

sino incompatible con la cronología de su vida y con las declaraciones de sus contemporáneos. El *auto* atribuido a Gómez de San Esteban, es una novela geográfica del mismo género que *Simbad el marino*, y muy análoga al *Libro de las maravillas del mundo*, de Juan de Mandeville, del cual en cierto modo puede estimarse como un epitome. Hasta la frase disparatada de las *cuatro partidas del mundo* (convertidas luego en *siete*) se tomó de una de las ediciones del Mandeville castellano, en que también son *siete* las partidas, por grotesca confusión con las del Código de Alfonso el Sabio. Quien haya leído a Mandeville nada encontrará de original en nuestro libro de cordel, salvo ser mucho más confuso y disparatado el itinerario. El infante D. Pedro, recibida la bendición paterna, sale de su villa de Barcellos con doce compañeros y veinte mil doblas de oro; pasa por Valladolid, donde le obsequia D. Juan II con cien mil escudos y un intérprete llamado García Ramírez; se embarca en Venecia para la isla de Chipre; de Chipre salta a Damasco, *capital del Gran Turco*; visita las ruinas de Troya, y de allí se encamina a Grecia por un desierto asperísimo. Nada más fácil que pasar desde Grecia a Noruega, donde los días son de seis horas, peregrinación que realizan en ocho días D. Pedro y sus compañeros montados en dromedarios. Pero encuentran aquella tierra muy fría, y determinan ir a Babilonia (nombre que en la Edad Media se daba al Cairo) y hacer una visita de cortesía al hijo del Soldán de Egipto, anunciándole su propósito de visitar las tierras del Preste Juan. En el camino tropiezan con el país de los centauros, gente soez, indómita y sin religión. Continúan sus jornadas por la Arabia Feliz y Palestina; describese minuciosamente la Tierra Santa, repitiendo las mismas tradiciones que se hallan en Mandeville y en Bernardo de Breidenbrach, dean de Maguncia, cuyo viaje corría traducido al castellano desde 1483 (1). En las sierras de Armenia alcanzan a distinguir, aunque de lejos, el arca de Noé, que tenía los costados llenos de plantas marinas y de musgo. Finalmente, llegan al Cairo, y se encuentran con la agradable sorpresa de que el Soldán era medio paisano suyo, un renegado extremeño de Villanueva de la Serena, a quien habían cautivado en su infancia los moros granadinos. Disfrutaban algún tiempo de su franca hospitalidad, y cargados de joyas y piedras preciosas continúan su caminata por regiones tan peregrinas, que ni aun los nombres es posible identificar muchas veces. En Nínive (la versión portuguesa dice en *Samasa*, y parece reminiscencia de Samarcanda) visitan la corte del gran Tamerlán, cuyo aparato y suntuosidad se relatan con rasgos que parecen tomados del Ruy González de Clavijo, aunque su viaje no estaba impreso todavía cuando salió a pública luz el librejo del infante D. Pedro. En las cercanías del Mar Muerto contemplan la estatua de sal de la mujer de Lot, que cuando crece la luna se hincha más de un palmo y se disminuye cuando mengua. Permanecen dos meses en el convento de franciscanos del monte Sinaí, donde veneran el cuerpo de Santa Catalina y la fuente que Moisés hizo brotar de la piedra hiriéndola con su vara. En la Meca penetran por gracia especial en la Caaba, donde ven el zancarrón de Mahoma suspendido entre ocho imanes.

Aquí empieza la parte puramente fantástica del viaje, que está calcada, todavía más

(1) La versión del aragonés Martín Martínez de Ampíes fué bellamente estampada en Zaragoza por el alemán Paulo Hurus, en 1498, con muchas curiosas estampas en madera, que representan ya animales exóticos, ya trajes de diversas naciones peregrinas (griegos, *surianos* o sirios, abisinios, etc.) y muestras de los alfabetos árabe, caldeo, armenio, etc., todo lo cual acrecienta el valor bibliográfico de este rarísimo libro. El traductor pone de su cosecha al principio un breve *Tratado de Roma*, o sea compendiosa descripción e historia de esta ciudad, y suele añadir algunas notas muy curiosas, especialmente la que se refiere a los gitanos, que él llama *bohemianos* o *egipcianos*.

De los viajes españoles a Jerusalén del marqués de Tarifa y de Juan del Encina es inútil decir nada, por ser tan conocidos.

