» [134],

aunque ello no libra a nuestra obra de la crítica más severa que jamás ha recibido hasta ese momento:

«It will be seen that all the defects of the pastoral romance are accentuated in this work. Indeed, it would be hard to find anything more absurd than the *Nymphs and Shepherds of the Henares*, and it was such books as this that brought upon the pastoral romances the ridicule with which Cervantes treats some of them» [136].

En el catálogo de libros impresos en España y libros españoles impresos en otros países que Maggs Bros publica en 1927, se reproduce la portada de *Ninfas* y se fija el valor de nuestro libro en 52 libras y 10 chelines (referencia 217).

Hasta 1930 no volvemos a encontrar el nombre de González de Bobadilla en ninguna publicación que no sea una edición del *Quijote*. Entre las notas a los dos *Quijotes* más importantes del primer cuarto de siglo XX, el de Cortejón (1905-1913)<sup>35</sup> y el de Rodríguez Marín (1927-1928)<sup>36</sup>, no se apunta nada sobre *Ninfas y pastores de Henares* que sea de especial relevancia: se ciñen únicamente, cuando aparece en el célebre capítulo VI, al nombre de su autor, al título completo (que aparece escrito como *Ninfas de Henares* en el texto cervantino), el lugar y el año de publicación, y poco más. A pesar del apabullante aparato crítico y anotador que contienen estas ediciones, no se aporta en ellas nada excepcional.

De 1930 es la tercera reproducción de la portada de nuestra obra desde que la publicara Salvá y Maggs Bros. En esta ocasión, aparece en la referencia 1171 del *Manual*

---

<sup>35</sup> Clemente Cortejón editó y anotó el texto del *Quijote* hasta el volumen sexto, cuando le sobrevino la muerte. Su obra fue continuada por Juan Givanel i Mas y Juan Suñé Benages, quienes la terminaron y publicaron en la imprenta de Victoriano Suárez, en Madrid.

<sup>36</sup> Francisco Rodríguez Marín no publicó una edición del *Quijote*, sino varias. Esta edición de 1927-28 es la de la Tipografía de la *Revista de Archivos, Biblioteca y Museos*. La más importante, según la crítica, es la siguiente, publicada de 1947-49 en Ediciones Atlas.

*gráfico-descriptivo del bibliófilo hispano-americano* de Francisco Vindel. Todo parece indicar que se catalogó el libro teniendo presente el original [97, referencia 1.171]. También de este mismo año es el tomo III de la *Historia de la Lengua y Literatura castellana* en la que Julio Cejador y Frauca inserta cinco líneas dedicadas a nuestro autor en las que cabe destacar, además de los datos de oriundez, condición estudiantil y condena cervantina, la siguiente opinión: «Está en buena y sonora prosa y en fluidos versos» [304].

Tendremos que esperar mucho tiempo, hasta el señalado año de 1975, en el que Juan Bautista Avalle-Arce vuelve a someter a González de Bobadilla y su obra a otro análisis riguroso, para volver a encontrarnos con *Ninfas y pastores de Henares*. Las menciones a nuestra obra en todo este período se han localizado en dos extraordinarios repertorios bibliográficos como son el de Palau y Dulcet, por un lado, y, por el otro, el de Simón Díaz.

En el primero, se transcribe la portada de nuestra obra, se indica su tamaño y cantidad de folios y, tras señalar que es una novela en prosa y verso que formaba parte de la biblioteca de Don Quijote, se anota su valor en las distintas subastas o ventas.

«A pesar de su rareza y valor bibliográfico, 16 frs. Salvá, pero luego 5 libras 5 chelines Quaritch, 1885. 300 marcos Hiersemann, 1913, 52 libras 10 chelines Maggs Bros en 1927» [277-278; referencia 105.107].

Sobre el segundo, hay que referirse en los mismos términos que para la obra de Palau y Dulcet: describe el libro, señala dónde se cita y dónde podemos hallar algunos ejemplares de la *princeps* [128]. Aunque es verdad que el volumen de Simón Díaz se publicó en 1976, después del libro de Avalle-Arce, no es menos cierto que la compilación de datos, dada la naturaleza de la obra, tuvo que ser realizada mucho antes, lo que me obliga a deducir que ya tenía

elaborado el apartado de nuestro autor cuando vio la luz la obra *Avalle*.

Se encontró una tercera mención a *Ninfas y pastores*, antes de la irrupción de López Estrada y Avalle-Arce en la crítica del género pastoril, en una obra del mentado José Simón Díaz: *Fuentes para la historia de Madrid y su provincia*, de 1964. Me ha llamado la atención que en un libro como este, con una finalidad tan clara como la que expresa su título, nuestra obra tenga un hueco. Dice su autor sobre *Ninfas y pastores* que «a pesar del título, faltan casi por completo las referencias topográficas» [125]; entiéndase referencias topográficas madrileñas, aunque puede constatar algunas como la del folio 20 («Pastores que en un tiempo apacentaban su rebaño en las abundosas dehesas del Jarama») o la del folio 114 («Mas antes de llegar a la famosa Mantua Carpentanea...»).

Diez años más tarde, Francisco López Estrada saca a la luz su extenso e indispensable *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*. Este estudio, como el subtítulo sugiere, tenía la misión de preparar el terreno para un segundo volumen en el que su autor se adentraría en el análisis de toda la producción literaria que el género pastoril deparó en los siglos XVI y XVII. En este segundo volumen (es lógico suponerlo) *Ninfas y pastores de Henares* iba a tener su propio apartado. Por eso, en esta órbita previa nuestra obra solo aparece en cinco ocasiones, en todas ellas formando parte de una lista de autores y títulos del género, nunca como eje central de un comentario o estudio sobre sus características.

En 1975, como ya he apuntado, publica Juan Bautista Avalle-Arce *La novela pastoril española*. Realmente, la obra se publicó, en una primera edición, en 1959, y había surgido a partir de su tesis doctoral, intitulada *La novela pastoril en el Renacimiento español*, que presentó en la Universidad de Harvard cuatro años antes, tal como nos indica López

Estrada [1974 : 54, nota 93]. Esta segunda edición amplió considerablemente la primera y alcanzó tal grado de difusión que hoy en día es la más citada y utilizada por los especialistas; de ahí que la ubique en el tiempo a continuación de la obra de López Estrada. En ella, el investigador norteamericano no prescinde de su crítica más corrosiva hacia nuestra obra. Su valoración general de *Ninfas y pastores de Henares* no ofrece la menor duda al respecto:

«Total carencia de interés artístico, ideológico o de cualquier otra naturaleza. Nada de nuevo aporta a lo ya visto en otros autores y si algo la puede caracterizar es el mezclar, con pésimo tino, elementos de toda la tradición pastoril anterior» [188].

Advierte en González de Bobadilla un especial interés por lo circunstancial, hasta el punto de alejar el entorno pastoril de su referente mítico. Esto mismo detecta E.C. Riley cuando señala que el núcleo novelesco, el propio del mundo imaginado, debido a la mutación del género, ha terminado por confluir con el entorno del poeta:

«Puede decirse que entre el mundo imaginado de Arcadia y el mundo histórico contemporáneo de la alta clase social, había un tráfico continuo, consecuencia de la naturaleza del género pastoril. Esto podía debilitar el auténtico núcleo místico, como pasó, según creo, en *Ninfas y pastores de Henares* y en el *Pastor de Iberia*, sin resultar en un paso significativo hacia el realismo novelístico» [202].

Destaca Avalor-Arce, como única novedad de nuestra obra, la inserción en la trama novelesca de la historia del rey Aldano y la de Regnero, aunque no deja de calificarlas como pobres de argumento y estilo, y las justifica como una muestra más de la flexibilidad que el género había ido adquiriendo conforme declinaba. Concluye su análisis resaltando «la incontinencia poética del autor» y la ilógica actitud de González de Bobadilla cuando, en un género consagrado al amor y la mujer, manifiesta, concretamente en el Libro sexto, una violenta e incomprensible misoginia

[190]. Si la condena al fuego de Cervantes dañó la imagen de nuestra obra frente a los críticos de los siglos XVII, XVIII y XIX, y los juicios de Rennert inmovilizaron cualquier atisbo de reflexión de la misma, las palabras de Avalle-Arce son, sin duda alguna, las que han conducido a *Ninfas y pastores de Henares* a que toque fondo con respecto a la estima de los estudiosos. Castells aprecia desmesura en los juicios de Avalle-Arce, a pesar de que razones no le falten en ocasiones para ello [424].

La publicación del facsímil de *Ninfas y pastores de Henares*, en 1978, supuso el segundo gran momento de la historia de nuestro libro después de su publicación, porque permitió que viese nuevamente la luz esta novela que había permanecido sepultada en el olvido de generaciones de lectores. La edición posee una introducción, sin firma, realizada por el Dr. D. Antonio Cabrera Perera, en la que cabría ponderar, además de sus apuntes sobre los orígenes de nuestro autor y la condena de Cervantes, la concesión a nuestra obra de un valor desconocido hasta ese momento y que la publicación facsimilar aspira a mostrar. Como afirma nuestro Maestro:

«El lector tendrá ocasión de comprobar que la obra no es tan mala como la imaginó Cervantes y que muchos de sus versos tampoco son tan malos como tantos y muchos de *La Galatea*» [VIII].

Concluye invitando a los lectores a que den una nueva oportunidad a esta obra, «a ver si esta vez alcanza la misericordia que el autor de *Don Quijote* no le quiso conceder» [VIII].

Durante este año de 1978, antes o después de la publicación del facsímil, aparece, de la mano de Joaquín Artiles e Ignacio Quintana, la primera *Historia de la literatura canaria*, en la que hay un espacio reservado a nuestro autor. Consideran ambos a González de Bobadilla, al igual que el profesor Cabrera Perera, «el primer novelista canario» y reproducen el pasaje prologal en el que nuestro autor señala

ser «natural de las nombradas islas de Canaria». Indican que don José Marrero, Canónigo Magistral de Las Palmas, en unos apuntes inéditos sobre la historia de la literatura canaria, señaló como posible procedencia de nuestro autor la isla de la Gomera. Este apartado sobre el autor de *Ninfas y pastores de Henares* contiene un interesante fragmento de esta obra que reproducen Artiles y Quintana sin citar procedencia:

«No es ni mejor ni peor, según algún crítico, que todas las novelas falsas y artificiosas que produjeron Bernardo de Balbuena, Cristóbal Suárez de Figueroa y hasta los altísimos ingenios de Lope de Vega y Cervantes» [24].

Por último, aparece hacia el final del apartado dedicado a nuestro autor un inexplicable yerro cuando afirman que «esta obra fue liberada de las llamas». Un año más tarde, en la Colección Guagua, Joaquín Artiles (esta vez sin Ignacio Quintana) enmienda este desacierto haciéndose eco de la conocida condena cervantina y muestra su opinión sobre nuestra obra: «novela artificiosa y refinada, como las muchas que se escribieron entonces» [12].

De manera incomprensible, Artiles, en 1988, en una antología de la literatura canaria que publica Edirca, vuelve sobre el error que, se supone, había solucionado en el librito de la Colección Guagua, y mantiene que *Ninfas y pastores de Henares* se salvó del fuego.

Mil novecientos setenta y nueve será testigo de la aparición de uno de los títulos más importantes de la bibliografía canaria: la *Biobibliografía de escritores canarios* de Agustín Millares Carlo y Manuel Hernández Suárez. En el tomo tercero, estos estudiosos señalan que «una detenida investigación en los libros de matrículas, pruebas de curso, bachilleramientos, licenciamientos, doctoramientos y juramentos de la Universidad de Salamanca entre los años extremos de 1552 y 1655, no ha dado resultado alguno, si

bien es de advertir que falta el año 1587 de las pruebas de curso» [155]<sup>37</sup>.

Este estudio biobibliográfico no se publicó por primera vez en 1979. En 1932, Millares Carlo realizó su *Ensayo de una bio-bibliografía de escritores naturales de las Islas Canarias (siglos XVI, XVII y XVIII)*, que sirvió de plataforma para el trabajo que luego haría con Hernández Suárez. El *Ensayo* no aporta nada excepcional que no recoja la *Biobibliografía*.

Millares y Hernández no se salen de los márgenes ya habituales del origen canario y condición estudiantil de González de Bobadilla, y la condena al fuego de su única obra conocida. En este sentido, en muy poco contribuyen estos investigadores a la figura del escritor.

Cuando enumeran las bibliotecas donde existen ejemplares de nuestra obra, nombran los autores de la *Biobibliografía* al Museo Canario, entidad sita en Las Palmas de Gran Canaria. Esta afirmación, según la institución cultural, no es cierta: lo único de *Ninfas* que tiene el centro palmense es el facsímil de 1978.

Amadeo Solé-Leris, autor de un estudio sobre la novela pastoril española publicado en 1980, destaca de nuestra obra el uso rutinario de la violencia y la preocupación de la ubicación geográfica concreta -alejada del simbolismo que encerraba la Arcadia- como muestras de una irreversible transformación del género pastoril por la influencia de otros estilos, el de aventuras e intriga, por ejemplo, y de otras perspectivas, la del mundo cotidiano que envuelve al poeta

«It may be noted that the routine use of violent action, more suited to a novel of adventure and intrigue, as well as the circumstantial concern (even if based only on hearsay) with actual geographical locations, both furnish a further instance of how the pastoral novel was sedding the ideal pastoral vision of its inception to merge increasingly with materials from other types of fiction and with con-

---

<sup>37</sup> Véase *Análisis paratextual...* págs. 52-68.

creter particulars from the everyday world, dressed up in pastoral fashion» [123].

Me interesa destacar cómo este juicio coincide con los ya anotados al respecto por Juan Bautista Avalle-Arce y Edward C. Riley.

Insiste Solé-Leris en destacar la poca habilidad de nuestro autor en la composición de su novela y, además, en la existencia de pequeños resquicios de amor neoplatónico que evolucionan hacia la carnalidad de la satisfacción sexual:

«Lisia the sheperdess, for instance, admits her lover into her bedroom every night» [123].

En la *Antología de poesía canaria I (siglos XV-XVII)* de 1984, Blanco Montesdeoca atribuye la condena de Cervantes al juicio de este sobre la calidad de la prosa de González de Bobadilla, más que sobre el verso; y eso que, como señala, hay muy poca prosa en esta novela, «solo la suficiente para ensartar en una trama desvaída un conjunto de versos de corte garcilasista» [26]. Lo considera inferior a Cairasco en lo que respecta a la poesía narrativa y concede cierto beneplácito a su poesía lírica, que entronca con la que denomina como pléyade de garcilasistas: depurada técnica en los sonetos, buen poeta en los octosílabos [27]:

«Poca gloria -tratándose del libro que se trata, un muy endeble libro de pastores- le cabe a Bernardo González de Bobadilla, “natural de las nombradas yslas de Canaria”, por el hecho de haber sido el primer poeta nacido en el archipiélago que imprimió su obra» [17].

Sánchez Robayna se suma al grupo de críticos contra la obra de nuestro autor. Acude a Avalle-Arce para adscribirse a la tesis de la incontinencia poética y la despreocupación del “mito” como principales defectos de *Ninjas y pastores de Henares*; y destaca la presencia de los esdrújulos en la canción de Palanea porque «aun siendo los esdrújulos comunes en la novela pastoril desde la *Diana* de

Montemayor, hacen pensar en Cairasco, cuyos versos esdrújulos eran ya muy conocidos en 1587» [18].

