

análogo, en suma, al de Ovidio, que fué si duda su poeta predilecto, y a quien saqueó a manos llenas, lo mismo en las *Metamorfoses* y en las *Heroidas* que en las obras amoratorias. 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. Con esta influencia se combinaron otras, la de Claudiano y Séneca el Trágico entre los poetas; la de Apuleyo entre los prosistas. Pero los dos poemas bucólicos de Boccaccio distan mucho de ser un centón como la *Arcadia* de Sannazaro. No conociendo, como no conocía, las novelas griegas, hay que tener por idea original suya la de aplicar la forma narrativa al idilio, y en este sentido no debe decirse que restauró, sino que volvió a inventar la novela pastoril, sin más guía que su poderoso instinto de narrador. La narración en verso o en prosa era la forma natural de su espíritu. En cuanto a la mezcla de prosa y verso, usada en el *Amelo*, y que luego fué ley nunca infringida del género, Boccaccio no hizo más que transportarla de otras obras de muy distinto carácter, ya latinas, ya vulgares, en que había sido empleada, tales como la *Consolación* de Boecio y la *Vita Nuova* y el *Convito* de Dante (1); si bien en estas últimas la prosa es el comentario de las canciones y de los sonetos, al revés de lo que sucede en el *Amelo*, donde la prosa es lo principal y los tercetos son una especie de intermedio lírico.

El *Ninfale Fiosolano* pertenece a la juventud de su autor, aunque no se sabe con precisión la fecha. Es un poema en octava rima, forma predilecta de Boccaccio, y de la cual se le considera como inventor, habiendo sido por lo menos el primero que la traspantó de la poesía popular a la erudita y la usó en composiciones extensas. El argumento es una sencilla fábula de amores y transformaciones al modo de las de Ovidio, y el poeta la enlaza con el origen de la ciudad de Fiesole, cerca de la cual corren dos arroyuelos llamados Africo y Mensola, que conservan los nombres de dos amantes infelices. Mensola era una ninfa de Diana, seducida por el joven pastor Africo, disfrazado de mujer por consejo de Venus, que se le apareció en sueños. Mensola, sorprendida por la diosa en el momento de dar a luz el fruto de sus amores, queda transformada en agua corriente, y lo mismo acontece a su amador cuando, desesperado por su tardanza en acudir al bosque donde la aguardaba, se da cruda muerte por sus propias manos. En el *Filocolo*, en la *Teseida*, en el *Filostrato*, en todos sus poemas, había puesto Boccaccio algún episodio idílico; pero en el *Ninfale Fiosolano* triunfa resueltamente la égloga pagana y naturalista. Es, en concepto de los críticos italianos, la obra maestra de su autor, considerado como poeta. En el *Ninfale* (dice Carducci), «el idilio de amor dictado por la naturaleza misma se entrelaza con la epopeya de los orígenes; la sensualidad en medio de los campos y de los torrentes es selvática como en *Dafnis y Cloe*; y la verdad de todos los días, una aventura casi vulgar, se levanta a la esfera poética en alas del canto de las ninfas mitológicas, sobre las cimas de Fiesole suavemente iluminadas por los esplendores de mayo y de la leyenda, en los floridos valles que han de servir luego de escena al *Decamerón*» (2). La forma métrica de este poemita sirvió luego de modelo para otras narraciones villanescas, tales como la *Nencia* y la *Ambra* de Lorenzo el Magnífico.

El *Amelo* es composición muy diversa. Pertenece a la edad madura de su autor (1341 o 1342) (3). No es frívola historia de amores, sino una alegoría que quiere ser

(1) También hay mezcla de prosa y verso en el poemita francés (*contefable*) de *Aucassin et Nicolette*, pero no parece probado que Boccaccio lo conociese.

(2) *Discorsi Letterarii e Storici di Giosuè Carducci* (Bologna, 1889), p. 275.

(3) Vid. Gaspary, *Storia della letteratura italiana*, traducida por Rossi (1891), tomo II, página 15 y ss.

moral y hasta teológica. Por otra parte, los elementos de la novela pastoril están mucho más desarrollados y las imitaciones clásicas más al descubierto. La impresión que deja el libro es indecisa y contradictoria. Su asunto es nada menos que el conflicto entre la Venus terrestre y la Venus Urania, y la emancipación del alma que, rotos los lazos de la sensualidad, se va levantando mediante la ciencia y la virtud al conocimiento y amor de Dios. La iniciación sucesiva del rudo cazador Ameto en estos misterios del amor y la hermosura se cumple mediante el magisterio de siete ninfas que, sentadas en torno de una fuente, van relatando cada una su historia y cantando las alabanzas de la diosa a quien están particularmente consagradas. Ameto se va enamorando, una tras otra, de todas ellas, y recorriendo así la escala de las virtudes cardinales y teologales que en ellas están simbolizadas. El símbolo es a veces muy peregrino: Venus representa la caridad; Vesta, la esperanza; Cibele, la fe. Cuando las ninfas han terminado sus historias y sus cánticos, aparece una columna de fuego sobrenatural, que deslumbra los ojos de Ameto, y oye una voz suavísima que dice:

Io son luce del cielo unica e trina,  
Principio e fine di ciascuna cosa...