que lo restante, en la obra de Mandeville: los pigmeos, el reino de las Amazonas, los gigantes antropófagos, los idiotas con ladrido de perros, que se comen á sus padres cuando llegan a la vejez; los cíclopes ó *gomeos* que viven en un valle hondísimo, de donde no saldrán hasta la venida del Antecristo; los centauros, diestros saeteros; otras gentes muy pacíficas que tienen el pie redondo y de él se valen para cultivar la tierra, los dragones de siete eabezas y otros varios monstruos espantables de generación humana o bestial. Muchos de ellos eran vasallos del Preste Juan, príncipe cristiano y piadoso, conforme al rito de santo Tomás, apóstol de las Indias. Si el libro del *infante D. Pedro*, en vez de ser un miserable extracto de una compilación fabulosa de la Edad Media, hubiese sido una emanación genuina del alma peninsular del siglo XVI, ¡qué partido hubiera podido sacarse de este gran mito geográfico que inspiró tan prodigiosas aventuras, y del admirable y auténtico viaje de Alfonso de Paiva y Pero da Covilham en demanda de aquel príncipe fantástico, buscado en la India primero y en Etiopía después! Pero el ignorante falsario se limitó á repetir de mala manera lo que desde el siglo XIV estaba en la imaginación popular. Su viaje termina a las puertas del Paraíso Terrenal, pero incluye á modo de apéndice, una carta del Preste Juan al rey de Castilla, D. Juan II, dándole razón de los ritos y ceremonias de su país y de la variedad de gentes que le pueblan.

La novela geográfica, que de tan pobre modo comenzaba con esta rapsodia callejera, tuvo en el siglo XVII cultivadores mucho más brillantes, entre los cuales merece preeminente lugar el *clérigo agradecido* Diego Ordóñez de Ceballos, cuyo *Viaje del Mundo*, impreso en 1614, trapasa ya el límite cronológico de nuestra actual investigación.

## VIII

NOVELA PASTORIL.—SUS ORÍGENES.—INFLUENCIA DE LA «ARCADIA» DE SANNAZARO.—EPISODIOS BUCÓLICOS EN LAS OBRAS DE FELICIANO DE SILVA.—«MENINA E MOÇA» DE BERNARDIM RIBEIRO.—«DIANA» DE JORGE DE MONTEMAYOR.—CONTINUACIONES DE ALONSO PÉREZ Y GIL POLO.—«EL PASTOR DE FILIDA» DE LUIS GÁLVEZ MONTALVO.—OTRAS NOVELAS PASTORILES ANTERIORES Á LA «GALATEA».

Además de los libros de caballerías y los que pudiéramos llamar sentimentales tuvo el arte idealista en la literatura española del siglo XVI otra manifestación muy interesante, tanto por el número de libros á que dió origen como por el valor poético de algunos de ellos y por el aplauso y fama que alcanzaron en toda Europa. Á la falsa idealización de la vida guerrera se contrapuso otra no menos falsa de la vida de los campos, y una y otra se repartieron los dominios de la imaginación, especialmente el de la novela, sin dejar por eso de hacer continuas incursiones en la poesía épica y en el teatro y de modificar profundamente las formas de la poesía lírica. El bucolismo de la novela no es un hecho aislado, sino una manifestación peculiar, y sin duda alguna la más completa, de un fenómeno literario general, que no se derivó de un capricho de la moda, sino de la intención artística y deliberada de reproducir un cierto tipo de belleza antigua vista y admirada en los poetas griegos y latinos. Ninguna razón histórica justificaba la aparición del género bucólico: era un puro *dilettantismo* estético, que no por serlo dejó de producir inmortales bellezas en Sannazaro, en Garcilaso, en Spenser, en el Tasso. Poco se adelanta con decir que es convencional el paisaje, que son falsos los afectos atribuidos á la gente rústica y falsa de todo punto la pintura de sus costumbres;

que la extraña mezcla de mitología clásica y de supersticiones modernas produce un efecto híbrido y discordante. De todo se cuidaron estos poetas menos de la fidelidad de la representación. El pellico del pastor fué para ellos un disfraz, y lo que hay de vivo y eterno en estas obras del Renacimiento es la gentil adaptación de la forma antigua a un modo de sentir juvenil y sincero, a una pasión enteramente moderna, sean cuales fueren los velos arcaicos con que se disfraza. Agotadas ya hasta la monotonía las formas del lirismo petrarquista, hubo de encontrarse cierta agradable novedad en estos temas que, dentro de un cuadro más ó menos dramático, y haciendo intervenir el mundo exterior, bajo sus más apacibles y risueños aspectos, en la obra del ingenio, abrían margen a discretas confidencias, que hubieran podido ser imprudentes en la forma directa; se prestaban a ser amenizados con brillantes descripciones, con novelescos episodios, con hábiles injertos de las mejores plantas de la antigüedad, y al mismo tiempo que reflejaban, candorosamente depurados, los afectos del poeta, satisfacían la perenne aspiración de la mente humana a un mundo de paz y de inocencia o le hacían pensar en las delicias de la edad de oro y de la florida juventud del mundo. La égloga y el idilio, el drama pastoril a la manera del *Aminta* y del *Pastor Fido*, la novela que tiene por teatro las selvas y bosques de Arcadia, pueden empalagar a nuestro gusto desdeñoso y ávido de realidad humana, aunque sea vulgar, pero es cierto que embelesaron a generaciones cultísimas, que sentían profundamente el arte, y envolvieron los espíritus en una atmósfera serena y luminosa, mientras el estrépito de las armas resonaba por todos los ámbitos de Europa. Los más grandes poetas, Shakespeare, Milton, Lope, Cervantes, pagaron tributo a la pastoral en una forma o en otra.