El primer estudio de cierta envergadura que se realiza sobre nuestra obra corresponde a un artículo escrito por Francisco López Estrada bajo el título de «Un autor canario de libros de pastores: Bernardo González de Bobadilla y las *Ninfas y pastores de Henares*», publicado en el homenaje que realizó la Universidad de La Laguna a don Sebastián de la Nuez en 1991. Este investigador deja bien claro que nuestra obra adolece de calidad, tanta que «no podemos adelantar el libro de Bobadilla a un primer plano de la historia de la literatura, ni a un discreto segundo término» [1991 : 53], aunque sea merecedor de ser recordado por erigirse en un buen ejemplo sobre cómo había progresado el género pastoril desde la *Diana* de Montemayor.

En su artículo, López Estrada habla de la tendencia de González de Bobadilla a transmutar el amor espiritual en amor carnal y el vitalismo de la naturaleza en la sangre y muerte de los pastores; y expone, trazando las líneas generales de nuestra obra, una reflexión como la siguiente:

«Obra de juventud, como otras pastoriles, acusa la inexperiencia propia de la edad del autor, pero prueba que, con el entusiasmo necesario, se puede urdir una compleja trama, aun desarrollada con poca habilidad. Cierzo que el autor no busca la materia en lugares de prestigio, sino en las anécdotas menores de los estudiantes, convenientemente transformadas. Es un libro pedante por la suma de autores citados y su ocasión inoportuna, pero esta hojarasca de erudición no penetra en el texto ni lo valora, al menos como exhibición cultural» [1991 : 54].

Según este estudioso, la pedantería académica que muestra nuestro autor en el prólogo, en el que no duda en citar indiscriminadamente a juristas y poetas grecolatinos, es una prueba evidente de la condición estudiantil de nuestro autor:

«Es un libro pedante por la suma de autores citados y su ocasión inoportuna, pero esta hojarasca de erudición no penetra en el texto

ni lo valora, al menos, como exhibición cultural [...] Es un episodio en el desarrollo del género, propiamente una vía de su desintegración, con la torpeza del inexperto que se refugia en la pedantería, pero esto resulta hasta cierto punto justificado, y más por su condición de estudiante, que no de maestro» [1991 : 54].

Termina ofreciendo al lector su valoración sobre la novela:

«La obra solo merece considerarse con el género al que pertenece. Y así, una vez más, la apología del campo que lleva implícita un libro de pastores fue una vía para escapar del cerco de la ciudad» [56].

De los fragmentos y escasas referencias dedicadas a González de Bobadilla, ninguna hay tan desafortunada como la que le dedica Jorge Rodríguez Padrón en su *Primer ensayo para un Diccionario de la literatura en Canarias*, por cuanto en unas pocas líneas incurre en dos errores bastante importantes: el primero, apuntar, como Joaquín Artilles, que *Ninfas y pastores de Henares* se libra del fuego en el escrutinio de la biblioteca de Don Quijote; el segundo error se funda en la consideración de que el amigo «natural de la famosa Compluto» lo es de Santiago de Compostela y no de Alcalá de Henares, como corresponde al topónimo latino *Complutum*, lo que me hace suponer que la referencia a nuestra obra no fue realizada por Rodríguez Padrón desde la lectura del prólogo, sino desde terceras fuentes.

En el *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, dirigido por Ricardo Gullón, apunta Eugenia Fonsalba, la responsable de la entrada relativa a nuestro autor, que *Ninfas y pastores* es una obra de juventud que centra su acción, plagada de crímenes pasionales, amores ocultos y lascivos, en Alcalá, Toledo y Salamanca. Añade, además, la afirmación de ser la primera obra de este poeta que llega a la imprenta y se destacan las octavas reales sobre el príncipe Aldano y el rey de los danos Regnero junto con la violenta misoginia del libro sexto:

«Sorprendente y violenta misoginia del sexto y último, que rompe con la simpatía de estos libros de pastores hacia su público, mayoritariamente femenino» [650].

Souvirón López indica a este respecto que:

«El tono que domina esta obra es jocoso y la cantidad de insultos dedicados a la mujer solo es ponderable con la intensidad del sufrimiento del hombre. Los pastores de González de Bobadilla, joven estudiante canario en Salamanca, creen que el amor, además de ser fuente de inagotables gracias, supone una quiebra para los bolsillos» [140].

En 1995, en el número uno de *Philologica canariensis*, la revista de la Facultad de Filología de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, el profesor Cabrera Perera publicó un artículo sobre nuestro autor intitolado «Una visión sobre el primer libro poético canario en el Siglo de Oro: *Ninfas y pastores de Henares* de Bernardo González de Bobadilla». En él, el citado profesor valora la obra de González de Bobadilla por encima de lo que la crítica ha venido sosteniendo durante todos estos años:

«El libro no es tan malo como supongo que lo estimó Cervantes en ese momento, y que sus versos tampoco son tan malos como tantos y muchos de *La Galatea*» [28]

Concluye con un muy interesante párrafo en el que muestra cuál ha sido y es la importancia de *Ninfas y pastores de Henares* en el contexto de nuestra literatura, con especial incidencia en Canarias:

«*Ninfas y pastores de Henares* representa para mí la integración definitiva de las Islas Canarias a la cultura occidental. En 1578 se fundó la Ciudad de Las Palmas; en 1483 se incorpora Gran Canaria a la Corona de Castilla; en 1492 se incorpora La Palma y en 1495 se incorpora Tenerife; pues bien, en menos de cien años, sale de Canarias una figura que publica un libro de versos en lengua castellana, bajo el ropaje de una novela pastoril, que tiene gran éxito, que es muy leída en toda la Península hasta mediado el siglo XVIII y que incluso tiene el mérito de ser tenida en cuenta, para bien o para mal, por el primero de los escritores españoles [...] Y esa es, para mí, justa-

mente su grandeza: la identificación cultural con la metrópoli era ya una realidad indudable» [31-32].

La última gran referencia a nuestra obra proviene del artículo «Bernardo González de Bobadilla: *Ninfas y pastores* para los orígenes de la prosa insular» que Isabel Castells realizó para el volumen 1 de la *Historia Crítica Literatura Canaria*.

En este artículo, el último centrado en nuestra obra del que tengo constancia, la profesora Castells expone algunas reflexiones sobre las referencias cervantinas a *Ninfas y pastores* que podrán leer en el apartado “En la imprenta de *La Galatea...*” que se ubica en este volumen; y ofrece una interesante aportación a la pregunta de por qué un autor se puede atrever a describir tierras y parajes que nunca ha visto (una cuestión esta que, como recordarás, fue formulada en su momento por Avalle-Arce con evidente voluntad de ataque hacia nuestro autor):

«Pues simplemente porque los territorios del *locus amoenus* no proceden de la experiencia vital o del conocimiento geográfico, sino de la absorción del mito, lo que puede hacerse partiendo de una fuente escrita, libresca. Solo en este sentido debe interpretarse esta importantísima octava -pasada por algo por la crítica, que nosotros separamos- que encontramos en medio de la historia intercalada en el libro IV [*folio 134*]:

Y que entonces se pule y se levanta  
mi musa por el cielo entronizado  
mas agora que al crudo Marte canta  
el pecho lleva por la tierra echado.  
Como causar podrá agudeza tanta  
lo que solo en historias he mirado  
quanta lo que se mira y se fomenta  
en la alma de plazer y aliuio esenta.

Reparemos en los cuatro últimos versos, que legitiman y defienden la *imitatio* y pueden utilizarse, a nuestro entender, para justificar la obra toda de Bobadilla: lo que “solo en historias” se ha mirado es tan válido para crear la “agudeza” y entretener, así, al lector -recordemos que estos relatos eran recitados para distraer el *otium* inherente a la

vida pastoril- como lo que procede de “la alma de plazer y aliuió esenta”. No es necesario, así, que nuestro autor haya visitado empíricamente los parajes que describe en su obra, porque no es esta la autenticidad perseguida en un siglo que equipara en muchas ocasiones el conocimiento directo de la realidad con su percepción a través de las palabras de los maestros. Si, según hemos visto, el mismísimo Cervantes otorga validez a la *imitatio* a la hora de perseguir el artificio y la rareza, no debemos condenar por ello a Bobadilla. Podemos, eso sí, valorar el resultado, pero no como consecuencia del proceso utilizado a la hora de redactar su obra, sino como reflejo de la inexperiencia, inmadurez, precipitación o alarde de erudición que muestra el autor» [432-433].

La cita es larga, pero considero que ha valido la pena por lo que significa de exculpación, hasta cierto punto, de uno de los aspectos de *Ninfas* que mayores críticas ha recibido.

Como en el artículo del profesor Cabrera Perera, el final del trabajo destaca la particular aportación de González de Bobadilla a la literatura española del Siglo de Oro con sello insular:

«Que este instinto<sup>38</sup> haya dado lugar a una obra que, siendo generosos, podemos calificar como simplemente mediocre es algo que, sin embargo, no resta valor a la empresa de Bobadilla, sea cual sea el resultado finalmente conseguido. Así las cosas, su novelita, fiel en muchos aspectos a la más ortodoxa tradición pastoril -presentación de una naturaleza cómplice, personajes estáticos, neoplatonismo luctuoso, combinación de verso y prosa...- y despegada de ella en otros en aras de la búsqueda de cauces nuevos o más personales -introducción de lo autobiográfico y lo cotidiano, conviviendo con historias secundarias de carácter marcadamente inverosímil- no dejará nunca de ocupar, pese a su escasa fortuna crítica, un lugar dentro de la aportación insular a la literatura áurea» [433].

*Ninfas y pastores de Henares*, como síntesis a todo lo apuntado y como preludeo a lo que me resta por contarte, es, ante todo, un curioso ejercicio literario realizado por alguien más

---

<sup>38</sup> Se refiere a los experimentalismos de González de Bobadilla a la hora de utilizar el esdrújulo.

interesado en causar sensación dentro de un reducido ámbito de lectores que conoce y de los que espera algún tipo de reacción favorable a sus intereses (algo muy propio del género pastoril) que una obra creada con plena conciencia del quehacer estético. Muchas de las acciones amorosas de la novela; los acontecimientos del Libro sexto, ambientados en Salamanca; las ínfulas eruditas del novelista en numerosos pasajes de la obra y el carácter abigarrado con el que se concatenan historias me mueve a concluir que en *Ninfas* hay mucho de autobiografía y de referencias situacionales a un entorno que nuestro autor y muchos que le circundan dominan sobradamente. Ellos son el centro de interés para González de Bobadilla, por encima incluso de esos otros lectores que en ese momento hubiesen podido acceder al texto pastoril y fuesen ajenos a lo que disfrazadamente se cuenta.

Más que ser un autor de éxito y triunfar en la literatura (el propósito perseguido por Cervantes), González de Bobadilla parece buscar el favor de los suyos, de los que forman su mundo particular (amigos, escritores, profesores...). Los dos versos finales de “Bernardo a su libro” en *Ninfas* [fol. 11] son bastante elocuentes:

**pues dize el refran, bien aya  
quien a los suyos parece.**

Pienso ahora en ese conjunto próximo de lectores capaz de pasar por alto la precariedad de la impresión y la incuestionable falta de principio unificador en todas las tramas argumentales expuestas, que no son más que el testimonio elocuente de que la acción novelesca carece de una mediana planificación.

*Ninfas y pastores de Henares* no es atractiva como novela porque adolece de una historia lo suficientemente estable y continúa como para no perder de vista el fin que nos ha

querido contar su autor en los seis libros que la componen; pero tiene el encanto propio de las misceláneas, donde algunas estrofas, determinados parlamentos y ciertas intervenciones salvan el despropósito literario de la obra. No me resulta extraño su fracaso literario; pero ello no debe impedir que se valoren sus significados ideológico y, hasta cierto punto, cultural. No es baladí que un joven, para demostrar sus habilidades literarias, acuda a un género como el pastoril, que debía conocer bastante bien como aficionado a su lectura; se declare en la portada estudiante de Salamanca; dedique la obra a alguien del Consejo Real y, encima, se le ocurra imprimir la obra en una ciudad como Alcalá de Henares, en la misma imprenta en la que dos años antes vería la luz la ópera prima (como lo es *Ninfas* para González de Bobadilla) de Miguel de Cervantes. Todo tiene una razón de ser, unas causas y unas oportunas consecuencias. En *Análisis paratextual...* abordamos una parte; en *Cervantes y la búsqueda de la esperada luz...*, otras, que verán su reflejo en el prontuario “En la imprenta de *La Galatea...*” que publico en este mismo volumen.



## LA POSIBLE BIBLIOTECA DE UN AUTOR DE NOVELA PASTORIL

**I** Pocas cosas podían prestigiar más a un joven estudiante del siglo XVI que mostrar un profundo conocimiento de obras y autores (si son clásicos, mejor), aunque este alarde erudito no fuese necesariamente el resultado de un conocimiento adquirido de forma directa, sino a través de apuntes escolares y compendios antológicos de citas, referencias y fragmentos textuales. González de Bobadilla, atento a sus posibles lectores y a los fines esperables que una publicación como *Ninfas* podía depararle, no duda en aprovechar la menor oportunidad que le presente su obra (el prólogo o el Palacio de Apolo, en el Libro sexto, por ejemplo) para dar cuenta de lo que podía presuponerse como una sólida formación en cuestión de autoridades legislativas y poéticas.

A continuación, voy a ocuparme de la que pudo ser su “biblioteca”, entendiendo como tal, en un sentido metafórico, no tanto el habitáculo en el que se guardaban los volúmenes que poseía, sino los “conocimientos librescos” que atesoraba (o pretendía mostrar que tenía) y de los que da buena cuenta en su novela. La iniciativa es compleja porque viene marcada de antemano por una acentuada indeterminación que convierte a las referencias bibliográficas que nos inundarán a continuación en simples posibilidades de lectura que, como tales, pudieron o no darse. Justifico estas anotaciones, con toda la carga de ambigüedad que atesoran, porque el estudio de las fuentes sobre las que verificar el intertexto y architexto, en las acepciones de Genette [11-12], nos puede aportar mucha información sobre el proceso de composición de una obra

como la nuestra y el grado de formación literaria de su autor.

Para el caso de *Ninfas y pastores de Henares*, debe tenerse presente que estamos ante una obra que nace de la mano de un aficionado a la lectura que desea mostrar su valía en los menesteres literarios de la escritura y no duda para ello en acudir, como mínimo, a la producción pastoril del siglo XVI, que debió leer y conocer hasta el punto de concebir el proyecto de componer otra novela pastoril. Una referencia implícita o no a un pasaje de sus predecesoras haría presuponer que lo ha leído, que le ha gustado hasta el punto de hacer uso de él en su obra y, lo que más me interesa en este ejercicio de intertextualidad, que, probablemente, ha manejado una edición próxima en el tiempo a su obra, con todo lo que ello implica: variantes, errores...

Las referencias bibliográficas que siguen son, en mayor o menor grado, hipotéticas. Insisto en ello. Surgen por la lógica que se deriva de las menciones a autores, obras y citas presentes en el transcurso de *Ninfas* y, al mismo tiempo, por la firmeza de suponer, ya lo he señalado, que el autor de una novela pastoril debía ser un lector asiduo del género al tiempo que de un generoso número de publicaciones que formaban parte del amplísimo orbe bucólico-pastoril sobre el que ya me he referido en el apartado “Esbozo histórico de los libros de pastores” de este volumen.