Era la aparición de la Venus celeste, cuyo cuerpo luminoso llega a percibir a Ameto cuando, bañado y purificado por las ninfas, y libre ya de todo pensamiento mundano y de toda concupiscencia, discierne la verdad suprema, oculta bajo el velo sutil de tantas fábulas, y se siente y reconoce como transformado de animal bruto en hombre.

Visible es aquí la imitación del *Purgatorio* dantesco, y puede decirse que comienza desde que Ameto, perdido en la caza, oye sonar por primera vez el canto de Lia. El uso constante de los tercetos en la parte poética contribuye a que la semejanza sea mayor, pero la hay también en el pensamiento, y no puede dudarse que Boccaccio escribió con sinceridad su libro, y con sinceridad acaba sometiéndole al examen y corrección de la Santa Iglesia Romana, temeroso de haber incurrido en algún defecto de ignorancia. Pero aunque Boccaccio estuviese ya inclinado en aquella fecha a pensamientos más graves que los de su alegre juventud, todavía distaba mucho de haberse despojado completamente del hombre viejo, y su conversión moral no se efectuó por entero hasta 1362.

El *Amelo* refleja un estado de ánimo vacilante y antinómico consigo mismo. Los dogmas católicos de la Trinidad, de la Encarnación, de la Transustanciación, aparecen envueltos en un fárrago mitológico que los empaña y desnaturaliza. En el himno que entona Lia en loor de la divina Cibele se mezclan del modo más abigarrado el paganismo y el cristianismo, formando una especie de teología sincrética, que recuerda las especulaciones de los gnósticos alejandrinos. La elevación del pensamiento de la obra, que sólo se manifiesta claramente en las últimas páginas, contrasta con el carácter lascivamente erótico de las narraciones, que podrían figurar sin incongruencia entre las del *Decamerón*, a cuya simétrica disposición, que también hallamos en las *cuestiones de amor* del *Filocolo*, se asemeja, por otra parte, la traza y disposición del *Amelo*, sin que falte, por supuesto, el obligado recuerdo de la napolitana *Fiameta*, que refiere los fabulosos orígenes de su ciudad natal. Todavía disuenan más de la tendencia de la obra, y hasta comprometen su sentido y eficacia, las siete descripciones prolijas, voluptuosas, minuciosísimas, de la belleza corporal de las ninfas. La fruición hartó grosera con que estos retratos están dibujados ni siquiera tiene disculpa en el ardor de los sentidos, puesto que en medio de todos son fríos, analíticos, uniformes, hechos parte por parte y miembro por miembro. El *Amelo* está escrito en una prosa más redundante y latinizada que nin-



gún otro libro de Boccaccio, pero hay en ella tanta lozanía y frondosidad, era tan nueva aquella pompa y armonía en ninguna lengua vulgar, que se comprende que aun dure el entusiasmo de los italianos por tal estilo, aun reconociendo que tiene mucho de retórica viciosa y que en los imitadores llegó a ser insoportable.

El *Ameto* influyó en los autores de novelas bucólicas, no por la parte mística y alegórica, sino por la relativa novedad de mezclar los versos líricos y las narraciones en prosa. Influyó también por los episodios de carácter más pastoril, tales como el del pastor Theogapen, que a ruego de las ninfas repite el canto interrumpido, o la descripción de las fiestas de Venus, o la contienda entre los pastores Achaten y Alceste, que al son de la zampoña del mismo Theogapen disputan sobre su mayor o menor pericia en el arte de criar el ganado. Todos éstos, que fueron lugares comunes del género, se encuentran ya en el *Ameto*, y todos tenían precedentes en la poesía clásica.

Sabido es que ningún autor italiano, ni el mismo Dante, ni el mismo Petrarca, tuvo en España más lectores y admiradores que Boccaccio durante el siglo xv. La mayor parte de sus obras latinas y vulgares pasaron a la lengua castellana, y algunas también a la catalana. En ésta no conocemos traducción del *Ninfal de Ameto*, pero existió un códice castellano entre los restos de la librería del marqués de Santillana, y probablemente esta versión, que no llevaba nombre de traductor, fué hecha por su mandado (1). El mismo marqués cita con encomio esta obra en su famoso *Prohemio* al condestable de Portugal, al enumerar los que después de Dante escribieron en *tercio rimo* elegantemente: «Johan Bocacio el libro que *Ninfal* se intitula, aunque ayuntó a él prosas de grand eloquencia, a la manera del *Boecio consolatorio*».

Más adelante otros modelos italianos y latinos suplantaron a Boccaccio, pero todavía nuestros poetas del siglo xvi leían y estudiaban el *Ameto*. Herrera le cita en el comentario a Garcilaso, y me parece evidente que se acordó de él en algún pasaje de su brillante y apasionada *Égloga venatoria* (2).

