

SOBRE LAS RELACIONES ENTRE LA ELEGÍA Y LA ÉGLOGA EN LA POESÍA DEL S. XVI

JUAN MONTERO
Universidad de Sevilla

Desde el inaugural estudio de Claudio Guillén, ha quedado plenamente asentada la necesidad de considerar la elegía áurea dentro del sistema de relaciones que dicho género mantiene con la epístola y la sátira¹. Junto a este capital aspecto de la cuestión –que abordan otros trabajos en el presente volumen– merece la pena detenerse en otro que, aunque secundario, también contribuye a la consideración global del género elegíaco. Me refiero a la contaminación con la poesía bucólica o pastoril, plasmada en cierto número de composiciones cuya naturaleza mixta impide su nítida adscripción a uno u otro género o modalidad literaria².

¹ Claudio Guillén, “Sátira y poética en Garcilaso”, en *Homenaje a Casaldueiro*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 209-233; reed. en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 15-48.

² Para el concepto de modalidad remito a Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, p.165. Tanto la elegía como la égloga presentan marcada tendencia a situarse en el plano, más temático e intertextual, de la modalidad: lo elegíaco, lo pastoril; de ahí que la terminología presente oscilaciones: égloga funeral o elegía pastoril pueden resultar intercambiables. Sobre todo en romance, ya que en latín funciona como criterio de distinción la métrica: dísticos elegíacos frente a hexámetros.

La contaminación bucólico-elegíaca hunde sus raíces en la literatura greco-latina. En un breve estudio sobre las fronteras de la poesía bucólica virgiliana con otros géneros ha señalado Vicente Cristóbal que la égloga y la elegía comparten “una muy fuerte semejanza argumental y tópica”, cuyo núcleo es la *querimonia* o lamento³. Si, de acuerdo con Horacio (*Ars poetica*, 75), dicha queja era funeral en su origen, la elegía romana adoptó como tema preferente, ya que no único, el lamento amoroso de carácter subjetivo.⁴ Cabría, por tanto, abordar las relaciones entre bucolismo y elegía en un doble ámbito temático: el amoroso, por un lado, y el funerario, por otro. En estas páginas me centraré de manera casi exclusiva en el segundo aspecto de la cuestión.⁵

Por lo que hace a la temática amorosa, Virgilio proporciona un caso especialmente interesante en la décima de las *Bucólicas*. Como se recordará, el mantuano se ofrece a cantar en ella los desdichados amores de su amigo Galo, esto es, de Gayo Cornelio Galo, el poeta elegíaco cuya obra se ha perdido casi del todo. En el poema los dioses silvestres rodean a Galo, se interesan por su situación y le instan a liberarse de su dolor. Galo expresa entonces su deseo de ser uno más de los habitantes de Arcadia y compartir con ellos una plácida existencia; llegado el momento, escribirá sus versos de amor en la corteza de los árboles. Si bien es cierto, como indica Vicente Cristóbal, que la elegía romana se distingue de la bucólica por el carácter subjetivo de la primera frente

³ Vicente Cristóbal, “Fronteras de la poesía bucólica virgiliana con otros géneros poéticos”, en *Los géneros literarios. Actes del VII^e Simposi d’Estudis Clàssics*, Bellaterra, Secció Catalana de la Societat Espanyola d’Estudis Clàssics, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1985, pp. 277-285; la referencia va en p. 279.

⁴ Sobre las distintas realizaciones de la elegía en el mundo clásico resulta clarificadora la exposición de Vicente Cristóbal en su edición de Ovidio, *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, Madrid, Gredos, 1989, pp. 25-41 (“Ovidio y la poesía elegíaca”).

⁵ Otro aspecto de la contaminación entre égloga y elegía que quisiera al menos mencionar se produce en torno al tema del destierro, presente en la elegía latina desde Ovidio (*Tristes, Pónticas*) y en el bucolismo desde Virgilio (*Bucólicas*, I). Como se sabe, en la poesía del XVI dicho asunto encuentra su principal cauce expresivo en las paráfrasis del salmo *Super flumina Babylonis*, que no por casualidad adoptan con frecuencia una tonalidad próxima a lo pastoril. Véase, por ejemplo, el arranque de la que hace, en tercetos encadenados, Jorge de Montemayor “Sobre los ríos tristes nos sentamos / de Babilonia, a quien con nuestros ojos / la impetuosa corriente acrecentamos. / Allí mil desconsuelos, mil enojos / nos dieron a entender muy claramente / que de la guerra fuimos los despojos. / No vimos de los ríos la corriente, / no de la alta arboleda la verdura, / que a la tristeza vimos solamente.” (*Segundo cancionero espiritual*, Amberes, En casa de Juan Latio, 1558, f. 182 v°).