Hay un tercer apartado de influencias que es más incierto: el que se centra en nuestro autor como alumno de la Universidad de Salamanca. ¿Qué pudo haber de su contacto con profesores y compañeros de aulas, de las lecturas, traducciones e intercambio de pareceres literarios con unos y otros? Cuesta conocer, pues, a qué autores leyó; menos difícil es intuir qué autores no debió dejar nunca de leer o, cuanto menos, conocer con relativa soltura.

Estoy convencido de que las peculiaridades de las ediciones manejadas por González de Bobadilla han podido determinar la calidad de la referencia intertextual, de ahí que proponga un análisis de aquellas ediciones que, supongo, pudo manejar por estar más próximas en el tiempo a la composición de *Ninfas y pastores de Henares*, por estar traducidas al español, etc. Me ubico, para ello, en unos intervalos presididos más por la intuición que por la certeza: por ejemplo, entre leer una obra en español y otra en su lengua original, o una en latín (que parece dominar, si prestamos atención a las citas reproducidas en el Prólogo) y otra en italiano, presupongo que nuestro autor escogería las lenguas española y latina, respectivamente. La misma deducción podría hacer con las ediciones de novelas pastoriles del siglo XVI: entre elegir una novela más próxima a la composición de *Ninfas y pastores de Henares* y otra más alejada, es más admisible que se acepte la más cercana, por ser más fácil su acceso.

Comenzaré, pues, con la enumeración de las ediciones de novelas pastoriles del siglo XVI que posiblemente conoció y llegó a leer (punto II); continuaré con el mismo proceso, pero pensando en los autores clásicos y renacentistas (puntos III y IV); dedicaré un apartado al caso de intertextualidad más evidente en *Ninfas*: la *Gesta danorum* de Saxo Gramático (punto V) y haré lo propio con las referencias no estrictamente literarias, sino jurídicas que tuvo que conocer y manejar si, como todo parece indicar, llegó a ser un alumno legista y/o canonista en la Universidad de Salamanca (punto VI)<sup>39</sup>. Terminaré esta “biblioteca” enlazando el mundo Antiguo con el del Derecho por medio de una serie de indicaciones sobre los autores y las obras que aparecen en el prólogo de *Ninfas*.

---

<sup>39</sup> Véase *Análisis paratextual...* págs. 52-68.

**II** En lo que se refiere a la novela pastoril española, la lista de obras, hasta llegar a la nuestra, es bastante limitada: las *Dianas* de Montemayor y la de Alonso Pérez; la *Diana enamorada* de Gil Polo; la *Fortuna de amor* de Antonio de Lofrasso; *El pastor de Filida* de Luis Gálvez de Montalvo; *La Galatea* de Cervantes y, por último, los *Desengaños de celos* de López de Enciso. A estas novelas habrá que añadir la indudable influencia de las églogas de Garcilaso de la Vega y la posibilidad de que hubiese conocido *La Arcadia* de Jacopo Sannazaro.

Con respecto a la *Diana* de Montemayor, el número de ediciones conocidas anteriores a la publicación de *Ninfas* es tan elevado en un período tan corto que cualquiera de ellas pudo pasar por las manos de nuestro autor. Asimismo, tenemos la segunda y tercera parte de la obra de Montemayor, compuestas por Alonso Pérez y Gaspar Gil Polo, respectivamente, que, ya en un solo volumen, ya de forma independiente, acrecentaron de forma considerable el número de *Dianas* durante el siglo XVI.

Desde que la serie comenzase con la de Montemayor en 1559, la fecha más aceptada, el número de ediciones hasta 1587 es muy elevado: así, tras la supuesta *editio princeps* del 59<sup>40</sup> tenemos las de 1560, impresas en Milán, por Andrea de Ferrari, y en Zaragoza, por Pedro Bernuz. Al año siguiente, aparecieron las de Barcelona, impresa por Jayme Cortay, y Valladolid, impresa en casa de Francisco Fernández de Córdoba. A estas ediciones le siguieron las de Zaragoza, impresa por Miguel de Guesa en 1562; la de Alcalá de Henares, que imprimió Pedro de Robles y Francisco de Cormellas, también en 1562; la de Lisboa de Francisco Grapheo, de 1565, y la que en Venecia imprimió, en 1568, Comin de Trino e Monferrato.

---

<sup>40</sup> Descarto, a través de Palau y Dulcet [95], las de 1530, 1542 y 1545.

En la década de los setenta, fue igualmente profuso el número de ediciones de esta *Diana*, teniendo que contabilizar en la nómina de posibles lecturas la edición zaragozana hecha por la viuda de Bartholom en 1570; la veneciana, realizada por Comenzini en 1574; la de Pedro Belleró, de 1575, y la que Thomas Porralis imprimió, en 1578, en Pamplona. Las cuatro ediciones que restan, por su proximidad a la previsible fecha de composición de *Ninfas*, son las que atesoran mi mayor consideración: la realizada en Anvers por Pedro Belleró, de 1580; la llevada a cabo en Pamplona por el referido Thomas Porralis en 1582; la impresa en 1585 por Appresso Giacomo Vincenci, en Venecia; y la madrileña de Francisco Sánchez, fechada en 1586. Cualquiera de las enumeradas pudo ser la que Bernardo González de Bobadilla leyese. Descarto cualquier posibilidad de que no hubiese leído este título, ya que *Diana* es a la novela pastoril, lo que *Amadís* a la de caballerías o *Lazarillo* a la picaresca: piezas de ineludible lectura.

Sobre la segunda parte de la *Diana*, la de Alonso Pérez, hemos de considerar la edición de Valencia (1564), aunque Palau y Dulcet afirme que para él «la primera edición de la mediocre obra de Pérez es la de 1568» [Palau y Dulcet : 97]; la de Venecia, impresa en casa de Comin de Trino e Monferrato en 1568 e incorporada a la edición de Montemayor de este mismo año; otra veneciana, impresa por Comenzini en 1574, también incorporada a la de Montemayor publicada este mismo año por la misma imprenta; la de Pamplona, por Thomas Porralis en 1578; la de Anvers, por Pedro Belleró en 1581; la de Venecia, por Giacomo Vincenci en 1585; las tres últimas incorporadas, y la independiente de Madrid, impresa en casa de Francisco Sánchez en 1585.

La *Diana enamorada* de Gil Polo, por su parte, apareció de forma independiente (Valencia: Joan Mey, 1564; Anvers: Viuda y Herederos de Juan Stelsio, 1567; Anvers: Gil

Stelsio, 1574; y Zaragoza: Juan Millan, 1577) y también incorporada a las dos *Diana* anteriores en la edición de 1578, impresa por Thomas Porralis.

De Antonio de Lofrasso (o lo Frasso) solo pudo conocer la edición príncipe publicada en Barcelona, en la imprenta de Pedro Malo, porque la siguiente que se conoce es la londinense de Henrique Chapel de 1740. El título completo de la novela es: *Los diez libros de Fortuna de Amor compuestos por Antonio de lo Frasso militar, Sardo, de la Ciudad de Lagger, donde ballaran los honestos y apacibles amores del Pastor Frexano, y de la hermosa Pastora Fortuna con mucha variedad de invenciones poéticas historiadas. Y la sabrosa historia de don Floricio, y de la pastora Argentina. Y una invención de justas Reales, y tres triunfos de damas.*

Luis Gálvez de Montalvo, poeta que brindó una composición a Cervantes en los laudos de *La Galatea* (1585), compuso *El pastor de Fílida*, que publicó en Madrid, en 1582. Esta obra, como la anterior, también fue la única que pudo conocer nuestro autor porque la segunda edición se publicó en Lisboa, por Melchor Rodrigues, dos años después de ver la luz *Ninfas*. Lo mismo cabría hacer extensible a *La Galatea* cervantina (1585): las ediciones posteriores a la príncipe se imprimieron después de 1587.

Sobre *Desengaño de celos* (1586) de López Enciso conviene señalar que, aun cuando es anterior a nuestra obra, su excesiva proximidad a la misma me obliga a manejarla como referencia de lectura con mucho cuidado. Es posible que su valor intertextual sea detectable hacia el final de la novela de González de Bobadilla, lo que puede ser una fuente de información muy valiosa para trazar una secuencia de hechos que concluyeron con la impresión de *Ninfas y pastores de Henares*: la publicación de la obra de López Enciso pudo coincidir con el último tramo de la escritura de nuestra obra. En este intervalo, lo que ya está

escrito no sería lógico que se modificase; en todo caso, el final, si todavía se estuviese redactando.

En un caso extremo, hasta es posible que los supuestos cambios que González de Bobadilla se llevasen a cabo a última hora desde la misma imprenta, aunque ello supusiese la no similitud entre el original de imprenta rubricado por el corrector y el que se suponía que iba a salir de las prensas, pero no era infrecuente en la época este tipo de cambios e ilegalidades. Téngase en cuenta que la obra que nos convoca, editorialmente hablando, ya es bastante anormal: no posee fe de erratas, hay ciertas sospechas de falsedad en el Privilegio, el Libro primero comienza en una cara par del folio cuando lo normal es que lo haga en una impar, etc.<sup>41</sup>

Para concluir con las menciones a obras del siglo XVI, hay que fijarse en tres autores: Jacopo Sannazaro, León Hebreo y, por supuesto, Garcilaso de la Vega. Del napolitano, pudo leer la primera traducción de *Arcadia*, la de 1547, aunque es casi seguro que utilizase, por la proximidad cronológica y geográfica, las que aparecieron en Salamanca, impresas por Pedro Laso en 1573 y 1578, respectivamente, y que responden al título de *Arcadia de Iacobo Sanazaro... Traducida nuevamente en nuestra Castellana lengua Española, en prosa y metro, como ella estaba en su primera lengua Toscana. La prosa por Pedro Lopes de Ayala, y el verso por Diego de Salazar. Diligentemente correcta y emendada por Blasco de Garay*.

Si leyó a Hebreo, lo hizo, con toda probabilidad, a través de la traducción veneciana de Aarón Asia, de 1568: *Los diálogos de amor de mestre León Abarbanel...; de nuevo traducidos en lengua castellana*.

Sobre el poeta toledano es posible que conociese la primera edición de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, publicada en 1543 por la viuda del poeta catalán,

---

<sup>41</sup> Véase *Análisis paratextual...* págs. 86-103.

aunque me inclino por que fue la de 1575, impresa por Sebastián Martínez en Alcalá de Henares, la que tuvo en sus manos: la imprenta estaba en la misma ciudad que la de Gracián y hay una mayor cercanía cronológica con *Ninfas*.

**III** Sobre los autores clásicos leídos y asimilados, la cuestión no es tan sencilla porque la lista puede ser interminable y las fuentes infinitas, sobre todo en un período como el que nos entretiene, en el que cualquier referencia a los mismos estaba siempre bien vista y rara era la publicación que no hiciese uso de latinismos y latinistas con mayor o menor autoridad. Aunque muchos de los escritores grecolatinos fueron objeto de ediciones durante el siglo XVI, sabemos que la mayoría solo aparecían en repertorios literarios o citados en publicaciones de diversa índole y es de aquí de donde, intuyo, proviene, por ejemplo, la retahíla de nombres que ensarta González de Bobadilla en buena parte del prólogo (Pitágoras, Sócrates, Platón, Aristóteles, Demóstenes, Hortensio, Fabio, Craso, César, Apio, Catón, Cicerón, Hesíodo, Sófocles, Demócrito, Nevio, Licinio, etc.); o en el Libro quinto, en unos retratos pintados en el Palacio de Apolo (Eutropio, Vegecio, Cleandro, Homero, Plauto, Terencio, Clebio, Plutarco, Plinio, etc.).

Como tendremos ocasión de comprobar más adelante, a propósito del nombrado prólogo, muchos textos legislativos hacían uso de fragmentos literarios para justificar determinadas actuaciones jurídicas. De esta constante mención a personajes de la Antigüedad nacía su conocimiento, aunque no fuese en la mayoría de los casos a través de sus obras, sino de sus recreaciones.

Es complicado averiguar si cualquiera de los trabajos de los anteriormente enumerados formó parte de las lecturas de Bobadilla porque las referencias están cogidas con pinzas: son imprecisas y, lo que es más importante, nos

sugieren que no están en la relación nominal por lo que han significado, por su contribución, sino más bien por lo que representan. Tomás y Valiente, cuando habla de la profusión de personajes clásicos que tiene la *Política para corregidores* de Jerónimo Castillo de Bobadilla, apunta un interesante comentario que, en parte, lo identifico con lo que hace nuestro autor:

«Cuando habla él de la antigüedad o de los “antiguos y sabios varones”, no se refiere específica y selectivamente a los del mundo greco-latino. Conoce a filósofos e historiadores de Grecia y de Roma y los cita con profusión. Pero yo no advierto en Castillo un interés directo hacia la cultura pre-cristiana de la antigüedad clásica, ni mucho menos una curiosidad y sensibilidad de historiador hacia la cultura y la vida del mundo clásico. Castillo carece de perspectiva histórica ante el pasado. Los “sabios antiguos” constituyen para él un bloque de “autoridades” y un manantial casi inagotable de experiencias. Lo cual se advierte en su forma de citarlos y utilizarlos» [207].

La más antigua obra bucólica conocida (al menos bajo los parámetros que he apuntado en el “Esbozo...”), los *Idilios* de Teócrito, no fue traducida ni impresa en nuestro país durante el siglo XVI, lo que no es impedimento para que González de Bobadilla la hubiese utilizado en alguna de las ediciones fechadas durante este período: en griego está la que imprimió Zacarías Kallierges en Roma, en el año 1516; en latín, la de Theodoricum Martinum Alostensum (1528), Iohan Secarium (1530) y las tres venecianas: una de 1500, impresa por Bernardinus de Vitalibus, y dos de 1543, que salieron desde la imprenta de Farrea. Cualquiera de ellas pudo ser consultada, aunque estoy convencido de que no ejerció Teócrito la suficiente influencia en González de Bobadilla como para que se vislumbre algún atisbo o mención del griego en el texto.

Otro griego célebre que, sin duda, no pudo dejar de conocer fue Aristóteles. En el prólogo de *Ninfas* aparece a través de una cita en el folio 7v que se extrae del libro primero de la *Metafísica*:

*Mas no  
faltara quien contradiga lo referido, tra-  
yendo el lugar del philosopho, en el primero  
de la Metaphysica. Multa metiūtur poetę*

Los textos aristotélicos impresos durante el siglo XVI aparecieron en latín (no he localizado edición alguna traducida; al menos, no de la *Metafísica*). Es posible que esto se deba a lo que representaba este filósofo como autoridad y, además, al ámbito tan academicista en el que su obra era utilizado. Es esta circunstancia la que me hace pensar que no se llegó a Aristóteles por la vía directa de su lectura, sino a través de referencias indirectas; a pesar de que la referida *Metafísica*, por ejemplo, se había impreso varias veces en el siglo XVI y la edición más próxima a *Ninfas* es la que editó en Lugduni, en 1580, el tipógrafo Iacobus Berjon.

Para un autor del momento que se aventura a realizar una obra bucólica siempre hay que presuponerle cierto arrimo, aunque sea teórico, a Teócrito y, sobre todo, a Virgilio. Descartado en buena medida el primero, me centraré en el segundo:

«Durante los siglos medios hay un virgilianismo ambiental y despistado, que deja, entre sus muchas floraciones, buen número de élogos latinas» [Avalle-Arce, 1987 : 7-8].