(1) Estaba todavía en la casa ducal de Osuna cuando Amador de los Ríos publicó en 1852 las *Obras del Marqués de Santillana* (vid. pág. 596, col. 2.<sup>a</sup>), pero desgraciadamente había desaparecido, con otros códices no menos preciosos, cuando el Estado adquirió aquella colección.

(2) «*Questa Ninfa segue le cacce, ed io il quale cresciuto nelle selve, sempre con l' arco e con le mie saette ho seguite le salvatiche fiere, nè alcuno fu, che meglio di me ne ferisse, a me niuna paura è d' aspettare con li aguti spiedi gli spumanti cinghiali, e i miei cani non dubitano assalire i fulvi leoni... Queste cose tutte a' suoi servigi disporrò ed olire a ciò me medesimo. Io fortissimo le porterò per gli alti boschi l' arco, la faretra, e le reti, e di quelli scenderò sopra i miei omeri la molta preda posando... Io le mostrerò gli animali, ed insegnerolle le loro caverne. Io le apparecchierò le frigide onde, presto a qualunque ora; e le ghirlande della fronzuta quercia ritenenti al bellissimo viso l' accessse luci di Febo, leverò dagli alti rami, porgendole ad essa...» (Boccaccio).*

O la ligera garza levantando  
Mire al alcón veloce y atrevido,  
O espere al jabalí cerdoso y fiero...  
Si contigo viviera, ninfa mía,  
En esta selva, tu sutil cabello  
Adornara de rosas, y cogiera  
Las frutas varias en el nuevo día,  
Las blancas plumas del gallardo cuello  
De la garza ofreciendo, y te trajera  
De la silvestre fiera  
Los despojos, contigo recostado;  
Y en la sombra cantando tu belleza,  
Y en la verde corteza  
De tu frondosa encina mi cuidado  
Extendiendo, conmigo lo leyeras,  
Y sobre mí las flores esparcieras...

Pero fuera de esta y otras excepciones, que pueden notarse en los escritos de varones doctos, y que habían abarcado en sus lecturas todo el círculo de la poesía anterior a su tiempo, bien puede decirse que el *Ameto* fué muy olvidado, aun en la misma Italia, después de la ruidosa y triunfante aparición de la *Arcadia* del poeta y humanista napolitano Jacobo Sannazaro, tan insigne en la poesía latina como en la vulgar. Y este triunfo se debió, no a que la *Arcadia* tenga más condiciones de novela que los dos *ninfales* de Boccaccio, puesto que seguramente ofrece menos originalidad y viveza de imaginación que cualquiera de ellos, y es muy inferior en el arte narrativo, en el vigor del estilo y en el sentimiento enérgico y profundo de las bellezas naturales, sino porque satisfacía a maravilla las aficiones eruditas de su tiempo, ofreciendo en una especie de centón, formado, por otra parte, con gusto y elegancia, lo más selecto de los bucólicos griegos y latinos y de otros muchos escritores de ambas antigüedades, mezclándolo todo con alusiones a sucesos de la vida del poeta o de sus amigos, los cuales intervenían en la fábula con disfraces que para los contemporáneos debían de ser muy transparentes, puesto que todavía lo son para nosotros. Así, el pastor *Sincero* es el mismo Sannazaro, *Summontio* es Pedro de Summonte, segundo editor de la *Arcadia*; *Meliseo* es el admirable poeta latino Giovanni Pontano, gloria imperecedera de la escuela de Nápoles, y *Barcinio* es el poeta italo-catalán Bernardo Gareth, poéticamente llamado *Chariteo*, del cual pienso discurrir largamente en otra ocasión.

Cuando Sannazaro compuso la *Arcadia*, cuya primera edición incompleta y mendosa, hecha sin noticia ni consentimiento de su autor, es de Venecia, 1502, y que de nuevo corregida y completa se publicó en Nápoles, en 1504, el círculo de la erudición de los humanistas era mucho más amplio que en tiempo del primer Renacimiento, al cual pertenece Boccaccio. El florentino Poggio había descubierto en Inglaterra las Bucólicas de Calpurnio, y ya antes eran conocidas las cuatro églogas de Nemesiano. Sannazaro las estudió con mucha atención en un precioso códice que adquirió en Francia. Podía además leer en su lengua original los idilios de Teócrito (con los cuales andaban entonces mezclados los de Bion y Mosco, sin distinción de autores), pues aunque no hubo edición completa de ellos hasta 1515, diez y ocho composiciones habían sido impresas ya en Milán en 1493, y treinta en Venecia, en 1495, por Aldo Manucio. En cuanto a la antigüedad latina, es claro que no tenía secretos ya para la gentil escuela napolitana, que tanto floreció bajo el patronato de la casa aragonesa y de la cual fué grande ornamento Sannazaro.