a la objetivación de sentimientos amorosos en personajes autónomos –los pastores– de la segunda, el hecho es que en la bucólica X queda ya planteada la posibilidad de que el poeta elegíaco –el que escribe de amor– adopte plenamente el disfraz pastoril. Este planteamiento se vio más tarde reforzado por el punto de vista de los escoliastas virgilianos que, con Servio a la cabeza, avalaron lecturas en clave de las *Bucólicas* e identificaron algunos de sus personajes con personas históricas –entre ellas el propio Virgilio, por descontado–. Una historia que, siglos más tarde y en un contexto distinto, se repetirá para hacer, por ejemplo, de Salicio y Nemoroso encarnación de Garcilaso y sus personales circunstancias amorosas. No cabe duda de que, a la luz de esta tradición, es lícito sospechar que la Égloga I del toledano pudo ser entendida más de una vez como modélica ilustración de los dos grandes campos temáticos de la *querimonia*.

El asunto funerario, por su lado, propicia desde muy pronto la contaminación entre los dos polos de lo elegíaco y lo bucólico. En efecto, el canto fúnebre por la muerte de un semidiós pastoril es un tema que aparece ya entre los bucólicos griegos, y desde entonces forma parte de los tópicos del género⁶. El personaje llorado suele ser un pastor mítico o proto-pastor que tras su muerte llega a ser una deidad –es lo que se llama *apotheosis*– objeto de culto y rituales. Así ocurre en el *Idilio* I de Teócrito con Dafnis, tema recreado magistralmente por Virgilio en la quinta de sus *Bucólicas*. Reaparece, como era previsible, en la *Arcadia* de Sannazaro, cuya égloga V canta al difunto Androgeo y cuya égloga XI celebra a Massilia. Pero en la *Arcadia* el tema toma un sesgo especial porque se contamina con otro tópico bucólico –el contraste entre la Edad de Hierro y la Edad de Oro, pasada o por venir–, asunto desarrollado previamente por Virgilio en la égloga IV. Alguna vez la persona llorada no es un pastor mítico sino un amante legendario, como Adonis, cuya muerte lamenta Bión en el primero de sus *Idilios*; y también puede ser un poeta bucólico, como ocurre en *Idilio* III del Pseudo-Mosco, dedicado a la muerte del poeta Bión. Es evidente, en cualquier caso, que la triada formada por el pastor mítico, el amante legendario y el poeta bucólico resulta plenamente homogénea y que las tres figuras se con-

⁶ Así lo pone de relieve la antología de Thomas P. Harrison, *The Pastoral Elegy. An anthology*, Nueva York, Octagon Books, 1968; la selección de textos arranca con Teócrito, Bión y el Pseudo-Mosco para llegar hasta Shelley y Arnold.

densan en la del pastor, que en la convención bucólica se caracteriza como enamorado y poeta⁷.

La égloga de carácter fúnebre va fijando desde la antigüedad una serie de tópicos y motivos que perduran a lo largo del tiempo. En realidad no son privativamente suyos, ya que varios de ellos circulan también por la égloga de tema amoroso y otros corresponden al lamento fúnebre en general, sea o no pastoril⁸. En la égloga fúnebre la naturaleza toda participa del duelo por la muerte del difunto; a él se suman, además, las deidades silvestres y la comunidad pastoril en pleno. Una manifestación característica del duelo consiste en que la naturaleza se desvía de su curso normal –las fuentes se secan, el ganado ya no quiere pastar–, hasta el punto que todo ocurre de manera contraria a como debería ser –son los *adynata* o *impossibilia*–. Los pastores increpan a los dioses echándoles en cara que se hayan despreocupado del difunto. Aparecen, claro es, estrategias consolatorias: se escriben epitafios en los que, hablando en primera persona, el muerto parece seguir vivo. Se propone la *apotheosis* del fallecido y se instituyen ritos funerarios en los que se solicita la restauración del tiempo en que vivía, ponderado ahora como una Edad de Oro que pasó, pero que algún día volverá. El sentimiento elegíaco se hace, así, doblemente punzante: a la nostalgia del bien perdido se añade la añoranza del bien deseado y que acaso no se verá. El tono de lamentación llega en ocasiones a ser tan exaltado que no cabe extrañarse de que el bucolismo –especialmente el moderado– se haya tomado como un ámbito por excelencia de lo elegíaco⁹.