Virgilio sí dejó su impronta, en un primer estadio de influencias librescas, a través de las fuentes indirectas del humanismo italiano y español con fray Luis de León a la cabeza. Estas pudieron ampliarse luego con la lectura directa de las obras del mantuano desde la lengua original, si sus conocimientos latinos se lo permitían, cuestión esta de la que no dudo, o desde traducciones de las églogas como la realizada por Juan Fernández de Idiáquez, publicada en Barcelona, en la imprenta de Juan Pablo Naescal, en 1574.

En el prólogo de *Ninfas* se alude en diferentes ocasiones al poeta latino: en unas, la mención es a través de citas directas («[...] en seguir el parecer de Virgilio, en una opinión que tiene en el tercero de los *Aeneidos*, a donde dize: “Solennes tunc forte dapes, etc.”» [fol. 7-7v]); en otras, como se comprueba en el folio 7v, por medio de otros autores:

*Iuliano y Paulo en muchas partes, y el graue Modestino, a todo Virgilio fundo sobre derecho, y es opinion recibida entre todos los doctores: que para decision de pleytos se pueden allegar auctoridades de Poetas.*

[...]

*auetorizandolo con el dicho del sancto Auguſtino, en el lib. primero de la ciudad de Dios, do hablando de Virgilio dize.*

*Quod praclarissimus fuit, more tamen poetarum mentitus est.*

Muchas fueron las *Eneidas* que en el siglo XVI se editaron. Voy a hacer referencia, como posibles textos consultados, a dos traducidas al español e impresas en lugares muy próximos a *Ninfas*: por un lado, tenemos la que Iohan Ñíguez de Lequerica imprimió en Alcalá de Henares en 1585 y, por el otro, la que en Toledo vio la luz, en 1577, de la mano de Diego de Ayala.

Y lo mismo cabría apuntar de Lucano y su *Farsalia*, que llegan a través de Acursio [fol. 7v]

*Fraterno primi maauerunt sanguine muri.*

o, indirectamente, por medio de un comentario de Erasmo, en el folio 7v, quien

*hablando de Lucano dize, que no fue poeta: porque dixo verdad: y no mentiras*

y eso que las guerras farsálicas conocían la traducción de Martín Lasso de Oropesa, impresa en Anvers, en 1585, en los talleres de Pedro Bellerio y Juan Cordier.

González de Bobadilla pudo conocer los *Epigramas* de Marco Valerio Marcial y los *Remedios de amor* y *Arte de amar* de Publio Ovidio Nasón a través de las numerosas ediciones publicadas en el siglo XVI, todas en latín. El que no haya encontrado ninguna edición traducida al español y que cite a Ovidio por medio de una frase en latín extraída de su *Remedia amoris* [«*Semper habet Pyladen aliquem, qui curet Oresten*», fol. 182v] me inducen a suponer que los leyó, al menos a Ovidio, en su lengua original (sin atender a la traducción italiana que ya existía).

Ahora bien, no es fácil deducir qué edición pudo leer: para los *Epigramas* de Marcial, considero que pudo consultar la de 1584, por quedar más cerca del período compositivo de *Ninfas*; siempre que sea cierto que comenzó a escribir su obra cuando, como dice en el folio 5v,

*a pe-  
nas auia dexado el estudio primero dela La-  
tina lengua, quando ya estaua entremetido en  
femejante cuydado*

Para el *Arte de amar* ovidiano y, sobre todo, los *Remedia amoris*, pudo utilizar una especie de *opera omnia* del poeta romano publicada en 1578 en la imprenta de Christoph Plantini: *Publio Ouidii Nasonis Heroidum epistolae. Amorum libri III. De arte amandi libri III. De remedio amoris libri II...* Existen otras ediciones anteriores de estas obras, 1531 y 1553, por poner los dos ejemplos más próximos a la reseñada, pero me inclino por la que contiene las obras completas por cercanía con *Ninfas*.

Ovidio y Marcial se sitúan en el prólogo [fol. 8] así:

*Añadira el abogado : que un poeta no vale  
por testigo porque es vario, pues vemos que ya  
esta desesperado, ya diciendo ternuras, ya se  
dessea la muerte, ya quiere viuir mucho tiem  
po, como se verifica en Ouidio, y en Marcial.*

Más adelante, las referencias se concretan a través de dos citas textuales: para Marcial, escoge «Lasciua est nobis pagina, vita proua est» [fol. 9v]; para Ovidio, «Vita verecunda musa iocasa mihi» [fol. 9v].

Horacio llega a *Ninfas* desde su *Arte poética* y el siguiente extracto: «Pictoribus atq. Poetis. Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas» [fol. 7v]; y Salustio a través de una traducción en verso efectuada por el propio González de Bobadilla e insertada en el folio 9v. La misma no debió ver la luz en otra publicación que no fuese la de nuestro autor porque no he localizado ninguna referencia bibliográfica del historiador romano en español durante el siglo XVI.

○ militares Dardanos dichosos  
por el Mæonio estilo entronizados,  
acollados Iliades valerosos  
en el heroyco verso exagerados.  
Romanos, Persas, Medos hazañosos  
por el viuaz ingenio diuulgados,  
tanto foys en el orbe esclarecidos,  
quanto foys por hystorias referidos.

Para concluir estos apuntes sobre autores clásicos, hay que hacer una incursión en las *Etiópicas* de Heliodoro y ver qué edición se pudo utilizar. *Los amores de Teágenes y Cariclea*, la obra en cuestión, se reactualizó en el siglo XVI gracias a la impresión del texto griego publicado en Basilea en 1534; luego, se tradujo al francés en 1547 y, poco después, en

1552, al latín, también en la ciudad suiza, en la imprenta de Ioannem Oporinum, gracias a la traducción de Stanislaw Warszewiczki. Es esta edición latina la que, a mi juicio, consultó González de Bobadilla porque es la única escrita en una lengua que debía conocer con bastante fluidez. Téngase en cuenta que hasta 1614 no se publicó la obra de Heliodoro en español: *Historia de los dos leales amantes Theagenes y Chariclea; traducida de latin en romance por Fernando de Mena* (Barcelona: Gerónimo Margarit).

**IV** En esta hipotética “biblioteca”, no debo dejar de considerar al italiano más influyente de la poesía amorosa renacentista, Petrarca, cuyos sonetos, canciones, madrigales y sextinas fueron traducidos del toscano en 1567 (Venecia: en casa de Nicolao Bevilaqua) por un tal Salomon Hebreo. Es probable que conociese y utilizase esta edición; mas no puedo decir lo mismo de la *Comedia delle Ninfe Fiorentine*, cuya única edición localizada es la que imprime Gabriel Giolito de Ferrari en Venecia, en 1558.

A Boccaccio y sus *Ninfas* conoció, si lo hizo, a través de menciones indirectas o ediciones anteriores al XVI, pues durante este siglo no se publican.

**V** Si hay una referencia literaria sumamente explícita y que, sin duda alguna, conoció nuestro autor hasta el punto de hacer uso de ella en los libros cuarto, con la historia de Aldano, y quinto de su obra, con la de Regnero, esa es, sin duda alguna, la que proviene de Saxo Gramático (¿1150-1218?) y su *Gesta Danorum* del siglo XII. Se trata, en palabras de Fosalba, de unos «ensayos de épica renacentista a imitación de Ariosto» [650], más o menos curiosos, que, coincidiendo con Avalor-Arce, carecen de una mínima entidad argumental y estilística y son «una muestra más de la flexibilidad que el género había ido adquiriendo conforme declinaba» [1975 : 190].

Sobre las fuentes de esta historia, afirma López Estrada:

«Proceden de una historia en latín, accesible a la formación de Bobadilla e impresa en fechas anteriores a la publicación de *Ninfas y Pastores de Henares*. Al menos conozco tres ediciones: una primera (París, 1513) y otras dos, que están en la Biblioteca Nacional de Madrid: Saxonis Grammatici *Danorum Historiae...* (Basilea, 1543), con prólogo de Erasmo y un cuidadoso índice; y *Danica Historiale libris XVI* (Francofurti, 1576). Saxo (se cree que murió hacia 1220) fue un danés que vivió cerca del Arzobispo Absalón de Lund; en su libro se refiere a los héroes daneses, desde sus primeros reyes míticos, hasta el año 1185 aproximadamente. De sus dieciséis libros, importan sobre todo los nueve primeros por basarse en tradiciones orales de la antigua épica legendaria» [1991 : 39].

En el Libro cuarto [folios 133v-141], Nigidio, un erudito pastor, recita la contienda que mantuvieron Aldano y Grimón para obtener por esposa a Torilda, la hija de Hotero, el rey de Noruega. La batalla terminó con la victoria del hijo del rey de Gocia, un experimentado guerrero, sobre el joven y enamorado Grimón.

En el penúltimo libro de *Ninfas*, González de Bobadilla, en boca del pastor Helvio, cuenta cómo Angrimo, guerrero valiente al servicio del rey de Suecia, Erico, vence a los reyes de Finmarquia y Biarmia, Tengildo y Egberto, respectivamente, quienes habían causado un serio estrago en los ejércitos de Regnero, rey danés aliado con Erico [folios 147-156r]. Luego, retomando la narración de los acontecimientos a través de Nigidio, amigo de Helvio, se relata cómo Regnero premia a Angrimo casando a su hija Osura con él. El matrimonio tendrá doce hijos cuyas inclinaciones malhechoras los terminará avocando a la muerte cuando, por ciertos tesoros, tengan que enfrentarse a los noruegos Hialmero y Arbarodo. El primero caerá en la contienda con los hermanos, pero el segundo sabrá vengarlo y dará muerte a todos y cada uno de los hijos de Angrimo y Osura.

**Quedaron con semblante tan sereno  
blanco y algo bañado en tez sanguina  
qual el que en vn jardin fresco y ameno  
corta el tierno alélis, o clabellina.  
Que aunque no cobraya vigor terreno  
tiene lustroso ser y color fina  
con la reciente muerte, deste modo  
dexo a los doze hermanos Arbarodo.**

Considero que está fuera de toda duda que el conocimiento del texto danés nunca provino de la lectura del original, sino a través de tres posibles ediciones: la primera, realizada por Pedersen, en 1514, impresa en París bajo la supervisión de Iodocus Badius Ascensius (que es, quizás, la que López Estrada fecha en 1513); la segunda, impresa en Basilea en 1534, en la imprenta de Io. Bebelius (fecha por López Estrada en 1543), y la tercera en Frankfurt, en 1576, en los talleres de And. Wecheli.

En la Biblioteca Antigua de la Universidad de Salamanca se conservan dos ejemplares de la edición de Basilea, pertenecientes a los jesuitas, que llegaron a la indicada biblioteca después de la desarmotización del siglo XVIII, y sin el prólogo de Erasmo al que se refiere López Estrada [1991 : 39, nota 13]. Los dos tomos están actualmente muy deteriorados; en buena medida, por culpa de las censuras de 1632 y 1640.

No he encontrado ni la edición parisina ni la de 1576, que sí se conservan, junto con la que indico, en la Biblioteca Nacional. Así, pues, es la de 1534, la que se conserva en la Universidad salmantina, la que adquiere para mí mayores posibilidades de que hubiese sido leída por nuestro autor, aunque dos preguntas de López Estrada disipen este posible acceso:

«¿Algún otro estudiante de esas tierras que anduviese por Salamanca? ¿Fue su misma procedencia canaria, en cuya patria el mar Atlántico es camino hacia los pueblos más lejanos, en este caso nórdico?» [1991 : 55].

La lectura de la obra de Saxo no presupone el que González de Bobadilla no conociese al clérigo danés de otras fuentes, puesto que Antonio de Torquemada lo cita con relativa frecuencia en su *Jardín de Flores Curiosas* de 1570 [Ibáñez, I : 6].

**VI** Me resta, por último, hacer una serie de indicaciones bibliográficas sobre lo que era la base textual de los estudiantes legistas y canonistas que se matriculaban en la Universidad de Salamanca hacia la segunda mitad del siglo XVI. He de insistir en que estas referencias se fundan siempre sobre supuestos más o menos aceptables en función de criterios tales como la proximidad cronológica (para las novelas pastoriles), el prestigio de sus autores (Virgilio, Ovidio, Boccaccio, Petrarca...), la intertextualidad (las ya aludidas historias de Aldano y Regnero) o, como en el caso que abordo, las circunstancias personales y/o académicas que se derivan de su condición estudiantil.

Se sabe cuál era, en mayor o menor medida, la bibliografía de un alumno de Derecho en el siglo XVI; o, mejor dicho, se sabe qué títulos eran inevitables y fundamental su conocimiento para acceder al grado mínimo, que era el de bachiller<sup>42</sup>. No me consta que nuestro autor lo obtuviese, pero ello no es impedimento para que se evalúe la biblioteca jurídica de González de Bobadilla como alumno y, sobre todo, como autor de un prólogo lleno de menciones explícitas a textos donde se defiende el principio legal de la injuria [Finello, 1978 : 277-284], al margen de

---

<sup>42</sup> Véase *Análisis paratextual...* págs. 52-68.

otros sobre los que ya iré dando cuenta en el transcurso de este punto VI.

El “canonista” Bobadilla debía dominar lo que se conocía como *Corpus iuris canonici*, seis colecciones de leyes reunidas por orden de Gregorio XIII en 1580 que estaban constituidas por el *Decretum Magistri Gratiani*, del profesor de Derecho Canónico en Bolonia Graciano (1140), quien recopila textos canónicos anteriores, y las *Decretalium Collectiones*, compuestas por la *Decretalium Gregorii Compilatio* del Papa Gregorio IX (1234), que agrupa en cinco libros la legislación eclesiástica desde Graciano hasta el mencionado pontífice; las *Decretales* de Bonifacio VIII (1298), intituladas realmente *Liber Sextus Decretalium* porque eran un añadido a los cinco volúmenes de Gregorio IX, ya que recogían los nuevos decretos formulados en el período comprendido entre ambos papas; por último, las *Clementinas* (1313), que son una colección de decretales de Clemente V. A este *Corpus* se añadían las conocidas como colecciones *extravagantes*, las que “vagaban fuera” de las auténticas, de Juan XXII<sup>43</sup>.

Para el “legista”, era imprescindible el conocimiento del *Corpus iuris civilis*, la compilación de normas jurídicas romanas llevada a cabo por Flavius Petrus Sabbatius Justinianus, Emperador de Constantinopla (482-565), compuesto por el *Digesto* o *Padectas*, el *Código*, los *Instituta* o *Instituciones* y las *Novelas*.

A efectos de docentes, respondía el mentado *Corpus* a la siguiente distribución:

«De las cinco partes, las tres primeras estaban formadas por el *Digesto*, la cuarta por los nueve primeros libros del *Código*, y la quinta por el *Volumen*, integrado, a su vez, por los tres últimos libros del *Código* - que eran de derecho público- los *Instituta* (*Instituciones*) y el *liber Authentici-*

---

<sup>43</sup> Véase: Alejo Montes [116-118], Capitán Díaz [411-413], Peset y González [32] y Rodríguez Cruz [1990<sup>2</sup> : 172-174].