Un género tan refinado, tan culto, tan artificial, en ninguna parte ha podido ser contemporáneo de la infancia de las sociedades. Cantos de boyeros, de labradores, de cazadores, de pescadores, deben de haber existido desde los tiempos más remotos; pero estas primitivas efusiones líricas nada tienen que ver con la contemplación retrospectiva y en gran parte quimérica que la vida campestre y de las costumbres patriarcales gusta de hacer el hombre civilizado, cuando comienza a sentir el tedio de los goces y ventajas de la civilización. Por eso la poesía bucólica no aparece como un género distinto antes de la escuela docta y sabia de Alejandría, nacida a la sombra de un Museo y criada bajo la protección de los Tolomeos como exquisita planta de invernadero. Los elementos que esta poesía se asimiló, ya épicos, ya didácticos, ya líricos, ya dramáticos, se hallan esparcidos en toda la literatura griega anterior (1), pero de un modo episódico, subordinados á una más amplia concepción, á un más sincero sentimiento poético, á una representación total de la vida humana majestuosamente idealizada, no reducida al estrecho marco de cuadritos de género y de paisaje, que rara vez pasan de la categoría de lindos para alcanzar a la de bellos. Todas las labores humanas, siendo primordial entre ellas la de la tierra, habían sido entalladas en el escudo de Aquiles y en el de Hércules. La acción de la *Odisea* se mueve en un ambiente rústico: labrador es el viejo Laertes y porquerizo el fiel Eumeo; no hay en toda la literatura idilio más delicioso que el episodio de la princesa Nausica. Las instrucciones agrícolas y meteorológicas de Hesiodo envuelven un sentimiento de la naturaleza mucho más familiar y profundo que los idilios de Teócrito. El drama satírico, del cual todavía tenemos una

(1) De la poesía pastoril antes de los poetas bucólicos trató Emilio Egger con su habitual elegancia y doctrina en una memoria leída en la Academia de Inscripciones y Bellas Letras en 1859. (*Mélanges de littérature ancienne*, p. 343).

muestra en el *Ciclope* de Eurípides, era campesino y montaraz hasta por la índole de los personajes y del coro. La comedia aristofánica (en *La Paz*, por ejemplo) mezcla a veces con la sátira política la plácida descripción de la holgura y bienestar de los labriegos del atica. Uno de los medios de que Eurípides se valió para remozar la tragedia decadente fué el empleo de personajes y escenas de la vida común y de la humanidad no heroica. Siguiéron sus huellas los poetas de la comedia nueva, que, a juzgar por los fragmentos que de ellos quedan, encontraron en la simplicidad maliciosa de los rústicos, en su frugalidad y economía, en el contraste entre la vida de la ciudad y la del campo, una mina de interesantes situaciones y de discretas sentencias. En Sicilia misma, patria de Teócrito, y sin remontarse al fabuloso Dafnis, a quien atribuían los antiguos la invención del canto pastoril, halló aquel delicioso poeta muchos de los materiales de su obra en los poemas de Stesicoro, en las comedias de Epicarmo, en los *mimos* de Sofrón.

Pero 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* o canto rudo de los boyeros en un poema artístico, fué invención original del poeta siracusano trasladado a Alejandría, de cuyo nombre son inseparables los de sus discípulos Mosco y Bión. El cuerpo de los idilios de estos tres autores (en el cual entran algunas composiciones de dudosa atribución, que pueden pertenecer a otros poetas) es todo lo que la literatura griega nos ofrece en materia de poesía bucólica, y no ha sido superado ni igualado siquiera en ninguna otra lengua. Teócrito conserva, aun en medio de lo artificial del género, un grado de ingenua sencillez a que ninguno de sus imitadores ha llegado; tiene más viva penetración de la naturaleza y altera menos la fisonomía de los que viven en contacto con ella. La atmósfera tibia y regalada de Sicilia; la perspectiva de su volcánico suelo, y del mar que la arrulla; el áureo beso que la luz imprime en los mármoles de sus templos; los recuerdos familiares del Etna sagrado, de la corriente del Anapo y de la fugitiva Aretusa; la tradición de amores, coloquios y desafíos pastoriles, que él recogió, viva aún, en el canto y música popular, comunican a sus idilios una fuerza poética a que no alcanza ninguna otra producción de este género. Quien no conozca el desarrollo anterior de la literatura griega, y no se fije mucho en el sabio y elegante artificio de la edición, puede creer a veces que lee a un poeta primitivo, y lo es sin duda comparado con Virgilio, para no hablar de los modernos.