El seguimiento de los modelos, conforme a la doctrina de la *imitatio*, aseguró en definitiva la esencial continuidad entre la elegía pastoril antigua y

⁷ Harrison apunta que la leyenda de Dafnis y otras (Hylas, Jacinto, Narciso, Lino, Adonis) sirvieron a los poetas antiguos para ilustrar el contraste “between the cyclic course of the seasons from death to life, on the one hand, and the finality of human death on the other” (*op. cit.*, p. 3). B. W. Wardropper apunta, en la misma línea, que la angustia originada en el contraste entre la continuidad de la especie y la discontinuidad individual constituye “el punto de arranque de toda elegía” (*Poesía elegíaca española*, Salamanca/Madrid/Barcelona/Caracas, Anaya, 1967, p.10).

⁸ Como puede comprobarse en el reciente artículo de Antonio Ramajo Caño, “Huellas clásicas en la poesía funeral española (en latín y romance) en los Siglos de Oro”, *Revista de Filología Española*, LXXIII (1993), pp. 313-328.

⁹ Remito al respecto al clásico estudio de Erwin Panofsky, “*Et in Arcadia ego*: Poussin y la tradición elegíaca”, en *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 323-348. La idea de que es sobre todo el bucolismo moderno el que ha desarrollado la vertiente elegíaca la defiende, por su parte, Thomas G. Rosenmeyer, *The Green Cabinet. Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1969, pp. 224-231; opina el crítico que ello se debe a una generalizada convergencia entre el mito pastoril y el de la Edad de Oro.

la moderna. Cultivada en latín y en vernáculo (a veces por un mismo autor), dicha modalidad poética conoció un importante desarrollo por doquier. En su trayectoria comparecen, entre otros muchos, nombres tan significativos como los de Francesco Petrarca, Giovanni Pontano, Jacopo Sannazaro, Luigi Alamanni, Clément Marot, Pierre Ronsard, John Milton o, posteriormente, Percy B. Shelley¹⁰. De los españoles hablaremos ahora.

La contribución de Garcilaso al acercamiento mutuo entre bucolismo y elegía es importante, dada la relevante presencia de elementos elegíacos que concurren en sus églogas¹¹. Ya se ha mencionado la condición de lamento fúnebre, con importante presencia de elementos consolatorios, que tiene la intervención de Nemoroso en la égloga I. En la II hay unos versos (1215-1266) consagrados a contar la *mors inmaturo* de don García de Toledo. En la III, cuya estructura recuerda en algunos aspectos la de la elegía I¹², diversas historias de amor y muerte preludian *in crescendo* el mito contemporáneo que encarnan Elisa y Nemoroso, rematado con el epitafio de la ninfa muerta. Se desprenden de este conjunto un par de posibilidades poéticas que tuvieron abundante desarrollo en la poesía del XVI. Una es la mera incorporación de elementos elegíacos (preferentemente el epitafio) a un poema pastoril¹³. Otra es el lamento en un marco bucólico por la muerte de una persona real o imaginaria (aunque no haya datos seguros siempre cabe sospechar lo primero); dependiendo de la identidad del difunto el poema puede tener una dimensión pública más o menos explícita.

¹⁰ Véase Harrison, *op. cit.* Un repaso por la utilización de la égloga como poema fúnebre entre los neolatinos ofrece Leonard W. Grant, *Neolatin Literature and the Pastoral*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1965, pp. 306-330. En el campo hispánico hay que partir de las referencias (más abundantes para el XVII) que proporciona la monografía de Doris Lessig, *Ursprung und Entwicklung der Spanischen Ekloge bis 1650 (mit Anhang eines Eklogen kataloges)*, Ginebra/París, E. Droz, Librairie Minard, 1962.

¹¹ Lo ha señalado recientemente Ramajo Caño, *art. cit.*, pp.314-319.

¹² Así lo indica Antonio Sánchez Romeralo, "La Elegía I de Garcilaso, como pieza consolatoria", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Sebastian Neumeister, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp. 611-617.