*cum* (no *authentica*), considerado como la versión “auténtica” (es decir, constitucional) de las *Novelas justinianas*» [Capitán : 414].

La obra completa, la que nuestro autor debió consultar, se editó en Génova, en 1583.

En el folio 7 de *Ninfas y pastores de Henares* se hace una mención explícita al apartado séptimo, *De Donationibus*, del segundo libro de las señaladas *Instituciones*, centrado en las propiedades y derechos reales y testamentarios, y al tercero del cuarto libro, la *Lex Aquilia*, que se ocupa de las obligaciones frente al delito y los juicios privados:

*Testigo es el Emperador Justiniano: fuente caudalosa, de donde mana y se deriva la profesión de los juriscultos en el tratado de las donaciones, en el principio: trayendo un exemplo del Griego poeta, en que Telemacho haze una donacion a Peirao, y en el principio de la ley Aquilia refiere otros versos de la Odysea.*

Finello nos orienta sobre los textos de Homero a que se refiere Justiniano:

- para el de las *Donaciones*, el jurista toma de ejemplo lo que en el canto XVII se cuenta sobre la mendicidad de Odiseo entre los pretendientes;
- para el de la *Ley*, la base está en el canto XIII de *La Odisea*, cuando los feacios despiden a Odiseo y tiene lugar la llegada a Itaca [Finello : 277-278].

El prólogo de *Ninfas* es un ejercicio jurídico que, repito, en palabras de Finello, abarca la idea de la injuria.

«Partiendo de las *Doce Tablas* (en particular de la tercera), Bobadilla comenta y elabora la cuestión de la *injuria* mediante los estatutos de Justiniano, Cayo, Marciano y Pomponio. Se ve que estos juriscultos, para su práctica legal, buscan su autoridad en varias costumbres encontradas en las obras de poetas de la Antigüedad. Bajo este con-

cepto general de la *injuria*, la cuestión de donaciones, compensaciones y daños forma el núcleo de la tercera parte del *Prólogo*» [1978 : 277].

González de Bobadilla, pues, en el prólogo de su ópera prima actúa casi más como jurista que como poeta, propiamente dicho. Es posible que su actuación (recuérdese lo que apunté sobre la retahíla de autores citados) obedezca más a los fines que expuse hacia el final del “Esbozo histórico de los libros de pastores”, sito en este volumen: satisfacer los gustos o esperanzas de un grupo reducido, muy concreto, de lectores que sabría perdonar ciertos excesos y valorarlos en términos más favorables de lo que cualquier otro lector ajeno haría.

Su formación libresca es amplia en comparación con la media estudiantil de su época, que no llegaba a atreverse a iniciar un proyecto literario como el que *Ninfas y pastores de Henares* supuso; pero esta preparación es, por utilizar alguna expresión metafórica, “hueca”. Impresiona inicialmente por el despliegue de referencias; pero, luego, a poco que se analicen las menciones, veremos que en muchos casos son inadecuadas porque no vienen al caso o porque están mal utilizadas, como ocurre cuando menciona a Horacio, Aristóteles y San Agustín en el prólogo [Finello, 1978 : 278].



## EN LA IMPRENTA DE *LA GALATEA*...<sup>44</sup>

**I** *Ninfas y pastores de Henares* se imprimió en el mismo taller que la primera novela de Cervantes. Esto no tendría mayor importancia si no fuese porque lo hizo dos años después, porque ambas obras comparten el mismo género, porque son evidentes las similitudes en el título y, lo que es más relevante, porque el alcalaíno no se mantuvo al margen de la novela de González de Bobadilla.

Se impone, pues, en este punto, una revisión de todos los puentes que unen a nuestro autor con el del *Quijote*. Para ello, es conveniente comenzar con una de las pocas verdades que cabe esgrimir: que *Ninfas* llegó hasta nosotros gracias al *Quijote* y a la circunstancia de que fuese una de las obras citadas en el conocido capítulo VI de la primera parte, en el que Cervantes, por boca del cura, condena al fuego las novelas de Bernardo de la Vega, la de nuestro autor y Bartolomé López Enciso, por este orden; salva *El pastor de Filida*, de su amigo Luis Gálvez de Montalvo, y es incapaz de no hacer mención a su *Galatea* (1585), la obra que modificó el curso de su vocación escritora, ya veremos el porqué.

«— Estos que se siguen son *El Pastor de Iberia*, *Ninfas de Henares* y *Desengaño de celos*.

— Pues no hay más que hacer -dijo el cura-, sino entregarlos al brazo seglar del ama, y no se me pregunte el porqué, que sería nunca acabar.

— Este que viene es *El Pastor de Filida*.

— No es ese pastor -dijo el cura-, sino muy discreto cortesano: guárdese como joya preciosa».

---

<sup>44</sup> Este apartado se ubica en este volumen como una síntesis del contenido de *Cervantes y la búsqueda de la esperada luz tras las tinieblas: la segunda parte de 'La Galatea'* que publiqué en Anroart Ediciones en 2008.

Las tres novelas pastoriles condenadas tienen como característica común que se publicaron después de *La Galatea* y que su aparición se produjo en un momento muy crítico para Cervantes como escritor y, sobre todo, como lector de un género, el pastoril, que con estas tres obras daba señales más que evidentes de su decadencia:

«Si a la hora de juzgar otras obras se ha aclarado, con mayor o menor precisión, la razón que las ha salvado o condenado al fuego, ¿por qué en el caso de las que nos ocupan se nos dice que el dar una explicación “sería nunca acabar”? ¿Acaso porque son tres, hecho, por cierto único, exceptuando la mención de tres textos épicos que se salvan de las llamas? ¿O quizá porque son tantas las deficiencias estéticas de las obras que la enumeración de las mismas resultaría enojosa y quizás despiadada?» [Castells : 424].

Con respecto a nuestro autor, las referencias a *Ninfas y pastores* no acaban aquí. En el capítulo IX de esta primera parte del *Quijote*, Cervantes interrumpe la narración de la contienda entre el vizcaíno y el hidalgo porque la historia que cuenta a sus lectores termina ahí, «con las espadas altas y desnudas, en guisa de descargar dos furibundos fendientes». El narrador señala el disgusto que le supuso no saber cómo terminaba la contienda y dedujo, por el escrutinio de la biblioteca del hidalgo, que la historia de Don Quijote

«debía ser moderna, y que, ya que no estuviere escrita, estaría en la memoria de la gente de su aldea y de las a ellas circunvecinas».

Como indicadores de la evidente modernidad de los hechos narrados sobre el caballero manchego cita dos libros: *Desengaño de celos* y *Ninfas y pastores de Henares*.

Tras la condena al fuego, ¿por qué vuelve a citar las obras de López de Enciso y González de Bobadilla unos capítulos más adelante? Es posible que la respuesta a esta pregunta nunca la lleguemos a conocer a ciencia cierta; lo que no me impide apuntar mi convencimiento de que hubo alguna intencionalidad oculta en el hecho. Valórese cómo para reflejar la relativa actualidad de la historia Cervantes

no tenía necesidad alguna de recurrir precisamente a estos dos títulos porque el abanico de publicaciones aparecidas en 1586 y 1587 era lo suficientemente amplio como para enriquecer el pasaje con otros que no fuesen los condenados al fuego; pero acude a ellas y eso me resulta cuanto menos sospechoso (o curioso, vaya): ¿Las menciona el narrador (alter ego del propio Cervantes) por ser bastante conocidas para los posibles lectores del *Quijote* (por extensión los de *La Galatea*) y lograba al citarlas transmitir una idea muy precisa sobre la proximidad de las aventuras narradas o, por el contrario, porque eran desconocidas para estos mismos lectores (un previsible grupo compuesto por aficionados al género pastoril) y consigue, cuando los nombra, o complacerse maliciosamente con la condena del cura o aportar cierta ambigüedad cronológica, al no poder precisar estos lectores (porque no conocen o no recuerdan las fechas de publicación de las novelas nombradas) cuándo vieron la luz y, consecuentemente, de qué fecha es la historia de don Alonso Quijano? ¿Encierra esta aparición de los dos títulos algún tipo de misterio solo descifrable por el entorno próximo a nuestro autor, Cervantes y López de Enciso? Castells apunta al respecto lo siguiente:

«Hemos visto que el “segundo autor” las nombra para atestiguar la escasa distancia cronológica entre los hechos narrados y el momento de su lectura, lo que le permite suponer la “actualidad” de la historia de don Quijote. Si atendemos a la cronología de las obras mencionadas en el escrutinio, vemos que, en efecto, *Ninfas y pastores de Henares* es de las más modernas -recordemos que la primera obra mencionada, *Amadís de Gaula*, se publicó en 1508, mientras la nuestra lo hizo en 1587-, pero hay otras obras no mentadas en esta ocasión aparecidas en el mismo año -*El Montserrat*, de Cristóbal de Virués- e incluso más tarde -*El Pastor de Iberia*, de 1591-. Este hecho, quizá azaroso, no debe llevarnos a extralimitarnos en nuestras conclusiones, pero sí podría ser indicativo de la importancia concedida por Cervantes a nuestra obra, síntoma quizás, ya sugerido por Ticknor, de que gozaba de cierto favor del público» [Castells : 425].

Sobre si la mención en *El Quijote* determinó el éxito de *Ninfas y pastores de Henares* en su momento pienso que realmente esto no debió ser así. Que la obra no haya llegado a nosotros porque los encargados de llevar a cabo dicha tarea, los especialistas en Literatura Española, hubiesen hecho suya la determinación de Cervantes de castigar la novela de González de Bobadilla no quiere decir que la escasa aceptación de la misma entre sus contemporáneos viniese de la mención cervantina. Al fin y al cabo, hay que tener en cuenta que nuestra novela pastoril se publicó dieciocho años antes que la primera parte del *Quijote*, tiempo más que suficiente para que una obra cuajara entre los coetáneos de Bobadilla.

Si juzgase en nuestros días, año 2011, una novela X publicada por vez primera hace dieciocho años, en 1993, mi conclusión no tendría ningún tipo de consecuencia sobre el éxito o fracaso que X tuvo en su momento; sí, en cambio, sobre la opinión que mi sentencia puede conllevar en quienes accedan a ella. *Ninfas* no triunfó en 1587: así lo prueba el hecho de que no hubiese más ediciones que la *princeps* y que su autor pasase inmediatamente al olvido (quienes andaban ocupados en ese tiempo en los menesteres literarios no mencionan ni a la obra ni a su autor). De este fracaso no tiene culpa Cervantes; sí, de la persistente inclinación negativa hacia la obra de González de Bobadilla que ha generado sus juicios entre los críticos desde 1605<sup>45</sup>.

Estoy convencido de que sobre esta observación es posible asentar una perspectiva literaria del autor del *Quijote* alejada del polemista que sus juicios en el referido examen entre el cura y el barbero pueden hacernos suponer. No en vano, las obras citadas en el escrutinio de la biblioteca del hidalgo manchego habían sido publicadas algunos años antes de que Cervantes escribiese este capítulo, por lo que

---

<sup>45</sup> Véase al respecto, en este mismo volumen, el punto XI del apartado intitulado “Esbozo histórico de los libros de pastores”.

me inclino a pensar que los deseos cervantinos de infringir un castigo severo a las mismas condenándolas al fuego son muy relativos. Más que atacar, opina; más que acometer, comenta.

En 1614, en un terceto del capítulo IV del *Viaje del Parnaso*, versos 508 al 510, Cervantes vuelve a recordar la obra de González de Bobadilla cuando en boca de un poeta escribe lo siguiente:

«Fuiste envidioso, descuidado y tardo,  
y a las *ninfas de Henares y pastores*  
como a enemigo les tiraste un dardo».

Cabe deducir, por esta estrofa, que Cervantes entona el *mea culpa* por la naturaleza de sus referencias a *Ninfas y pastores* en la primera parte del *Quijote*. Es fácil hacer esta interpretación si nos amparamos en los calificativos que se autoimpone: «envidioso, descuidado y tardo»; no obstante, como ya ocurriera con el alférez Campuzano en la novela ejemplar *Coloquio que pasó entre Cipión y Berganza*, cuando estaba convaleciente en el Hospital de la Resurrección de Valladolid y oyó en medio de la fiebre a dos perros conversar sobre las novelas pastoriles (con lo que no podemos juzgar si realmente hablaban los animales o si fue la fiebre del enfermo la que hizo que imaginase tal fenómeno antinatural), estoy seguro de que el autor del *Quijote* vuelve a jugar con el contexto de la acción para no aportar claridad alguna a su posición.

El fragmento reproducido del *Viaje del Parnaso* corresponde a las palabras que le dirige a Cervantes un individuo que describe como:

«uno de los del número, hambriento,  
[...],  
al parecer mohíno y malcontento»<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Capítulo IV; versos 481-483.

Estos calificativos connotan un acentuado grado de negatividad ante el lector. Este, a su vez, adquiere mayores proporciones cuando unas estrofas antes el escritor señala que la nave en la que este poeta viajaba no procedía:

«de la oriental India a Lisboa,  
que son por los mayores estimadas»<sup>47</sup>

sino que:

«esta llegó desde la popa a proa  
cubierta de poetas, mercancía  
de quien hay saca en Calicut y en Goa»<sup>48</sup>.

Así pues, el narrador, un poeta, pone en boca de un personaje poco atractivo palabras que, como califica, son

«saetas que iban mi alma y corazón clavando»

porque le ofenden y son descorteses hacia su condición de literato. No en vano, se cuida al comienzo mismo del referido capítulo del *Viaje del Parnaso* de estas críticas con el siguiente terceto:

«Suele la indignación componer versos;  
pero si el indignado es algún tonto,  
ellos tendrán su todo de perversos».

En suma, alguien que no merece la menor atención por su condición le echa en cara el dardo tirado a *Ninfas*; o lo que es lo mismo, alguien que no debe ser considerado por su condición sale en defensa de *Ninfas*.

Sostengo que la naturaleza de las críticas cervantinas hacia *Ninfas* y *pastores de Henares* no parte de una postura estrictamente personal de animadversión hacia González de Bobadilla, sino de una posición de abrasión literaria hacia las inmediatas novelas pastoriles que siguieron a su *Galatea*.

---

<sup>47</sup> Capítulo IV; versos 470-471.

<sup>48</sup> Capítulo IV; versos 472-474.

Las cuestiones de estricta índole personal no tienen cabida en estas críticas:

«Por otra parte, también su compañero de infortunio Bernardo de la Vega fue repetidamente injuriado por el autor del *Quijote*, no solo junto a Bobadilla en los casos referidos, sino, todavía una vez más y de forma individual, en el capítulo VII del *Viaje del Parnaso*. Teniendo esto en cuenta, parece exagerado aducir una posible enemistad hacia Bobadilla, al menos por esta razón, pues, excepción hecha de casos concretos como el de Lope de Vega -y también habría que matizar mucho en este sentido-, no creemos que sean las inquinas personales las que movían a una de las plumas más lúcidas de nuestra literatura, a no ser que se quiera convertir a Cervantes en un polemista» [Castells : 427].

No estoy de acuerdo con la tesis de una enemistad entre ambos escritores, innegable para Zerolo y otros escritores:

«Hablé ya de la mala voluntad del gran Cervantes hacia este escritor. El hecho es innegable: no solo se descubren ciertas alusiones en las *Ninfas y Pastores* que dejan ver que existía entre ellos algún disgusto, sino que además de la condenación al corral, vuelve años más tarde Cervantes a demostrarle su malquerencia en el *Viaje del Parnaso* (1614)» [Zerolo : 56-57].