Hay en la colección de los bucólicos griegos muchas piezas que no responden al concepto vulgar del género, tal como suele definirse en las poéticas, aunque estén conformes con la etimología de la voz *idilio*, que indica sólo un poema pequeño: fragmentos épicos, como el *Rapto de Hilas*, los *Dioscuros*, la *Infancia de Hércules*, la *Opulencia de Augias* (en Teócrito), *Megara* y aun el *Rapto de Europa* (en Mosco); composiciones puramente líricas, como *Las Gracias*, el *Elogio de Tolomeo*, el *Hepitalamio de Helena*, el bellissimo envío de *La Rucca* (en Teócrito), el *Epitafio de Adonis*, de Bión, o el de Bión por Mosco; cuadros dramáticos, como *Las siracusanas en la fiesta de Adonis*; una extraordinaria riqueza poética, que representa a veces reliquias de géneros perdidos. Pero lo mismo para los antiguos que para los modernos, Teócrito es ante todo el inventor, el padre de todas las maneras de égloga, no solamente la de pastores de bueyes y cabras, sino la de segadores, la de pescadores, la de caminantes, la de semidióses rústicos y apenas emancipados de la naturaleza animal como el *Ciclope*, la de hechiceras de aldea como la trágica y apasionada *Pharmaceutria*. El poeta mismo interviene en este drama rural tan ingenioso y vario, en «la reina de las églogas», en las *Thalysias*, en su propio viaje a la isla de Quios el que relata, es su juventud la que recuerda, no en el modo ale-

górico y un tanto frío de Virgilio, sino con una vena de poesía familiar y graciosa que nos entenece y hace sonreír a un tiempo cuando nos relata el mito infantil del cabrero Comatas, encerrado en un cofre y mantenido por las abejas, mensajeras de las Musas, y nos arrebató con toda la pujanza de la inspiración naturalista en el cuadro de la entrada del otoño y de las fiestas de Ceres, pintado de tan cálida y opulenta manera.

Después de Teócrito, el idilio, que ya comienza a perder mucho de su carácter pastoril en sus discípulos Bión de Smirna y Mosco de Siracusa, penetra en la prosa por industria de los sofistas autores de narraciones amorosas. La pastoral de Longo, única que nos queda, es en gran parte un mosaico de frases de los bucólicos alejandrinos, y a la misma escuela pueden referirse las *Cartas de aldeanos* y de *pescadores* de Alcifión y Eliano.

Discípulo e imitador declarado de Teócrito en la mayor parte de sus églogas fué Virgilio, que traduce libre y poéticamente muchos de sus versos, pero quedando siempre inferior cuando repite los mismos temas; compárese, por ejemplo, la égloga VIII con la *Pharmaceutria* o la égloga V con el idilio de la muerte de Dafnis. Hay poco de pastoril en las bucólicas de Virgilio: la I y la IX aluden a sucesos de su propia vida a la pérdida y recuperación de su hacienda y a las guerras civiles; la IV, o sea el *genethliakon* del hijo de Polión, asciende a las más arduas cumbres de la poesía lírica y ha sido estimada desde los primeros siglos cristianos como una especie de vaticinio el canto de Sileno en la égloga VI es una mezcla de teogonía y de física epicúrea; en la égloga X, que canta los amores de Galo, domina un sentimiento tempestuoso y casi romántico. Todo lo demás es labor de imitación brillantísima, pero en la cual falta muchas veces la unidad orgánica, y se conocen demasiado los retazos de la púrpura ajena. El virgilio de las *Georgicas* y de la *Eneida* es sin duda mayor poeta que Teócrito, pero en el *carmen bucolicum* todas las ventajas están de parte del autor griego, que en su línea es original y perfecto, no sólo en los detalles, como Virgilio, sino en el total de la composición, en la vida poética derramada sin esfuerzo por todas sus partes, en la visión directa y luminosa de la naturaleza, en el interés dramático y humano de sus personajes. El *molle atque facetum*, la blandura y la amenidad, el suave halago y la gracia melódica que Virgilio imprime en las sílabas de cada verso, el dulce y reposado sentimiento de que a veces están impregnadas sus palabras, son sin duda bellezas de alto precio y que se graban para siempre en la memoria de todos los que tuvieron la fortuna de habituar el oído a tan gratos sonos desde la infancia; pero el canto de las musas sicilianas (*Sicelides Musæ*) es mucho más juvenil, fresco y lozano, más rico de color y al mismo tiempo más puro de líneas. Virgilio tenía en tanto grado como cualquier otro poeta de la antigüedad el sentimiento de la naturaleza y de la vida del campo, pero le tenía no al modo griego, sino al modo romano, de que las *Georgicas* nos ofrecen el más cumplido dechado. No era el poeta de las muelles canciones pastoriles, sino de la ruda y áspera labor de los agricultores del antiguo Lacio.