La investigación de las fuentes de la *Arcadia* puede decirse que es materia completamente agotada. Ya los antiguos comentadores Porcachi, Sansovino, Massarengo (1), notaron las más obvias, especialmente las de Virgilio, modelo predilecto del vate parte-

Iremos a la fuente, al dulce frío,  
Y en blando sueño puestos, al ruído,  
Del murmurio esparcido  
Del agua, tú en mis brazos, amor mío,  
Y yo en los tuyos blancos y hermosos,  
A los faunos haría envidiosos.

(HERRERA).

(1) Estos comentarios están reunidos en la edición de los hermanos Volpi, que ha sido la mejor de la *Arcadia* hasta nuestros días, y todavía puede consultarse con utilidad.

*Le Opere Volgari di M. Jacopo Sannazaro, cavaliere Napoletano; cioè l' Arcadia, alla sua vera lezione restituita, colle Annotazioni del Porcachi, del Sansovino e del Massarengo... In Padova, 1723, presso Giuseppe Comino.*



nopeo, que quiso reposar tan cerca de la tumba del mantuano. Fácil era ver, por ejemplo, que la prosa IV de la Arcadia responde a la égloga III de Virgilio y al idilio I de Teócrito; que la égloga IX del poeta italiano está calcada en la III del latino; que la descripción de los juegos funerales de Ergasto en la prosa XII está traducida en parte del libro V de la *Eneida*. Pero los procedimientos de imitación en Sannazaro son mucho más complicados, y estaba reservado a una erudición más diligente y sutil ir enumerando una por una todas las piedrezuelas de más o menos valor que entraron en su mosaico, pulidas y combinadas con un artificio tan docto y reflexivo. Tarea es ésta que han desempeñado, como en competencia, dos eruditos italianos, Francisco Torraca y Miguel Scherillo, en libros publicados simultáneamente, y después de los cuales nada resta que decir sobre la *Arcadia* (1). Sannazaro no era un imitador vulgar, ni mucho menos un plagiarlo, sino un hombre enamorado y penetrado de la belleza antigua, que recogió en su libro lo más selecto y exquisito de sus lecturas para recrearse de nuevo con su contemplación, y renovarla también en la mente de los eruditos y hacerla sentir por primera vez a los indoctos. Y esto lo hizo eligiendo, alterando, coordinando los pormenores, según cuadraba al intento y plan general de su libro, tomando de un autor el cuadro general de cada episodio y enriqueciéndole con los despojos de otros muchos, fundiendo y sobreponiendo dos o tres modelos, remontándose a veces en la cadena de la imitación desde el ejemplar latino al griego que le había servido de prototipo, y aprovechando frases y detalles del imitador y del imitado. Así, de Virgilio asciende no sólo a Teócrito, sino a Homero, y, por ejemplo, en la descripción ya citada de los juegos celebrados por Ergasto sobre la tumba de Massilia, no sólo explota la descripción virgiliana de los juegos funerales de Anquises, y la que hace Stacio de las exequias del niño Ofeltes, sino la que ha servido de modelo a todas ellas, la descripción homérica de los funerales de Patroclo. En los trozos más virgilianos se encuentran mezcladas imitaciones de Ovidio, de Calpurnio, de Claudiano, y hasta de los prosistas didácticos como Plinio el Naturalista, de quien se deriva casi toda la erudición mágica y supersticiosa que poseía el viejo sacerdote a quien va a consultar Clonico en las prosas IX y X. De los poetas, el que más influyó en Sannazaro, fuera de los bucólicos, fué Ovidio, hasta en sus obras menos leídas, como los *Fastos*, en cuyo libro II encontró la descripción de las fiestas de Pales, diosa de los pastores, que transportó a la prosa III.

La influencia del *Ameto* en la *Arcadia* ha sido exagerada por algunos como Scherillo y muy reducida por otros como Torraca. Claro es que los dos libros pertenecen al mismo género, y que probablemente sin el primero no hubiera existido el segundo, puesto que Sannazaro carecía de imaginación novelesca y no le creemos capaz de crear un tipo nuevo. Tomó, pues, de Boccaccio la forma mixta de prosa y verso, y también fué influido por él en la parte métrica, pues aunque no todas las doce églogas de la *Arcadia* están compuestas en tercetos, como lo están todas las poesías intercaladas en el *Ameto*, es, sin embargo, la combinación que predomina o reina sola en la mayor parte de ellas. En tres de las églogas, por completo, y en otras con grande abundancia, los tercetos no son llanos, sino esdrújulos; género de rima que Sannazaro no inventó y que ya otros habían aplicado a la poesía pastoril, queriendo remedar acaso la cadencia

(1) *La Materia dell' Arcadia del Sannazaro, studio di Francesco Torraca. Città di Castello, 1888.*

—*Arcadia di Jacobo Sannazaro secondo i manoscritti e le prime stampe, con note ed introduzione di Michele Scherillo. Torino, ed. Loescher. 1888.* Edición crítica digna del mayor elogio.