También opina lo mismo Hugo A. Rennert cuando afirma lo siguiente:

«[...] but the priest shows its short shrift and immediately hands it over to the secular arm of the housekeeper, to be committed to the flames; not does it find greater favor at the hands of Cervantes in the *Viaje del Parnaso* [...]» [133].

López Estrada da su parecer al respecto:

«Es curioso notar que los eruditos han creído encontrar en la obra del escritor canario Bernardo González de Bobadilla, *Ninfas y pastores de Henares*, Alcalá, 1587, algo parecido al *Quijote* de Avellaneda. ¿Temía Cervantes que esta obra, de tema semejante a la suya, pudiese hacer sombra a la *Galatea*?» [1948 : 170-171].

¿Qué motivos pudo tener el alcalaíno cuando al borde de los cuarenta, con un primer libro de relativo valor literario publicado y un número de comedias y poemas gestado no

dudó en pronunciarse como lo hizo sobre la ópera prima de un joven autor que nada nuevo aportaba al género pastoril salvo contribuir, como el que más, a su práctico finiquito? ¿Hubo despecho hacia el estudiantillo «que, por si fuera poco, escogió precisamente el Henares como lugar en donde situase parte de la acción del libro, y además, el título, teniendo en cuenta que Alcalá era la patria de Cervantes» [López Estrada, 1991 : 47]? ¿Se llegaron a conocer ambos autores como para que el trato hubiese degenerado en enemistad?

«J.M. Asensio apunta la hipótesis de que ese compañero del que oye las noticias de las riberas del Henares fuese el mismo Cervantes, y que, por tanto, Bobadilla y Cervantes hubiesen sido amigos. Esto mismo lo retoma Miguel Herrero García con la indicación de que Cervantes hubiese podido hallarse en Salamanca de 1562 a 1565. Esto no parece posible porque ya hemos dicho que tuvo que haber una cierta diferencia de edad entre ambos, pues en el privilegio de 1586 se dice bien claramente que entonces Bobadilla era estudiante de Salamanca, y Cervantes tenía ya treinta y nueve años» [López Estrada, 1991 : 47].

Entre *La Galatea* y *Ninfas y pastores de Henares* hay una serie de similitudes destacadas. Una de ellas tiene que ver con la imprenta:

«La coincidencia más patente entre los dos escritores es el hecho de que Cervantes publica su *Galatea* en Alcalá, en la imprenta de Juan Gracián, en 1585, y Bobadilla lo hace en el mismo lugar y con el mismo impresor en 1587; estas fechas pueden retrotraerse para la *Galatea* a una anterior, el 22 de febrero de 1584, forma del Privilegio real, y para las *Ninfas y pastores...*, a 29 de noviembre de 1586, firma del mismo documento» [López Estrada, 1991 : 47].

Otra, con el título. Como apunta Asensio:

«Sin hacer alardes de suspicacia, ni extremar la sutileza, llevado únicamente por la perfecta igualdad de ambos títulos, puede cualquier lector sospechar algún enlace entre una y otra obra, y entrar en deseos de buscar relación entre ambas novelas pastoriles, creyendo que también la hubo entre sus autores, y aun quizá que la una dio ocasión a la otra; bien por la significación de los disfrazados pasto-

res, bien por las circunstancias embozadas en la narración de aquellas galantes aventuras» [383].

Aun así, coincido con López Estrada cuando afirma que no hay en *Niñas y pastores de Henares* ningún fragmento copiado de *La Galatea*, a pesar de que pudo leerla [1991 : 49]. En este sentido, las críticas cervantinas no debían provenir de lo que se denomina en nuestros días “plagio”, ya que en el siglo XVI no estaba mal vista la imitación (era «una forma de admirar y una forma de buscar la perfección» [Alcina : 48]):

«Es evidente que no es lo mismo la obra irreflexiva de un estudiante de pocos años que la nombrada *Galatea* de un hidalgo que, ya con años encima, quiere abrirse camino en las letras. Y puestos a adivinar alguna resonancia de este libro en Cervantes, se me ocurre pensar en que pudo ser un motivo más para que no acabase de llegar a la imprenta la otra parte de la *Galatea*; él pudo haberse dado cuenta de que el gusto literario de la gente que le rodeaba no iba ya, en los últimos años de su vida, por vía pastoril» [López Estrada, 1991 : 49].

**II** Lo expuesto abre las puertas para entrar en un terreno muy amplio y complicado: el de la anunciada y nunca publicada segunda parte de la *Galatea*. En los motivos de la publicación de la primera (1585), los veinte años de implícito abandono literario, el regreso a la actividad con una obra como *El Quijote* (1605) y la oposición armas y letras que presidió su vida es posible que se hallen, en última instancia, alguna clave que permita descifrar el grado de personalismo y de actitud negativa que pudo tener Cervantes hacia las novelas pastoriles posteriores a la suya.

Cuando publica el alcalaíno su *Galatea*, atravesaba una importante crisis económica y familiar que su matrimonio con Catalina de Palacios no había logrado solventar. Cinco años antes, había regresado de su cautiverio en Argel y catorce años atrás participó en la que acabaría calificando, en el prólogo de la segunda parte del *Quijote* (1615), como «la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros»: la Batalla de Lepanto. Su

impecable hoja de servicios no había logrado abrirle las puertas de un puesto digno a su condición de héroe militar en cualquier parte del cada vez más extenso imperio español.

Los méritos expuestos no bastaban para franquearlas y acudió a la literatura como una posibilidad más de ascenso social. Una posibilidad, la literaria, sobre la que ya a muy temprana edad dio muestras de tener una especial inclinación: en octubre de 1567, cuando apenas contaba con veinte años, aparecieron sus primeros versos en unos medallones de los arcos triunfales que Alonso Getino de Guzmán dispuso para la celebración del nacimiento de la infanta Catalina Micaela. La relación de asociados existente entre Alonso Getino y el padre de nuestro autor quizás bastó para que el primero no pusiese objeciones puntillas sobre la calidad del poema de Cervantes: debió encontrarlo más o menos aceptable y tuvo hueco donde alojarlo. Dejando al margen el valor literario de esta composición, su interés radica en el hecho de que ya por entonces Cervantes debía poseer un importante bagaje mínimo de lecturas en el que, sin duda, primaba Garcilaso y, como apunta Riquer:

«Una serie de gruesas novelas que en aquella fecha contaban con ediciones que le eran accesibles [...] el ciclo de los Amadises [...] los Palmerines [...] diversos libros de caballerías sueltos [...] y la novela caballeresca *Tirante el Blanco*» [Riquer, 1993 : 18].

Dos años más tarde, esta inquietud literaria se verá reafirmada con la publicación de una serie de poemas en el homenaje a la reina Isabel de Valois que el cardenal Diego de Espinosa encargó al maestro Juan López de Hoyos y que se publicó en Madrid bajo el título de *Historia y relación verdadera de la enfermedad, felicísimo tránsito y suntuosas exequias fúnebres de la Serenísima Reina de España Doña Isabel de Valois*.

Así pues, la década de los sesenta del siglo XVI debió ser pródiga para Cervantes en incursiones literarias. Estamos en un período en el que su vida parece transcurrir por una vía muy determinada, sobre todo cuando a finales de

1569 entra al servicio del cardenal Giulio Acquaviva en el Vaticano. La escasa diferencia de edad entre ambos (el cardenal era un año mayor) y el servicio que Cervantes realizaba para él (era su camarero) debió traducirse en una ocasión idónea para adquirir un prestigio social que la inestable vida familiar en España parecía incapaz de concederle. Téngase presente lo que nos apunta el *Diccionario de Autoridades* sobre el término ‘camarero’:

«El criado que asiste a vestir y acompañar a su amo, y anda siempre cerca de su persona [...] manda a todos los criados de la cámara y está a su cargo lo que se gasta en la cámara de su amo».

En Italia, era Cervantes un hombre versado en lecturas, con cierta sensibilidad y reconocido ingenio: si hubiese querido sacar buen provecho de su situación sin duda que lo hubiese conseguido; pero no fue así y decidió permutar la estabilidad de una vida cortesana por la irregularidad de la vida soldadesca.

«La intensa vida cultural italiana en el siglo XVI contribuyó a incrementar el bagaje literario que atesoraba el alcaalá: Indudablemente, Cervantes conocía la *Arcadia* (Venecia, 1502) de Sannazaro, que de seguro leyó en italiano, pero que estaba traducida al castellano desde 1547 (Toledo) por el canónigo Diego López, el capitán Diego de Salazar y el racionero Blasco de Garay» [Schevill y Bonilla : XIX].

López Estrada y López García-Berdoy apuntan al respecto lo siguiente:

«Durante su estancia en Italia, Cervantes pudo conocer (si es que no tenía ya noticias antes) la fama de la *Arcadia* y leer la obra que representa el triunfo de la primera formulación europea de la tradición pastoril [...] No es de extrañar, pues, que en *La Galatea* aparezcan algunas relaciones con esta obra de Sannazaro» [16-17].

Es durante esta etapa cuando comienza a evaluar las posibilidades compositivas de una obra que debía significar para su trayectoria creativa un lógico paso cualitativo. Para ello, no tenía más que aprovechar la proclividad del entorno literario del momento hacia proyectos literarios pastoriles;

no obstante, Cervantes encuentra en la vida soldadesca suficientes razones para no sustituirla por las letras, a pesar de que no se olvida de ellas y de que, sin duda, fueron en tiempos de desgracia, como los de su convalecencia en Messina tras la Batalla de Lepanto (5 de octubre de 1571) o los cinco años de apresamiento en Argel (1575-1580), un pasatiempo al que se debió entregar con verdadera fruición:

«Aguardando la ocasión propicia (para conseguir la libertad por su propio esfuerzo, astucia, ingenio y arrojo) entretenía los rigores de su duro estado (cautivo en Argel), como de costumbre, con el cultivo de las letras (mucha parte de los versos y prosas de la *Galatea* debió de elaborarse entonces) y la comunicación con los poetas, literatos y demás gente intelectual» [Astrana Marín : 29].

Tras veintidós años fuera de España, con treinta y tres años, «mediano de cuerpo, bien barbado, estropeado del brazo y mano izquierda», como reflejaba su partida de rescate fechada el 9 de septiembre de 1580, y con una familia que empeñó todos sus bienes para liberar al autor del *Quijote* y a su hermano Rodrigo de los piratas argelinos, Cervantes regresa y adopta una nueva posición dentro de su entorno familiar: ahora ha de ser el cabeza de familia, ha de buscar los medios para pagar las deudas contraídas y reiniciar, como sea, su vida. Cree hallar la solución en su hoja de servicios como militar y acude a la corte para recibir el debido reconocimiento y, con él, algún puesto en la administración que alivie su precaria situación.

El 17 de febrero de 1582, en Madrid, remite nuestro protagonista una carta a don Antonio de Eraso, miembro del Consejo de Indias y secretario de Felipe II. El documento fue descubierto en el archivo de Simancas por doña Concepción Álvarez Terán, en 1954, y en él podemos leer la solicitud de permiso para ir a América que eleva Cervantes a Eraso. Además de la petición, la misiva da cuenta de que el alcaíno está componiendo en ese momento *La Galatea*, lo que confirma el hecho de que Cervantes no se

desligó nunca de la literatura ni como lector ni como escritor:

«En este ínterin me entretengo en criar a *Galatea*, que es el libro que dije a vuestra merced estaba componiendo. En estando algo crecida irá a besar a vuestra merced las manos y a recibir la corrección y enmienda que yo no le habré sabido dar».

Conviene tener en cuenta, para el adecuado valor que la afirmación reproducida tiene, lo que el *Tesoro* de Covarrubias señala acerca del vocablo ‘entretener’:

«Diferir, dilatar, sustentar una cosa en el modo que ser pueda. Entretenido, el que está esperando ocasión de que se le haga alguna merced de oficio o cargo, y en el entretanto le dan alguna cosa con que sustentarse. Entretenimiento, la tal ayuda de cosa. Entretenimiento, qualquier cosa que divierta y entretenga al hombre, como el juego o la conversación o la lección».

Cabría preguntarse si, hasta cierto punto, es lógico imaginar a Cervantes entregado sin condiciones a la composición literaria de una obra como *La Galatea* cuando su atención no se debía centrar en otro asunto que no fuese la búsqueda de una estabilidad económica que librara a los suyos de los apuros y estrecheces que estaban padeciendo desde que regresó del cautiverio. Defiendo que el tiempo empleado en la *Galatea* tuvo que provenir de las numerosas horas de inactividad de Cervantes, quien, desocupado, se entregó al pasatiempo de la literatura. En el prólogo de *La Galatea* inserta una frase que ayuda a corroborar lo apuntado:

«No he publicado antes de ahora este libro, ni tampoco quise tenerlo para mí solo más tiempo guardado, pues para más que para mi gusto solo lo compuso mi entendimiento».

Conviene destacar el que le recuerde Cervantes a Erasmo «el libro que dije a vuestra merced que estaba componiendo», puesto que ello implica la suposición de que *La Galatea* se estaba escribiendo desde hacía ya algún tiempo: como mínimo, desde el último encuentro de ambos en el que, quizás, nuestro autor comentó al del Consejo esta circuns-

tancia. La carta a Eraso es del 17 de febrero de 1582 y el Privilegio Real de la novela está fechado el día 22 de ese mismo mes, pero de 1584, lo que me mueve a considerar que, con toda seguridad, durante el último trimestre de 1583 el libro estuvo imprimiéndose. Esto ubica el proceso compositivo de nuestra novela en los períodos comprendidos entre 1581 y la primera mitad de 1583, aproximadamente, una etapa bastante amplia y lógica para quien no se ha marcado un plan de trabajo riguroso:

«No poco sin duda de estas que llama “primicias de mi corto ingenio” escribiéronse en Italia y en Argel; pero bastante reformaría y acoplaría después. La novela encierra más de 5.000 versos en toda clase de metros, que requieren largo tiempo, y algunos libros de ella, sin contar el sexto, por sus alusiones, fueron positivamente trazados íntegros luego de su llegada de Argel y, en consecuencia, de su regreso de Portugal» [Astrana Marín : 174].

¿Cuándo, cómo y por qué se decide a publicar *La Galatea*? Defiendo la idea de que tuvo que ser la necesidad la que le obligase a sacar a la luz esta novela: pretendió probar suerte con una obra que poco a poco había ido adquiriendo cuerpo y que si funcionaba como esperaba habría de cambiar el rumbo de su adversidad:

«Sabe bien que no puede vivir solo de la pluma, pero sí que la pluma le ayude a vivir, si acierta con una obra que lo dé a conocer y le dé prestigio» [López Estrada, 1991 : 157].

Montero Reguera nos apunta al respecto que:

«Para salir de la palestra literaria, Cervantes elige un género de mucho éxito por esas fechas, utilizado con frecuencia por los escritores noveles en su debut: la novela pastoril. [...] Nuestro escritor elige [...] un género bien conocido por los lectores de finales del siglo XVI que le puede proporcionar éxito no solo en lo literario, sino también un medio con el que pueda salir de la precaria situación económica en que se encuentra» [158].