La égloga virgiliana tuvo dos elegantes imitadores en época muy tardía y decadente, a fines del siglo III de nuestra Era. Estos bucólicos menores son el siciliano Tito Calpurnio y el Cartaginés Nemesiano, poetas ingeniosos, aunque poco originales, pues cuando no calcan a Virgilio remedan a Teócrito. Merecen, sin embargo, ser leídos, no sólo por la florida amenidad de su estilo y por el buen gusto que conservan, ya muy raro en su tiempo, sino porque los imitaron en gran manera todos los bucólicos italianos y españoles del siglo XVI, comenzando por Sannazaro y acabando por Valbuena y Barahona de Soto, y porque todavía en el XIX lograron (más felices en esto que otros poetas mayores) un admirable traductor castellano en el docto humanista D Juan Gualberto González,

«Desde éstos hasta la edad de Petrarca y Boccacio no hubo poetas bucólicos», dice Herrera en su comentario a Garcilaso (1). No los hubo, en verdad, a la manera clásica, pero tuvo la Edad Media su riquísima poesía villanesca en las *pastorelas* y *vaqueras* de los trovadores provenzales y de sus imitadores del Norte de Francia, que dieron a estos cuadros un carácter más realista. Cuando este género penetró en España y se combinó con un fondo popular preexistente, produjo en la primitiva poesía galaico-portuguesa la riquísima eflorescencia de las *cantigas de amigo* y de *ledino*, que son la joya de los cancioneros medievales, la única parte de ellos que conserva vitalidad. A pesar de todos los esfuerzos que la erudición de nuestros vecinos franceses ha hecho para no ver en estas canciones más que una imitación de su propia lírica (2), apenas puede dudarse de la existencia de una poesía gallega popular que sirvió de modelo a la artística y la prestó sus formas y sus temas, aunque una y otra cosa se modificasen mucho por el contacto con una poesía extranjera (3). Hay un acento de espontaneidad, que no engaña, en muchas de estas composiciones. El ideal que reflejan es el que corresponde a un pueblo de pequeños agricultores, dispersos en caseríos y que tienen por principal centro de reunión santuarios y romerías. El mismo Joanroy confiesa que este motivo es ajeno a la poesía francesa (4). Tema el más frecuente de tales composiciones, puestas, por lo común, en boca de mujeres, y trasunto, sin duda, más o menos acicalado, de las que realmente entonaban las *raparigas* del Miño al volver de la fuente, son las quejas de la niña a quien su madre veda el ir a la romería, donde la espera *seu amigo*. Otras veces la doncella enamorada se duele de ingratitude y olvido, y aun llega a manifestar candorosamente al mismo santo de la romería sus propósitos de venganza contra el desleal amante, o bien se enoja con el santo porque no la libra de su cuita a pesar de las candelas que había quemado en su altar. Hay ciertamente mucha distancia de arte entre estos rudos acentos y las quejas de Safo a Afrodita, o las imprecaciones de la *Pharmaceutria* de Teócrito; pero el fondo humano de la pasión ardiente y devoradora es el mismo, y hasta las supersticiones se asemejan cuanto es posible dentro de un orden moral tan distinto.

Todo parece darnos la certidumbre de que nos hallamos en presencia de verdaderas letras vulgares, que los trovadores y los juglares explotaban como un fondo lírico anterior a todos ellos, acomodándolas a diversos sonos.

Pero no fué solo la Galicia rural la que dejó impresa su huella en este lirismo bucólico de nuevo cuño. Azotada de mares por Norte y Occidente, y predestinada a grandes empresas marítimas, la región galaico portuguesa tuvo desde muy temprano lo que clásicamente llamaríamos sus églogas piscatorias, si la brava costa del Cantábrico o la más risueña y amigable del Atlántico recordase en algo la diáfana serenidad que envuelve a los barqueros sicilianos en los idilios de Teócrito y de Sannazaro. Son frecuentísimas en el *Cancionero vaticano*, hasta en las villanescas y en los versos de *ledino*, las alusiones a cosas de mar, y aun hay juglares, como Martín Codax y Juan Zorro, que parecen haberse dedicado particularmente a la composición de estas marinas y barcarolas. Por el contrario, en otras poesías, especialmente en las muy lindas de Pero Meogo, parece que

(1) Página 408.

(2) Véase especialmente el doctísimo libro de Alfredo Jeanroy, insigne profesor de la Universidad de Tolosa, *Les Origines de la Poésie Lyrique en France au Moyen Age*, París, 1904.

(3) Es el punto de vista de Federico Díez en su estudio *Ueber die erste portugiesische Kunst- und Hoppoessie*, Berlín, 1893, p. 98.

(4) Página 335.

resuenan los ecos de la trompa venatoria, y son frecuentes las alusiones a la caza de los ciervos.

Es fácil notar en el *Cancionero* pequeños ciclos o series enteras de composiciones, enlazadas entre sí por un mismo sentimiento poético, por un mismo género de imágenes y por la repetición de ciertas palabras predilectas. Así se agrupan los versos del mar de Vigo; los cantos de las diversas romerías de San Servando, San Mamés, San Eleuterio, Santa Cecilia de Soveral, San Clemente, San Salvador; formando cada una de estas series un poemita de amor con unidad interna, no sólo lírica, sino en cierto modo dramática. Así el último juglar antes citado, Pero Meogo, cierra con broche de oro en un diálogo, que llamaríamos *balada* en el sentido romántico y septentrional de la palabra, la historia, fragmentariamente contenida en ocho canciones anteriores, de la doncella que *rompió el brial en la fuente de los ciervos*.