de los dáctilos antiguos. Este género de terminaciones, que aun en italiano es desabrido y molesto, suele hacer en castellano tan extraño y a veces ridículo efecto, que muy cuerdamente se abstuvieron de seguir en esto a Sannazaro, como no fuese por excepción y en trozos muy breves, los innumerables poetas nuestros que le imitaron. Y aunque es cierto que se encuentran algunos ejemplos en Montemayor, en Gil Polo y en el inmenso Lope de Vega, era tan poco el caso que se hacía de tales versos, que pudo pasar por inventor de ellos el canónigo de Canarias Bartolomé Cairasco de Figueroa, por haberlos prodigado sistemáticamente, hasta la insensatez y el delirio, en el *Flos Sanctorum* que escribió en verso con el título de *Templo Militante*, obra monstruosa, en que brillan de vez en cuando algunas ráfagas de ingenio poético, depravado por el mal gusto. Tampoco logró mucho éxito entre nosotros, aunque tuvo más imitadores (el primero de ellos nada menos que Garcilaso en una parte muy considerable de su égloga segunda), otro artificio métrico favorito de Sannazaro, el de colocar la rima en medio del endecasílabo (*rima percossa* en la Poética del Minturno), forma de origen provenzal, que el Petrarca había empleado incidentalmente en algunas de sus canciones.

Es, por consiguiente, la métrica de la *Arcadia* mucho más variada y rica que la del *Ameto*, pues además de todo lo que hemos referido contiene sextinas simples y dobles, canciones petrarquistas de estancias largas y composiciones *polimétricas*, escritas con toda la soltura de un versificador muy ejercitado. Pero todo este lujo de destreza técnica contrasta con la pobreza de la acción, si es que acción puede llamarse la de aquellas prosas ensartadas una tras otra sin ninguna razón interna y orgánica. En esta parte Montemayor y otros bucólicos nuestros valen más que él, dan más interés a sus relatos, son más novelistas. Boccaccio lo había sido también a su manera, pero Sannazaro, que procura imitarle en la riqueza de su dicción toscana y en el lujo de sus descripciones, y se inspira no sólo en el *Ameto*, sino en el *Filocolo*, en la *Fiameta*, en las églogas latinas y en todos sus libros, no acierta con lo más íntimo a su arte, no sabe dar interés dramático a sus ficciones, no tiene fantasía plástica ni conoce el arranque de la pasión amorosa. Es un mero artífice de estilo, mucho más paciente que inspirado. En todo su libro no ha inventado nada, ni siquiera el ingenioso medio de que se vale el pastor Charino para declararse a su zagala, haciéndole contemplar su propia imagen en las aguas de una fuente. Sus últimos comentadores prueban que este episodio, ciertamente ingenioso, aunque en demasía alabado (1), además de las reminiscencias que conserva de la fábula ovidiana de Narciso, es un tema de novelística popular que se encuentra lindamente desarrollado en el *Heptameron* de la reina de Navarra (novela XXIV), donde la declaración amorosa se hace por medio de un espejo de acero que el enamorado llevaba sobre el pecho a guisa de coraza. Las prosas de Sannazaro son lánguidas e incoloras a pesar de la profusión de epítetos. Hasta el paisaje es artificial, y los mismos recuerdos de Nápoles, que debían de ser tan familiares al autor, están vistos a través de Boccaccio, que tanto amó y cantó en las riberas de Bayas y en los collados de Sorrento, y tanto se saturó y embriagó de su atmósfera voluptuosa.

Libro mediano si se quiere, pero afortunado por la oportunidad con que apareció en concordancia con el gusto reinante, la *Arcadia* fué la primera obra de prosador no

(1) Especialmente por Vittorio Imbriani, que con sólo este episodio quería contrabalancear la dura sentencia de Manzoni sobre la Arcadia: «Pare impossibile che un uomo come il Sannazaro, dotto, pieno d'ingegno, abbia potuto scrivere un libro come l' Arcadia, che si può dire, è una scioccheria: non c'è nulla».

V. Imbriani, *Una opinione del Manzoni memorata e contraddetta* (Nápoles, 1878).



toscano que alcanzase en toda Italia reputación clásica. Serafino Aquilano, Galeoto del Carreto y otros poetas imitaron sus églogas en la corte de Mantua; Baltasar Castiglione en la de Urbino. En Nápoles hubo verdadera escuela de poetas bucólicos, que se ejercitaron á porfía en el enfadoso terceto esdrújulo. Tansillo, Minturno, el mismo Torquato, Tasso, son discípulos, aunque más independientes, de Sannazaro, para no hablar de los oscuros autores de la *Siracusa*, de la *Amatunta* y de la *Mergellina*, que prolongaron el género durante tres siglos. Pero en general la bucólica italiana adoptó la forma dramática con preferencia á la narrativa, y dramáticas son sus dos obras maestras, el *Aminta* y el *Pastor Fido*.