Es oportuno recordar las atinadas observaciones de Escarpit cuando se refiere a la supervivencia de un escritor:

«Para comprender la naturaleza del oficio del escritor, es preciso recordar que un escritor -aun el más etéreo de los poetas- come y duerme cada día. Todo hecho de literatura plantea, pues, el problema del financiamiento (a fondo perdido) del escritor en tanto que hombre, distinto del problema del financiamiento de la publicación [...]. Este problema es viejo como el mundo: es proverbial decir que la literatura no alimenta a su hombre. Sería por otra parte insensato negar la influencia que las consideraciones materiales han tenido sobre la producción literaria. La literatura alimenticia no es siempre la más mala» [44].

*La Galatea* ha pasado de ser un proyecto de mera distracción, con escasa voluntad de ser publicado, a convertirse en uno de suficiente envergadura que conviene cuidar y atender adecuadamente porque en él se ha depositado buena parte de la solución a los problemas económicos y, por extensión, de algún modo, sociales, que padecían tanto su familia como él. En este sentido, contaba Cervantes con similares presupuestos que, por ejemplo, Bernardo González de Bobadilla: un bagaje de lecturas pastoriles a las que era aficionado y una lista de convenciones sobre la pastoril que solo debía aplicar en el momento adecuado de la trama narrativa<sup>49</sup>.

Aunque en “Aproximación a los fundamentos del género pastoril”, trabajo inserto en este volumen, ya me he referido a las características de las novelas pastoriles del dieciséis, será adecuado recordar ahora su selecta distinción con respecto a otros géneros, ya que el nivel lingüístico-literario era bastante más elevado que el de las novelas de caballería, lo que se debía no solo a las peculiaridades propias del género en sí, sino también a un hecho cotidiano indudable: la lengua española había madurado y, en consecuencia, las posibilidades de la función poética se habían ampliado considerablemente. De ahí el marcado elitismo de este tipo de

---

<sup>49</sup> Véase en este mismo volumen “La posible biblioteca de un autor de novela pastoril”; sobre todo, el apartado II.

obras, destinadas a un público lector muy concreto: los cortesanos. Schevill y Bonilla nos indican sobre esta cuestión que:

«*La Galatea* representa la situación mental de cierto círculo de lectores, y para comprender su éxito entre esta minoría, sería preciso definir la condición estética de los que la formaban [...] El tipo de la novela, por entonces, descansaba en la completa ausencia de ciertas verdades psicológicas: en permitir el vuelo de la fantasía hasta lo absurdo; en un concepto demasiado convencional de las relaciones entre los sexos, en virtud del cual se propendía más bien al discreto sentimental que a las hondas y verdaderas emociones; en un contraste exagerado entre las nociones de bien y de mal» [XXVIII].

Entre los escritores del momento surge hacia nuestro género un inquietante e interesante dilema literario: o seguir los cánones del género y exponerse a recibir de los lectores la tan temida indiferencia o, por el contrario, probar a romper los moldes estéticos asumidos por la mayoría. Con sus circunstancias auestas, determinantes para decidirse por la publicación de *La Galatea*, optó por una prudente asunción de los referidos cánones complementándolos con ciertas novedades que los lectores no valoraron en su justa medida y que el propio Cervantes se encargó de minimizar. Son estas muestras las que consagran la antipastorilidad del texto cervantino a juicio de Avalle-Arce:

«Cervantes tenía perfecta y muy clara conciencia de lo anti-pastoril que era, en el fondo, su pastoril. Pero, bien mirado, ¿quién era Cervantes en 1585 para dar voces desde los campanarios para llamar la atención a la novedad revolucionaria de su novela, que iba a contrapelo de algo de lo que más celosamente atesoraba la pastoril española? [...] Muchas son las cosas que diferencian *La Galatea* del resto de las novelas pastoriles españolas, que le dan una especificidad novelística inequívoca e imborrable. Cervantes se cuidó de no mencionarlas en el prólogo para no alarmar indebidamente a los timoratos lectores, en la seguridad de que no bien transpusiese el pórtico de su primera novela el más distraído lector caería en ellas» [Avallé-Arce, 1987 : 14].

Compuesta la obra, fue dedicada a Ascanio Colona, abad de Santa Sofía; el 1 de febrero de 1584, Lucas Gracián de Antisco firma la aprobación; Antonio de Eraso hace lo propio con el privilegio el día 22; el licenciado Várez de Castro cumple con la fe de erratas el último día de febrero de 1585 y Miguel Ondarza Zavala fija la tasa el 13 de marzo. Los poemas laudatorios fueron escritos por Luis Vargas Manrique, López Maldonado y Luis Gálvez de Montalvo, autor, este último, de la novela pastoril que antecedió a *La Galatea* y que, recuérdese, mereció en el escrutinio de la biblioteca de Don Quijote la recomendación de que se guardase como joya preciosa: el *Pastor de Filida* (1582).

El prólogo se dirige a los “curiosos lectores”...

«[...] así en plural, a los muchos y no a uno. Cervantes sabe que no ha de lograr la fama ni por sus méritos personales (exhibidos en los memoriales con escasa fortuna), ni por el posible “disfraz” de sus pastores (aunque pueda hacerlo), ni por la clave del relato, ni por la elevación culta de su obra en el círculo de los entendidos, para lo cual carece de preparación y títulos» [López Estrada, 1990<sup>2</sup>: 167].

La obra está dividida en seis libros, lo que es significativo porque la trama adolece así de un centro aglutinador de acontecimientos y principio del desenlace de la trama novelesca<sup>50</sup>, esto por un lado; por el otro, en el título de la misma expresa Cervantes su voluntad de que tenga una continuación: *Primera parte de la Galatea, dividida en seis libros*<sup>51</sup>. En el último folio de la novela podemos leer lo siguiente:

«El fin de este amoroso cuento e historia, con los sucesos de Galercio, Lenio y Gelasia, Arsindo y Maurisa, Grisaldo, Artandro y Rosaura, Marsilio y Belisa, con otras cosas sucedidas a los pastores hasta aquí nombrados, en la segunda parte de esta historia se prometen, la cual, si con apacibles voluntades esta primera viere recibida, tendrá atrevimiento de salir con brevedad a ser vista y juzgada de los ojos y entendimiento de las gentes».

---

<sup>50</sup> Véase *Análisis paratextual...* págs. 51-52.

<sup>51</sup> Véase *Análisis paratextual...* págs. 42-47.

Es lógico deducir tras lo apuntado que si no hubo una segunda parte es básicamente porque la obra no tuvo éxito. López Estrada comenta que con esta obra Cervantes

«sí da en el blanco, pues *La Galatea* se publicó en Alcalá (1585), Lisboa (1590) y París (1611) en vida del autor, y en la década de su muerte, en Barcelona y Lisboa (1618), que es un buen éxito dentro del género» [1990<sup>2</sup> : 163].

Montero Reguera matiza esta afirmación:

«*La Galatea* no fue un fracaso rotundo, pero tampoco un éxito memorable: se reeditó en dos ocasiones en vida aún el autor, mas sin intervenir este en tales ediciones» [158].

Para Schevill y Bonilla:

«Claro es que semejantes libros no eran de carácter popular, ni podían ser gustados sino de corto número de refinados lectores; pero, así y todo, el éxito bibliográfico de la *Galatea* resulta hartamente miserable, comparándolo, no ya con el de la *Diana* de Montemayor (1559?), cuya difusión fue realmente extraordinaria, sino con el de la *Diana enamorada* (Valencia, 1564) de Gil Polo, de la cual aparecieron ocho ediciones, por lo menos, entre 1564 y 1617, y aun con el de *El pastor de Fílida*, de Gálvez de Montalvo, que se imprimió cinco veces desde su publicación en Madrid, el año 1582, hasta la fecha de 1613» [X-XI].

González de Amezúa, a propósito de la frustrada tentativa literaria de Cervantes, dice que:

«Ni *La Galatea*, pues, hubo de proporcionarle la fama y lustre que esperaba, ni los 1.336 reales que en 14 de junio de 1584 Blas de Robles, mercader de libros, le paga de contado por la cesión de su Privilegio, le sacarán de apuros, modesta cantidad que prontamente se consumiría en alhajar su casa y preparar la boda, que pocos meses después, a 12 de diciembre de aquel año, celebra con doña Catalina de Palacio Salazar» [23].

En esta selección de juicios sobre el éxito de *La Galatea*, deseo ponderar, a modo de ejemplar conclusión, las magistrales palabras del profesor Martín de Riquer, quien nos apunta al respecto lo siguiente:

«El género se impuso, agradó y se convirtió en la lectura predilecta del público culto, en el que abundaban los jóvenes, que hallaban en tales novelas un desahogo para un sentimentalismo platonizante y enfermizo, múltiples lucubraciones sobre el amor y una huida hacia paisajes idealizados y arbitrarios. Fue una moda que tuvo gran arraigo, paralela al bucolismo poético que hallamos en Garcilaso y otros poetas renacentistas; pero así como Garcilaso se impuso a los cánones de la boga más o menos pasajera y mantiene íntegramente su emoción y su eficacia, las novelas pastoriles, muy importantes y decisivas para conocer la mentalidad y los gustos de una época, hoy son ilegibles para un público no especializado, al que no le dicen absolutamente nada y le aburren y hastían; y no olvidemos algo fundamental y que los técnicos en literatura suelen callar o disimular: toda obra literaria que aburra o hastíe a un lector moderno culto es una obra que ha fracasado, aunque tenga un gran valor como documento de ideología o de lenguaje y estilo. De ahí que conceptuemos *La Galatea* de Cervantes un fracaso. Al autor del *Quijote* tenemos el derecho de exigirle que siempre nos diga algo que llegue a nosotros, que esté a nuestro lado y, sobre todo, que no “pase de moda”. Para calar hondo en la cultura y en las opiniones literarias de Cervantes *La Galatea* es, sin duda alguna, un elemento precioso: nos revela sus ideas sobre el amor, la naturaleza, el tiempo, el hado, la literatura, etc., pero constantemente, por más esfuerzos que hagamos, recordamos con nostalgia los profundos y humanísimos episodios del *Quijote*. Quede bien claro que no menospreciamos *La Galatea*, pero siempre que la hemos leído u hojeado ha sido *por obligación*, porque somos profesores de Literatura, y evidentemente, si no la hubiera escrito Cervantes nos parecería mejor» [Riquer, 1978 : 203-204].

Creo que nuestro autor pudo darse por satisfecho con el esfuerzo realizado y los resultados obtenidos:

«Cervantes tenía la profunda convicción de que había escrito una obra inmortal» [Schevill y Bonilla : XIV].

Ahora bien, la respuesta del público nunca pudo ser lo suficientemente alentadora como para iniciar la continuación de esta primera parte. La obra no recibió el beneplácito de los lectores que esperaba su autor, el objetivo previsto no se logró y asume, con sentido común, que lo mejor es entregarse a otras cuestiones ajenas a la literatura (que volverá a su vida siguiendo los cauces de su etapa de soldado):

«Cervantes, que en buena medida había llegado al mundo de las letras porque se le había cerrado el de la milicia, al no lograr su nombramiento de capitán, tampoco halló en la república literaria solución para sus problemas económicos. Ni el relativo éxito de sus veinte o treinta comedias, ni la discreta acogida de la *Galatea*, sirvieron de alivio a sus penalidades» [Rey y Sevilla : XXVI].

La frustración literaria presidió los años siguientes a *La Galatea* y el apremio por dedicarse a otros menesteres económicos lo condujo, a partir de 1587, a desempeñar la labor de comisario de abastos para la Armada. No se olvidó de la vieja pretensión americana y volvió a solicitar, el 21 de mayo de 1590, que se le fuese

«servido de hacerle merced de un oficio en las Indias, de los tres o cuatro a que al presente están vacos».

Como ya ocurriera ocho años antes, la solicitud fue desestimada. Siguió ejerciendo de comisario hasta 1594, año en el que se le asignó el cobro de los atrasos de ciertas deudas del desaparecido Reino de Granada. Guardó la considerable suma recaudada en un banco de Sevilla que tres años más tarde quebraría. Es durante la década de los noventa cuando la figura de Alonso Quijano se va paulatinamente moldeando en el espíritu del escritor y es en esta etapa cuando se proyecta y escribe la primera de las cuatro partes que componen *El Quijote* de 1605, que contiene el ya citado capítulo VI en el que aprovecha para hablar de sí mismo, excusar su *Galatea* y prometer la segunda parte, ahora ya sin apuntar nada sobre las *buenas voluntades* mencionadas al final de su novela pastoril:

«Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo, y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete; quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega; y entre tanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre».

El género pastoril se salda en el examen libresco con el siguiente balance: se salvan del fuego *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor; la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo; sorprendentemente, *Los diez libros de Fortuna de amor* de Antonio de Lofrasso; *El pastor de Filida* de Luis Gálvez de Montalvo y la propia *Galatea*. Son condenadas las obras de Alonso Pérez, autor de la segunda *Diana*; Bernardo de la Vega (*El pastor de Iberia*); López Enciso (*Desengaño de celos*) y González de Bobadilla. Sobre las novelas que eluden la hoguera hay que señalar la unanimidad de la crítica, tanto del siglo XVI como de los siglos posteriores, en torno a la calidad de las obras de Montemayor y Gil Polo; con respecto a la de Gálvez de Montalvo, también existen pareceres comunes en los estudiosos del tema al atribuir la salvación de *El pastor de Filida* a la amistad que mantenía Cervantes con él.

Sobre la *Fortuna de amor*, la cuestión deambula entre aceptar que adopta una posición irónica el alcaláino hacia una obra (en palabras de Menéndez Pelayo, tan rara y absurda [311]); o en un sincero gusto por la novela de Lofrasso. Sea lo que fuere, lo cierto es que la crítica cervantina, en su mayoría, ha mirado hacia otro lado cuando se ha tratado de esta salvación, injusta a todas luces con respecto a las novelas condenadas.

Las que no recibieron el indulto, deben su castigo a la poca calidad que atesoran y a la falta de afectos. A estas posibilidades cabe sumarle una muy particular antipatía de Cervantes hacia el género pastoril. En este sentido, *La Galatea* fue la única incursión que hizo el autor del *Quijote* en el género pastoril; cualquier referencia posterior de índole bucólica siempre adolece de las características inmanentes a su ópera prima: o están dentro de otra historia (con lo que el citado género no tiene posibilidades de expandirse), o son una incursión deliberadamente deforme (la fingida Arcadía o los proyectos pastoriles del hidalgo [capítulos 58

y 67 de la segunda parte del *Quijote*, respectivamente]), cuando no una crítica medianamente encubierta (los ataques al género que profiere Berganza en *El coloquio de los perros*).

**III** Desde la publicación de *La Galatea*, bien por la poca fama que le dio esta novela o bien porque es consciente de que su obra cerraba prácticamente una etapa literaria, adopta Cervantes una posición crítica hacia los libros de pastores. Su prolongado silencio literario hasta que ve la luz *El Quijote* le permitirá adoptar nuevas perspectivas sobre el panorama literario del momento, donde no faltaban escritores que, como él, se lanzaban al vacío con una primera obra en forma de novela pastoril. Es en esta actitud de desengaño hacia el género en el que juzga Cervantes la producción de los Bernardo de la Vega, López Enciso y González de Bobadilla. De sus valoraciones, repito, no se desprende ningún rasgo que connote enojo o envidia hacia las obras de estos autores porque es consciente de que ni superan en calidad a su mediocre *Galatea* ni han recibido beneplácito alguno de los lectores. El mayor o menor grado de beligerancia que puede encerrar su condena al fuego y, sobre todo, las menciones en el *Viaje del Parnaso*, obedecen más a una cuestión de actitud hacia su manera de ver e interpretar el mundo que a una ojeriza personal contra una serie determinada de autores.