Los mismos trovadores cortesanos, que tan insípidos y pueriles resultan en sus versos de imitación provenzal, parecen otros hombres en cuanto aplican sus labios a este raudal fresquísimos de la inspiración popular. Compárense por ejemplo, las poesías que escribió el rey D. Diniz al modo trovadoresco con sus *cantigas de amigo* y sus cantares *guayados*, dichos así por contener el estribillo *¡ay ó guay amor!* En las primeras no pasa de ser un versificador elegante y atildado; en las segundas, ninguno de los juglares de *atambor* más próximos al pueblo puede arrancarle la palma.

No sostendré que sea realmente indígena todo lo que con trazas de popular se nos presenta en los dos *Cancioneros* de Roma. Para mí no hay duda que con elementos poético-musicales de origen gallego se combinaron reminiscencias muy directas de ciertos géneros subalternos de la lírica provenzal, que, poco cultivados por los trovadores más antiguos, adquieren señalada importancia en los del último tiempo, y especialmente en el fecundísimo Giraldo Riquier, que visitó las Cortes de nuestra Península y dirigió a Alfonso el Sabio el célebre memorial o *requesta* sobre el oficio de juglar. Las *vaqueras* o pastorelas entran en la técnica portuguesa con el nombre de *villanescas* o *villanas*. No se trata aquí solamente (como en el caso de las *baladas* o canciones de danza) de la repetición de «un tipo tradicional que debió de ser común a diversas poblaciones de lengua romana (provenzales, franceses, italianos, etc.)», según la atinada observación de P. Meyer, sino de una imitación literaria y deliberada. En la serranilla artística y provenzalizada se nota un giro más abstracto, impersonal y vago, menos intimidad lírica, menos hechizo de poesía y misterio y también menos soltura de versificación. Aun en las más graciosas, como lo son sin duda las del rey don Diniz, es visible la imitación francesa o provenzal, con todos los lugares comunes de *papagayos*, *vergeles* y *entradas de primavera*.

Gracias al inapreciable tesoro de las canciones descubiertas en Roma, no hay que buscar en otra parte que en Galicia el origen inmediato y el tipo estrófico de las *cantigas de serrana* del Archipreste de Hita, las cuales son originalísimas sin embargo, porque el Archipreste 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. Así era la serrana de Tablada, y no con más apacibles colores se nos presentan la *chala resia* del puerto de Lozoya, que lleva a cuestras al poeta como a *zurrón liviano*, la Gadea de Riofrío, la vaquera *lerda* de la venta de Cornejo. Hay, en medio de lo abultado de estas caricaturas, cierto sentido poético de la vida rústica sano y confortante, la impresión directa del frío y de la nieve

en los altos de Somosierra y de Fuenfría; la *foguera de ensina*, donde se asa el gazapo de soto, y a cuyo suave calor va el Archipreste *desalirisiendo* sus miembros.

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, logró 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 cuadritos, 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. La gracia de la expresión, el pulcro y gentil donaire del estilo, prendas comunes a todas las composiciones cortas del de Santillana, llegan a la perfección en estas *serranillas*, de las cuales unas parece que exhalan el aroma de tomillo de los campos de la Alcarria, mientras otras, más agrestes y montaraces, olean nuestra frente con la brisa sutil del Moncayo o nos transportan a las tajadas hoces de Liébana. El paisaje no está descrito, pero está líricamente sentido, cosa más difícil y rara todavía. Ninguno, entre los poetas que cultivaron la serranilla en el siglo xv, ni el atildado Bocanegra, ni Carvajal, que transportó el género a Italia, pudieron aventajar al marqués de Santillana, y la mayor alabanza que de ellos puede hacerse es que alguna vez recuerdan, sin igualarle nunca, el tipo encantador de la *Vaquera de la Finojosa*.

Pero estaban reservados nuevos desarrollos a este género en la fecunda época literaria de los Reyes Católicos. Por obra de los padres de nuestro teatro Juan del Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente y sus numerosos imitadores, las antiguas *villanescas* no sólo adquieren la forma definitiva del *villancico* artístico, sino que se transforman en poemita dramático, y son como la célula de donde sucesivamente se van desenvolviendo la *égloga* y el *auto*. Ya la profunda intuición de Federico Díez adivinó, sin más elementos apenas que las *cantigas de amigo* del rey D. Diniz, esta influencia tan honda del lirismo popular en Gil Vicente. Las canciones que en su teatro intercala, *arremedando as da serra* son del mismo género y hasta del mismo tipo métrico que las del *Cancionero*, con idéntico paralelismo, con la misma distribución simétrica, con los mismos ritornelos.