La influencia de la *Arcadia* considerada como novela fue mayor en las literaturas extranjeras. Hasta el título de la obra, tomado de aquella montuosa región del Peloponeso, afamada entre los antiguos por la vida patriarcal de sus moradores y la pericia que se les atribuía en el canto pastoril, se convirtió en nombre de un género literario, y hubo otras *Arcadias* tan famosas como la del Sir Felipe Sidney y la de Lope de Vega, sin contar con la *Fingida Arcadia* que dramatizó Tirso. Todas las novelas pastoriles escritas en Europa desde el Renacimiento de las letras hasta las postrimerías del bucolismo con Florián y Gessner, reproducen el tipo de la novela de Sannazaro, ó más bien, de las novelas españolas compuestas á su semejanza, y que en buena parte le modificaron, haciéndole más novelesco. Pero en todas estas novelas, cual más, cual menos, hay no sólo reminiscencias, sino imitaciones directas de la *Arcadia*, que á veces, como en *El Siglo de Oro* y en *La Constante Amarilis*, llegan hasta el plagio. Aun en la *Galatea*, que parece de las más originales, proceden de Sannazaro la primera canción de Elicio («Oh alma venturosa»), que es la de Ergasto sobre el sepulcro de Ondrogeo, y una parte del bello episodio de los funerales del pastor Meliso, con la descripción del valle de los cipreses (1). Lo que Sannazaro había hecho con todos sus predecesores lo hicieron con él sus alumnos poéticos, saqueándole sin escrúpulo. El género era artificial de suyo, y vivía de estos hurtos honestos, no sólo disculpados, sino autorizados y recomendados en todas las Poéticas de aquél tiempo. «No se andaba entonces (dice Rajna hablando nada menos que del Ariosto) en busca de un mundo nuevo; el sumo grado de la belleza parecía alcanzado, y no se creía que restase otra labor á los venideros que seguir lo más de cerca que pudiesen los pasos de los antiguos, al modo que Virgilio había imitado á Homero, y sin embargo era Virgilio» (2).

En 1549 apareció en Toledo una traducción castellana de la *Arcadia* de Sannazaro, en prosa y verso, en la cual intervinieron tres personas que conocemos ya por haber tomado parte en la del *Filocolo* de Boccaccio: el canónigo Diego López de Toledo, el capitán Diego de Salazar y el racionero de la Catedral toledana Blasco de Garay, tan conocido por sus *Cartas en refranes*, persona distinta del célebre proyectista del mismo nombre á quien en algún tiempo se atribuyó la aplicación del vapor á la navegación. La *Arcadia* española está dedicada al arcediano de Sepúlveda Gonzalo Pérez, conocido traductor de la *Odisea* y padre del secretario Antonio. En la dedicatoria dice

(1) Estas imitaciones han sido notadas por Miguel Scherillo en el prólogo de su edición de la *Arcadia* (pp. CCIII-CLX), y por Fitz-Maurice Kelly en el interesante estudio que precede a la traducción inglesa de la *Galatea* hecha por H. Oelsner y A. B. Welford (*The complete works of Miguel de Cervantes Saavedra*, t. II, 1893, pp. XXIX y XXX).

Sobre otras imitaciones puede consultarse el estudio de F. Torraca *Gl' imitatori di Jacopo Sannazaro, ricerche* (Roma, Loescher, 1882), pero en la parte española puede ampliarse mucho, como lo iremos haciendo en el curso de estas investigaciones.

(2) *Le fonti dell' Orlando furioso*, p. 529.

el editor Garay: «Esta palabra empené quando divulgué las treze questiones, que del Filocolo del famoso poeta y orador Iuan Bocacio trasladó elegantemente don Diego Lopez de Ayala, canonigo y vicario de la Santa Iglesia de Toledo y obrero de ella. Tras la qual divulgación prometí dar luego esta obra, porque juntamente con aquélla la libré con inoportunos ruegos de la tiniebla o (por mejor decir) oluido en que su intérprete la avía puesto: sin pensamiento de hazer jamas lo que agora yo hago por él. Porque más la tenía para comunicacion y passatiempo de amigos, que para soltarla por el incierto y desuariado juyzio del vulgo... La otra razon que a ello no movió, que aunque no es la primera es la más principal, fue seruir a v. m. con cosa no agena de su delicado gusto. Para lo qual tuve de ésta algún concepto, assi por ser tal como todos saben que es, como por pensar que en la primera lengua en que se escriuio la tenía vüestra erudition y prudentia tan conocida y familiar, que si era menester, de coro (como dizen) *relatauades todos los más notables lugares y puntos de ella*, Y no sólo esto, mas vuestro singular ingenio *contendia algunas vezes darnos en nuestra misma lengua castellana a gustar los propios versos en que primero fue compuesta*: por donde espero agora no seros desagradable mi presente seruicio... El author que compuso el presente libro en su primer lenguaje que llaman Toscano... se llamaua Iacobo Sannazaro, cauallero Neapolitano, aunque de origen español (1), tan claro por sus letras, que a quererle yo agora de nueuo loar seria obscurecer sus alabanzas con las faltas de mi rudo ingenio. Porque a lo que afirman los más sabios, o ygualo á Virgilio en el verso latino o se acercó tanto á él que a ninguno quiso dexar en medio. Y en el verso vulgar (siguiendo materia pastoril) vnos dizen que sobrepujó, otros que igualó al mejor de los poetas Toscanos... El segundo que trasladó toda la prosa de la presente obra fue el ya nombrado don Diego Lopez de Ayala, de cuyo poder salió ella... que creo no va mal arreada assi de stilo y primor, como de propiedad de hablar, no sólo Castellana, mas Toledana y de cortés cauallero. Avnque algunos medio letradillos podrian achacar los muchos epithetos que lleva, diziendo ser agenos de buena prosa. No considerando que toda esta obra tiene nombre de poesia y fiction, donde aquéllos largamente se consienten; y que assi estauan en la primera lengua, en que no descuydadamente la compuso su sabio author, de adonde él como fiel interprete la trasladó. El tercero fue Diego de Salazar, que antes era capitán, y al fin y vejez suya fue hermitaño, amigo mio tan intimo y familiar que vsaua llamarme su compañero. De lo qual yo holgaua no poco, como hombre que conocia (si algo puedo decir que conozco) el valor y quilates de su ingenio. Porque osaria afirmar lo que otras veces he dicho: en el verso castellano, asi de improuiso como de pensado, ser la Phenix de nuestra Hespaña, puesto que en prosa no fue de menospreciar, como nos muestran sus claras obras. Este compuso toda la parte del verso que aqui va: harto más elegante en estilo, que atada a la letra del primer author. Lo qual no tengo por inconui-