Es oportuno enlazar esto que apunto con el concepto de juventud que sostiene Huarte de San Juan. Para él, la juventud es el período de la vida en el que aumenta el entendimiento y es cuando conviene aprender todas las ciencias. Con respecto a la edad de la consistencia, fija su segmento cronológico entre los treinta y tres años y los cincuenta, etapa en la que, como señala, conviene escribir libros:

«Y el que quiere escribir libros, halo de hacer en esta edad, y no antes ni después, si no se quiere retractar ni mudar la sentencia» [78].

Cervantes, pues, había publicado su novela pastoril en el momento adecuado (con 38 años). Pudo considerar que era un despropósito que autores tan jóvenes como el nuestro, en plena fase de maduración literaria, se atreviesen a entrar en la república literaria sin la debida formación intelectual. Más que envidia u odio hacia estos escritores, podríamos ver a Cervantes como un personaje negativo, huraño, incómodo hasta cierto punto, que necesitaba muy poco (un inconsistente colectivo de malos escritores, por ejemplo) para dar rienda suelta a la amargura que le producían sus frustraciones del pasado, los auténticos demonios que presidirán su vida.

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

**L**egados a la última estación de este volumen, solo me resta pedirte que vuelvas sobre lo que te apunté en el apartado dedicado a la “Bibliografía de referencia” y que, una vez releído, enlaces lo escrito con esta pequeña nota sobre la relación nominal que ahora reproduzco y que comienzo con una pregunta clave: ¿Por qué un índice onomástico?

Confieso que de entrada me pareció que era una fantástica idea por la funcionalidad propia de este tipo de listados de cara a futuras investigaciones; mas luego, a esta primera conclusión se sumó otra muy aparejada con mi actual proyección de la *Trilogía de Ninfas*, en particular, y, en general, con ese proceso vital compartido contigo en *Pastorilia*: un índice onomástico debe servir para lo ya expuesto y, además, para mostrar mi particular agradecimiento a cuantos integran las referencias citadas, una suerte de nombres que encierran a personas con las que he convivido intelectualmente durante muchos años, demasiados, y que han venido a depositarse en los jardines de mis autoridades, por un lado, y de las gratitudes, por el otro, aunque para casi todos los que todavía viven yo sea lo que no puedo ni debo dejar de ser (un tipo anónimo y desconocido), y para los que fallecieron yo no sea; o sea, sin que tengan posibilidad alguna de saberlo, uno más de ellos.

Aunque no sea muy canónico, he optado por disponer el índice en función de cómo se conocen a los autores y no

por el riguroso orden de los apellidos, aunque sea esto último lo que prevalece en la mayoría de los casos. Me parece más coherente que vayas a buscar al autor de *La Divina Comedia* en la entrada ‘Dante’ a que lo hagas a través de ‘Alighieri, D.’ y lo mismo ocurre, por citar otro ejemplo, con el célebre Garcilaso: tras citar al ilustre toledano una y otra vez como ‘Garcilaso’ o ‘Garcilaso de la Vega’, me resulta difícil ubicarlo como ‘Vega, G. de la’. Los casos no son muchos, pero conviene tener presente el aviso, por si acaso.

Por último, está de más, creo, señalar la omisión de cualquier mención en este índice a González de Bobadilla. Las razones son, a mi juicio, tan obvias que basta con una afirmación para que no se diga más al respecto: las páginas de este libro que frente a ti tienes rezuman por doquier la presencia del autor de *Ninfas y pastores de Henares*.

- |   |   |
|---|---|
| Acquaviva, G.: 201  | Ayala, D. de: 181                               |
| Alcina, J.F.: 128, 199  | Bayo, M.J.: 116, 117, 126, 133, 135, 137, 139   |
| Alonso Pérez: 138, 139, 174, 175, 211   | Bellero, P.: 175, 182                           |
| Alonso y Padilla, P.J., 146, 151  | Beltrán de Heredia, V.: 23                      |
| Alonso, M.R.: 149   | Bembo, P.: 118                                  |
| Álvarez Terán, C.: 202  | Benítez Claros, R.: 80, 89, 147                 |
| Amorós, C.: 127   | Berjon, I.: 180                                 |
| Apió: 178   | <i>Bernardo de la Vega</i> : 191, 197, 211, 212 |
| Apuleyo: 98   | Bernuz, P. de: 174                              |
| Arcipreste de Hita (Juan Ruiz): 121   | Bevilaqua, N.: 184                              |
| Aristóteles: 98, 178-180, 190   | Bión de Smirna: 109                             |
| Arribas Rebollo, J.: 103  | Blanco Montesdeoca, J.: 163                     |
| Artiles, J.: 160, 161, 165  | Blecua, A.: 128                                 |
| Asensio, J.M.: 153-155, 198   | Boccaccio, G.: 89, 98, 117-119, 124, 184, 187   |
| Asia, A.: 177   | Boecio: 98, 117                                 |
| Astrana Marín, L.: 202, 204   | Bonilla, A.: 201, 206, 208, 209                 |
| Avalle-Arce, J.B.: 35, 87, 93, 96, 104, 109, 120, 123, 130, 132, 134, 136, 140, 142-144, 155, 157, 158, 160, 162, 163, 167, 184, 206, 207 | Boscán: 124, 126, 127, 177                      |

Botello, M.: 146  
 Bouterwek, F.: 150, 155  
 Burell, C.: 100  
 Cabrera Perera, A.: 160, 166, 168  
 Cairasco de Figueroa, B.: 49, 163, 164  
 Canavaggio, J.: 95  
 Castells, I.: 146, 153, 160, 167, 192, 193, 197  
 Castelvetro, L.: 98  
 Castillo de Bobadilla, J.: 179  
 Catalina García, J.: 152  
 Catón: 178  
 Cayo: 189  
 Cejador y Frauca, J.: 157  
 Cervantes, M. de: 69, 84, 96, 101, 103, 138, 142, 144-147, 149, 150, 152-156, 160, 161, 163, 166, 168-170, 174, 176, 191-195, 197-213  
 César: 178  
 Chapel, H.: 176  
 Chevalier, M.: 87, 88, 97, 112, 113, 120, 137  
 Cicerón: 68, 98, 178  
 Cleandro: 68, 178  
 Clebio: 68, 178  
 Clemencín, D.: 149, 151  
 Colona, A.: 207  
 Comenzini: 175  
 Cordier, J.: 182  
 Cormellas, F. de: 174  
 Cortay, J.: 174  
 Cortejón, Cl.: 156  
 Covarrubias, S.: 203  
 Craso: 178  
*Dante Alighieri: 116-119, 125*  
 Darst, D.H.: 84, 85  
 Demócrito: 178  
 Demóstenes: 68, 178  
 Encina, J. del: 115, 122  
 Erasmo: 181, 185, 186  
 Eraso, A. de: 202-204, 207  
 Escarpit, R.: 205  
 Estacio: 98  
 Estesícoro: 107, 108  
 Eutropio: 68, 178  
 Fabio: 178  
 Fernández de Córdoba, F.: 174  
 Fernández de Idiáquez, J.: 180  
 Fernández de Mata, J.: 146  
 Fernández de Navarrete, E.: 148  
 Fernández Insuela, A.: 147  
 Ferrari, A. de: 174  
 Ferreras, J.L.: 95, 100, 134, 135  
 Ferreres, R.: 102, 103, 112  
 Finello, D.: 187, 189, 190  
 Gallardo, B.J.: 148, 151, 153, 155  
 Gálvez de Montalvo, L.: 69, 101, 142, 143, 147-149, 174, 176, 191, 207, 208, 211  
*Garçilaso de la Vega: 85, 88, 105, 124, 126-128, 131, 135-137, 139, 174, 177, 200, 209*  
 Gayangos, P. de: 149  
 Genette, G.: 171  
 Gerhardt, M. I.: 87, 99, 128-130, 137  
 Gil Polo, G.: 90, 135, 138-142, 144, 147, 174, 175, 208, 211  
 Gil Vicente: 123, 126, 133  
 Giolito de Ferrari, G.: 184  
 Giovanni di Virgilio: 117  
 Givanel i Mas, J.: 156  
 Gómez Manrique, D.: 116  
 González de Amezúa y Mayo, A.: 208  
 Gracián de Antisco, L.: 207  
 Gracián, J.: 40, 198  
 Graciano: 188

Graesse: 147  
 Grapheo, F. de: 174  
 Guarini, G.B.: 118, 138  
 Guesa, M. de: 174  
 Gullón, R.: 165  
 Hebreo, L.: 88, 126, 177, 184  
 Hebreo, S.: 184  
 Heliodoro: 114, 118, 126, 183  
 Heredia, R.: 152  
 Hernández Suárez, M.: 161  
 Hernández, G.: 142  
 Herrera, F. de: 95, 96, 98, 105, 109  
 Herrero García, M.: 198  
 Hesíodo: 178  
 Hiersemann, K.W.: 157  
 Homero: 68, 178, 189  
 Horacio: 89, 98, 112-114, 183, 190  
 Hortensio: 178  
 Höfle, J.: 108, 109, 115, 117, 118, 122, 123, 133, 139  
 Hurtado de Toledo, L.: 92  
 Íñiguez de Lequerica, I.: 181  
 Iriarte, J. de: 149  
*Juan de la Cruz, San: 9*  
 Justiniano: 189  
 Kallierges, Z.: 179  
 King, W.F.: 90  
 Krauss, W.: 89, 90, 100  
 Laso, P.: 177  
 Lasso de Oropesa, M.: 182  
 Licinio: 178  
 Lofrasso, A. de: 143, 174, 176, 211  
 Longo: 114  
 Lope de Vega, F.: 84, 101, 102, 146, 161, 197  
 López de Enciso, B.: 101, 143-145, 149, 174, 176, 191-193, 211, 212,

López de Hoyos, J.: 200  
 López Estrada, F.: 53, 84, 85, 89-92, 94, 96, 98-100, 102, 108-110, 114, 120, 121, 124, 125, 131-133, 146, 151, 158, 159, 164, 185, 186, 197-199, 201, 204, 207, 208  
 López García-Berdoy, T.: 201  
 López Maldonado: 207  
 López Martín, J.: 155  
 López Sedano, J.J.: 147  
 Lucano: 181  
*Luis de León, Fray: 93-96, 113, 126, 180*  
 Maggs Bros, 156, 157  
 Mähl, H.J.: 117  
 Malo, P.: 176  
 Marcial: 98, 182, 183  
 Marciano: 189  
 Marqués de Santillana: 120, 121  
 Martiano Capella: 98  
 Mayans y Siscar, J.A.: 147, 149, 151  
 Menéndez Pelayo, M.: 88, 108, 114, 118, 119, 121, 122, 125, 133, 134, 137-139, 141, 143, 144, 155, 211  
 Metellus: 115  
 Millan, J.: 176  
 Millares Carlo, A.: 161  
 Montemayor, J. de: 46, 87-89, 92, 97, 100-102, 126, 131-142, 144, 147, 164, 174, 175, 208, 211  
 Montero Reguera, J.: 208  
 Montero, J.: 134, 135  
 Morínigo, M.A.: 91  
 Mosco de Siracusa: 108, 109  
 Naescal, J.P.: 180  
 Nebrija, E.A.: 122  
 Nemesiano de Cartago: 114  
 Nevio: 178

Nicolás Antonio: 147, 151  
 Núñez de Reinoso, A.: 126, 130  
 Ondarza Zavala, M.: 207  
 Oporinum, I.: 184  
 Ovidio: 74, 75, 109-112, 118, 182, 183, 187  
 Palau y Dulcet, A.: 157, 174, 175  
 Pellicer, J.L.: 149  
 Pepe, I.: 105  
 Petrarca, F.: 117, 119, 120, 123, 184, 187  
 Petronio: 98  
 Pitágoras: 178  
 Plantini, C.: 182  
 Platón: 68, 88, 178  
 Plauto: 68, 178  
 Plinio: 68, 178  
 Plutarco: 68, 178  
 Pomponio: 189  
 Porrallis, T.: 175, 176  
 Prieto, A.: 104, 140  
 Quaritch: 157  
 Quintana, I.: 160, 161  
 Rallo, A.: 93, 136  
 Rennert, H.: 87, 155, 160, 197  
 Rey Hazas, A.: 148  
 Ribeiro, B.: 126, 132, 133  
 Ricci, G.: 119  
 Ricciardelli, M.: 84, 102, 125, 126  
 Riley, E.C.: 159, 163  
 Riquer, M. de: 200, 209  
 Rivers, E.L.: 103  
 Robles, B. de: 208  
 Robles, P. de: 174  
 Rodrigues, M.: 176  
 Rodríguez de Montalvo, G.: 8  
 Rodríguez Marín, F.: 156  
 Rodríguez Padrón, J.: 165  
 Rodríguez San Pedro, L.E.: 91, 92  
 Sá de Miranda: 126, 133  
 Saint Pierre, B. de: 138  
 Salomon, N.: 85  
 Salvá y Mallén, P.: 150, 151  
*San Agustín: 190*  
 Sancha, G. de: 149  
 Sánchez Robayna, A.: 163  
 Sannazaro, J.: 29, 33, 36, 88, 89, 98, 117, 118, 123-127, 135-138, 174, 177, 201  
 Schevill, R.: 110, 201, 206, 208, 209  
 Schnagel, D. R.: 83  
 Secarium, I.: 179  
 Servio: 116  
 Sevilla Arroyo, F.: 148  
 Siles Artés, J.: 101, 102, 140, 141  
 Silva, F. de: 126, 129  
 Silvestre, G.: 126  
 Simón Díaz, J.: 157, 158  
 Simonde de Sismondi, J.: 150, 155  
 Simone, M.R. di: 91  
 Sócrates: 178  
 Sófocles: 178  
 Solé-Leris, A.: 114, 115, 162, 163  
 Soria Olmedo, A.: 127  
 Souvirón López, B.: 166  
 Stelsio, J.: 175, 176  
 Suárez, V.: 156  
 Subirats, J.: 97  
 Suñé Benages, J.: 156  
 Tasso: 118, 138  
 Tateo, F.: 119, 124, 136  
 Tejada, J.: 142  
 Teócrito: 89, 107-109, 179, 180  
 Terencio: 68, 178

*Teresa de Jesús, Santa:* 9  
Ticknor, M.G.: 149, 150, 193  
Tito Calpurnio: 114  
Tomás y Valiente, F.: 179  
Torquemada, A. de: 132, 187  
Trino e Monferrato, C. de: 174, 175  
Urfé, H. d': 88  
Valbuena Prat, A.: 101, 128  
Várez de Castro: 207  
Vargas Manrique, L.: 207  
Vedia, E. de: 149  
Vegecio: 68, 178  
Viera y Clavijo, J.: 153  
Villegas, A. de: 99, 131, 132  
Vincenci, A.G.: 175  
Vindel, F.: 157  
Virgilio: 68, 86, 89, 104, 109, 116,  
117, 120, 122, 123, 135, 180, 181, 187  
Vitalibus, B. de: 179  
Warschewiczki, S.: 184  
Zero, E.: 147, 149, 152, 153, 155,  
197