Pero en estos ingenios se reconoce ya la influencia del Renacimiento y de los bucólicos clásicos. Antes de escribir sus propias *églogas*, nombre que por primera vez se oía entre nosotros, Juan del Encina, discípulo del grande humanista Antonio de Nebrija, había comenzado por traducir las de Virgilio, o más bien por adaptarlas libremente a nuestra lengua con brío y desenvoltura, haciendo hablar al vate mantuano en coplas de arte menor y cambiando los argumentos de las *églogas* para aplicarlas a los sucesos históricos de su tiempo. El estudio que empleó en esta versión parafrástica debió de adiestrar al poeta salmantino en el arte del diálogo, que luego aplicó a sus propias *églogas* y *representaciones*, muchas de las cuales no tienen más acción dramática que las bucólicas antiguas. Leyendo a Juan del Encina no es aventurado decir que la *égloga* de Virgilio tuvo alguna influencia en los primeros vagidos del drama español cuando todavía estaba en mantillas. El mismo nombre de *égloga* le tomó de Virgilio, y algo más que el nombre, según creo: cierto concepto ideal y poético de la vida rústica, que en él se va desenvolviendo lentamente, no en contraposición, sino en combinación con el remedo, a veces tosco y zafio, de los hábitos y lenguaje de los villanos de su tiempo.

Ya antes de Juan del Encina, y antes que influyese en España la *égloga* clásica, los pastores, además del papel que desempeñaban en los autos de Navidad, habían servido para otros fines artísticos. Las famosas coplas de *Mingo Revulgo*, que son un diálogo sin

acción, ofrecen ya el mismo tipo de lenguaje villanesco que predomina en el teatro de nuestro autor, con la diferencia de ser en Juan del Encina poéticamente desinteresada la imitación de los afectos y costumbres de los serranos, al paso que en *Mingo Revulgo* sirve de disfraz alegórico a una sátira política. Un artificio muy superior, si bien candoroso, mostró el padre de nuestro teatro, especialmente en las dos églogas que, por los nombres de sus interlocutores, pudiéramos llamar de *Mingo, Gil y Pascuala*, y que en realidad pueden considerarse como dos actos de un mismo pequeño drama. El contraste entre la vida cortesana y la campesina, con los efectos que causa el rápido tránsito de la una a la otra en personas criadas en uno u otro de estos medios, se halla representado en esta graciosa miniatura por el escudero a quien el amor de una zagala hace tornarse pastor y por dos pastores transformados súbitamente en palaciegos.

También Gil Vicente era humanista, pero son muy raras en él las imitaciones directas de los poetas clásicos. En la *Frago d' amor*, pieza alegórica representada en 1552, Venus aparece buscando a su hijo el Amor, y se queja de su pérdida en términos análogos a los del primer idilio de Mosco, atribuido por algunos a Teócrito. Pero ni a Teócrito, ni a Mosco, ni a ninguno de los maestros del culto idilio alejandrino o siciliano, ni a Virgilio su imitador, debe Gil Vicente su propio y encantador bucolismo, que ya apunta en alguno de sus cantos sagrados, y que luego más libremente se manifiesta en la *Tragicomedia pastoril da Serra da Estrella* (1527) y en los dos bellísimos *Triunfos del Invierno y del Verano*. Es evidente que también en esta parte tuvo por precursor a Juan del Encina, pero dejándole a tal distancia que apenas se advierte el remedo. La égloga en Juan del Encina es muy realista y algo prosaica: en Gil Vicente es lírica, es un impetuoso ditirambo, un himno a las fuerzas de la naturaleza prolífica y serena, eterna desposada que resurge al tibio aliento de cada primavera, vencedora de las brumas y de los hielos del invierno, y pone su tálamo nupcial en la Sierra de Cintra.

No se graduará de impertinente esta rápida excursión por los campos de la poesía lírica y dramática en demanda del castizo bucolismo peninsular, si se repara que no sólo persistió en todos aquellos ingenios castellanos y portugueses del siglo xvi que resistieron total o parcialmente a la influencia del Renacimiento italiano y fueron, por decirlo así, los últimos poetas del cancionero; y no sólo entró con todos los demás elementos nacionales en el inmenso raudal del teatro, difundiendo su agreste hechizo y sus aromas de la serranía por muchas escenas villanescas de Lope y de Tirso, sino que nuestra novela pastoril, con ser género tan artificioso, debe a este primitivo fondo poético más de lo que comúnmente se cree. No es mera casualidad que los dos más antiguos cultivadores de este género en nuestra Península sean dos portugueses, el uno en su lengua nativa, el otro en la castellana, y que uno y otro fuesen notables artífices de versos de arte menor. Bernardim Ribeiro nunca empleó otros, y Jorge de Montemayor se distingue en ellos mucho más que en los de la medida italiana.