(1) De esta oriundez española se preciaba el mismo Sannazaro, acaso por lisonjear a la casa de Aragón, de la cual fué acérrimo partidario. En la primera edición de la *Arcadia* (1562) no la afirma resueltamente: «*Non so se da la estrema Hyspagnia, o vero (quel che piú credo) se da la Cisalpina Gallia prende (lo auolo del mio padre) origine*». Pero en la definitiva de 1564 da por cierto el origen español, aunque más remoto: «*E lo auolo del mio padre, dala Cisalpina Gallia, benchè se a principii si riguarda dala estrema Ispagnia prendendo origine*».

Existe en Nápoles una noble familia del apellido Salazar, pero éstos descienden del Regente Alfonso Salazar, que era cordobés y pasó a Nápoles con cargo de auditor de la provincia de Calabria en 1554. (Vid. *I. Salazar, Storia della famiglia Salazar*, Bari, 1904; Extracto del *Gior-nale Araldico*).



niente, pues es menos principal, apartarse de la letra, quando ni es hystoria ni scientia que comprehende alguna verdad, que impedir vna tal vena y furor poético...»

A pesar de los extravagantes encomios que hace del talento poético del capitán Salazar, confiesa Garay en una advertencia final que había retocado sus versos hasta dejarlos como nuevos, para que fuesen más fieles a la letra del original: «Ni tampoco querría que pensasedes que por amentajarme al ingenio de mi buen amigo Diego de Salazar lo he hecho. Porque antes en verdad estimo y estimaré siempre en más (como es razón) su troba que la mía, por ser fácil, graciosa, elegante y muy sonora. Mas como hay muchos tan curiosos que avn en las obras fingidas y de passatiempo quieren que sea fiel la traducción... a esta causa, casi forçado, me puse a traducir (como de nuevo) las más de las presentes Eglogas, admitiendo y dexando en su primera forma todo aquello que en alguna manera se podía entender en el sentido del Toscano author; si quiera fuere copula entera o media, o si quiera fuese solamente un pie, si con los demás que yo añadía se podía enxerir y juntar. Y avn (por hablar la verdad) consintiendo a las vezes los forasteros vocablos y repetición de unos mismos consonantes de que a menudo auia usado el ya nombrado amigo Diego de Salazar, más (a lo que creo) por escusarse de fatiga como viejo que era a la sazón que por otra falta que dél se pudiese presumir en este caso».

Los versos son todos de arte menor, excepto un breve trozo traducido en endecasílabos con la rima en medio. La mala elección del metro deslustra enteramente el carácter clásico de la poesía original, que apenas puede reconocerse en aquellas coplas triviales y pedestres. La prosa es algo mejor, pero de todos modos esta versión no hubiera podido dar a los que ignorasen el toscano grande idea de esta obra, que para Blasco de Garay era una «una nata» de toda la poesía (1). Tuvo, sin embargo, dos reimpresiones, pero no debió de satisfacer a todos, puesto que volvieron a traducirla Juan Sedeño, vecino de Arévalo, que también puso en verso la *Celestina*, y el capitán Jerónimo de Urrea, ya mencionado más de una vez en estas páginas. Uno y otro se sometieron a la imitación de los metros del original, pero ni Sedeño ni Urrea eran hábiles versificadores en la manera toscana, y no perdió mucho nuestra literatura con que quedasen inéditos estos trabajos (2).