Volviendo a anudar el hilo de la tradición clásica, que en rigor no se interrumpió nunca en Occidente, aunque fuese a veces de muy extraño modo interpretada, las églogas de Virgilio continuaban siendo leídas en las escuelas, pero se las miraba como composiciones alegóricas, llenas de sentidos profundos y misteriosos de moral y de teología, a los cuales la letra era implacablemente sacrificada. Y alegóricas fueron también las primeras imitaciones latinas que de estas églogas se hicieron. El mismo Dante, que, como admirablemente ha demostrado Comparetti (1), es el primero de los modernos que

(1) En su obra *Virgilio nel Medio Evo* (Liorna, 1872), una de las más sabias y bellas que ha producido la erudición contemporánea.

tuvo un concepto lúcido del arte virgiliano, compuso dos églogas dedicadas a su maestro Giovanni del Virgilio, y si son las mismas que con su nombre tenemos ahora (1), nada menos pastoril que ellas puede encontrarse. Las doce del Petrarca que llevan el título general de *Bucolicum Carmen* (2), importantísimas para la historia de su vida y de las cosas de su tiempo, tampoco tienen de bucólico más que la corteza, la imitación externa de las formas de Virgilio. Bajo el disfraz pastoril, el poeta escribe amargas sátiras contra la corrupción de la curia pontificia de Aviñón; habla de la muerte del Rey Roberto de Nápoles, de los proyectos revolucionarios de Rienzi, toma parte activa y militante en la política de su tiempo. La forma alegórica vela un contenido enteramente histórico, que el Petrarca no se atrevía a exponer en forma directa. El mismo explicó en sus epístolas familiares algunas de estas alegorías, y de otras se hicieron cargo sus comentadores Benvenuto de Imola y Donati. Hay en estas églogas, como en todas las poesías latinas del Petrarca, trozos de indisputable belleza, y lo es sin duda el lamento sobre la tumba de Laura en la égloga undécima.

Todavía más raras y menos leídas que el *Carmen Bucolicum* del Petrarca son las diez y seis églogas latinas de Boccaccio (3), todas alegóricas, excepto dos, pero muy inferiores en pureza de estilo y en valor poético a las de su maestro. Pero no por ellas, sino por sus obras en lengua vulgar, merece ser aclamado como renovador de este género en las literaturas modernas, y aquí como en todos los caminos de la novela, su influjo fué profundo y duradero.

Compuso Boccaccio dos novelas pastoriles, una en verso, el *Nifale Fiesolano*, otra en prosa interpolada de versos, el *Nifale d' Ameto* o *Comedia delle ninfe Fiorentine* (4). Una y otra están enteramente penetradas por el espíritu de la antigüedad clásica y abundan en imitaciones directas y deliberadas de los poetas y aun de los prosistas latinos, pero no recibieron en ningún grado la influencia de los bucólicos griegos, que Boccaccio no conocía ni hubiera podido leer en su lengua, puesto que el conocimiento que alcanzó del griego fué muy incompleto y tardío. Tampoco tuvo la menor noticia de las Pastorales de Longo, que ningún humanista leyó hasta muy entrado el siglo xvi, y cuya celebridad empieza en Italia con la traducción de Aníbal Caro, como en Francia con la de Amyot (5).

Aun en la literatura latina, Boccaccio no conocía más poeta bucólico que Virgilio, puesto que Calpurnio y Nemesiano no estaban descubiertos aún. Pero no fué Virgilio el autor que principalmente imitó Boccaccio; ni a tal imitación le inclinaba la índole de su genio, nada casto, ni severo, ni recogido, sino pródigo, vicioso y exuberante, muy

(1) *Opere Minori di Dante Alighieri* (Florencia, ed. Barbèra, 1873), pp. 409-437.

(2) *Francisci Petrarca poemata minora* (Milán, 1829-34), ed. Dom. Rosetti, tomo I.

(3) Sus églogas son rarísimas; sólo se hallan en las antiguas colecciones de poetas bucólicos, por ejemplo, en la de Basilea, por Juan Oporino, 1546: «*Bucolicorum auctores XXXVIII, quotquot videlicet à Virgilio etate ad nostra usque tempora, eo poematis genere usos sedulo inquirentes nancisci in prasentia licuit. Farrago quidem eglogarum CLVI, mirà cum elegantia tum varietate referta nunque primum in studiosorum juvenum gratiam atque usum collecta*» (p. 598 y ss). En el *Giornale Storico della letteratura italiana*, t. VII, p. 94 y ss., hay un notable estudio de B. Zumbini sobre las églogas de Boccaccio.

(4) El *Nifale Fiesolano* debe leerse en la edición de F. Torraca (*Poemetti mitologici del secolo XIV, XV e XVI*, Liorna, 1888). Vid. el estudio de Zumbini, *Una storia d' amore e morte* en la *Nuova Antologia* (marzo de 1884). El *Ameto* está en el tomo XV de las *Opere Volgari de Boccaccio*, publicadas por Moutier, Florencia, 1827. Hay también una edición popular del editor milanés Sonzogno (*Opere Minori*, 1879).

(5) La primera edición del texto griego es de Florencia, 1598. Hasta 1601 no se imprimió la paráfrasis latina de Lorenzo Gámbara. Las traducciones vulgares habían madrugado mucho más. La de Amyot es de 1559. Aníbal Caro había emprendido la suya en 1538, pero sabido es que no fué impresa hasta 1786, en bellísima edición bodoniana.