Mucho antes que ninguno de ellos se emprendiese, poseía la lengua castellana lo más selecto de la *Arcadia* maravillosamente trasladado a las églogas de Garcí Laso, y con-

(1) *Arcadia de Jacobo Sannazaro, gentil hombre Napolitano: traducida nuevamente en nuestra Castellana lengua Hespañola en prosa y metro como ella estaua en su primera lengua Toscana* (Colofón). Fue impresa la presente obra en la imperial cibdad de Toledo en casa de Juan de Ayala. Acabose a veynte dias del mes de Octubre. Año de mil y quinientos y quarenta y siete. 4.º, let. gót. sin foliatura.

—Toledo, por Juan de Ayala, 1549. Es reimpresión a plana renglón de la anterior, y puede a primera vista confundirse con ella.

—Salamancia, por Simón de Portonariis, 1578, 8.º.

(2) Ambas traducciones están descritas con los números 3.900 y 4.120 en el *Ensayo* de Gallardo. Son manuscritos originales uno y otro, y se conservan hoy en la Biblioteca Nacional. La *Arcadia* de Urrea va al fin de su poema. El *Victorioso Carlos V*, rubricado en todas sus hojas para la impresión y precedido de una aprobación de D. Alonso de Ercilla. El códice autógrafo de Juan Sedeño procede de la Biblioteca de Böhl de Faber. Por una mala disposición tipográfica, que no remedí a tiempo, aparecen englobadas en el artículo de Sedeño las obras de este autor y la traducción de la *Jerusalem* del Tasso, publicada en 1537 por otro del mismo nombre y apellido.

Urrea había compuesto una novela pastoril original, con el título de *La famosa Épila*. La menciona el cronista Ustarroz, añadiendo que el manuscrito se conservaba en el palacio de Belveder. Hoy ignoramos el paradero de este libro, que Ustarroz califica de *inútil*, probablemente con razón.

vertido en nueva materia poética por el estro juvenil del imitador, por la gracia y gentileza de su estilo, por aquel instinto de la perfección técnica que rara vez le abandona, por aquel dulce y reposado sentimiento que le da una nota personal en medio de todas sus reminiscencias. Garcí Laso, que hacía elegantísimos versos latinos, y que por ellos mereció alto elogio del Bembo, no necesitaba del intermedio de Sannazaro ni de nadie para apropiarse las bellezas de los bucólicos antiguos; pero es cierto que algunas veces, cediendo a la fascinación que todas las cosas de Italia ejercían sobre los españoles del Renacimiento, se valió de los centones ya hechos, y entretejió en sus poesías imágenes, conceptos y versos enteros de la *Arcadia*, y aun versificó trozos no breves de su prosa. Todas estas imitaciones fueron lealmente notadas por sus antiguos comentadores españoles, y entre ellas sobresale el razonamiento de Albanio en la égloga II, cuyos tercetos van siguiendo paso a paso el *racconto* de Charino en la prosa VIII de la novela napolitana, si bien con alguna diferencia en el desenlace. Pero aun imitando o traduciendo tan de cerca, todavía el imitador, ya porque su alma tenía más jugo poético, ya por la ventaja que los buenos versos llevan a la prosa poética, artificial y contrahecha de suyo, vence en muchas partes a su modelo y reproduce más que él la blanda melancolía virgiliana. Si no lo supiéramos tan de positivo, apenas podríamos creer que hubiese habido intermedio entre estos divinos versos del Mantuano:

Tristis at ille: tamen, cantabitis Arcades, inquit,  
Montibus hæc vestris, soli cantare periti  
Arcades: mihi tum quum molliter ossa quiescant,  
Vestra meos olim si fistula dicat amores!

y estos otros que todavía repite el eco en las florestas de Aranjuez y entre los peñascos de Toledo:

Vosotros los del Tajo en su ribera  
Cantaréis la mi muerte cada día.  
Este descanso llevaré aunque muera,  
Que cada día cantaréis mi muerte  
Vosotros los del Tajo en su ribera.

El ejemplo y la autoridad del mayor poeta entre los del grupo italo-hispano entronizó para más de una centuria esta casta de poema lírico dialogado con protagonistas campesinos o disfrazados de tales. Herrera, en su comentario, que puede considerarse como la mejor Poética del siglo XVI, da la teoría del género, siguiendo a Scaligero y otros tratadistas anteriores: «La materia desta poesía es las cosas y 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 más estimación por la voluntad que por el precio, porque envían manzanas doradas o palomas cogidas del nido; las costumbres representan el siglo dorado; la dición es simple, elegante; los sentimientos afetuosos y suaves; las palabras saben al campo y a la rusticidad de l' aldea, pero no sin gracia, ni con profunda inorancia y vegez; porque se tiempla su rusticidad con la pureza de las voces propias al estilo... las comparaciones son traídas de lo cercano, que es de las cosas rústicas (1).

Muy rara vez cumplió el idilio clásico este programa, ni siquiera en Virgilio, cuanto

(1) *Obras de Garcilasso de la Vega, con anotaciones de Fernando de Herrera. En Sevilla, por Alonso de la Barrera. Año de 1580. Pág. 407 (507 por error de foliatura).*