¹³ El epitafio desciende en línea directa del epigrama sepulcral o epicedio, y como éste entra fácilmente en contaminación con otros géneros; *vid.* Vicente Cristóbal, "La elegía ovidiana a la muerte de Tibulo", en *Simposio Tibuliano. Conmemoración del bimilenario de la muerte de Tibulo*, Universidad de Murcia, 1985, p. 235. Para la tradición del epitafio en las letras castellanas desde el medioevo, *vid.* A. Ramajo Caño, *art. cit.*, p. 313 n., con la bibliografía ahí citada; para su importancia en el Renacimiento, *vid.* Joseph E. Gillet, *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, ed. Otis H. Green, The University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1961, pp. 218-225.

La primera de esas opciones, con antecedentes clásicos en Teócrito (*Idilios*, I) y Virgilio (*Bucólicas*, V), ya la había incorporado al teatro pastoril castellano, imitando la égloga II de Antonio Tebaldeo, Juan del Encina (*Égloga de Plácida y Victoriano*, vv. 2504-2507), cuando Suplicio redacta un “título” en honor de una pastora fallecida. Entre las numerosas églogas del XVI que rematan, como la VIII de Virgilio, con la muerte del pastor enamorado, no son pocas las que presentan como conclusión un epitafio en el que casi siempre se deja oír la propia voz del pastor fallecido o dispuesto a dejarse morir. Recordaré, sin ningún ánimo de exhaustividad, una de Hurtado de Mendoza (“Marfira que te partes y me dejas”), una de Pedro Laynez (“Sobre nevados riscos levantado”), y otra, famosísima en la época, del hoy desconocido Juan Horta (“A su albedrío y sin orden alguna”)¹⁴.

El aprovechamiento de la égloga para cantar la muerte de personas históricas ganó terreno en el bucolismo moderno merced a la habitual consideración del género como trasunto poético de una realidad extraliteraria, unas ve-

¹⁴ La égloga, en tercetos encadenados, de Hurtado de Mendoza puede leerse en su *Poesía completa*, ed. José I. Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989, pp. 213-218. La de Laynez, en octavas, figura en sus *Obras*, ed. Joaquín de Entrambasaguas con la colaboración de Juana de José Prades y Luis López Jiménez, Madrid, C.S.I.C., 1951, vol. II, pp. 76-82; sobre la atribución a Laynez véase Christopher Maurer, *Obra y vida de Francisco de Figueroa*, Madrid, Istmo, 1988, pp. 180-181. El poema de Juan Horta puede leerse en el *Cancionero Sevillano de Nueva York*, ed. Margit Frenk, Ralph A. DiFranco y José Labrador, pról. Begoña López Bueno, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1996; de su difusión en la época se ocupa Alberto Bleca, “«A su albedrío y sin orden alguna»: Nota al *Quijote*”, *Boletín de la Real Academia Española*, XLVII (1967), pp. 511-520. A esta relación pueden añadirse un par de églogas de Juan de la Cueva, concretamente la III y la V (véanse sus *Églogas completas*, ed. José Cebrián, Madrid, Miguano, 1988, pp. 41-57 y 69-85; y una Barahona de Soto, “El triste Obato, de la ingrata Dórida” (en Francisco Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903, pp. 820-829). Un caso curioso por varios motivos es el que figura en el apéndice de carácter pastoril que remata el *Romancero historiado* (Alcalá, 1582) de Lucas Rodríguez (puede verse en la ed. de Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1967, pp. 189-243). Hay en ese apéndice una composición titulada “Égloga y Floresta pastoril muy graciosa de cuentos y preguntas” en la que varios pastores pasan la siesta contando casos y sucesos diversos. Llegado su turno, Nemoroso cuenta uno que aparece rotulado así: “Cuento de Nemoroso. Elegía” (*op. cit.*, pp. 231-236). El poema está escrito en liras -¡como el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz!- y en él un “pastorcico” de nombre Silvio hace su canto de cisne: el amor de Zarfira lo tiene a las puertas de la muerte. El poema da cuenta del desfalecimiento progresivo del pastor hasta que exhala el último aliento: “¿Adónde estás, señora, / pues ves que por tu causa voy muriendo? / Ya yo parto, pastora, / y así cayó diciendo: / «En tus manos Zarfira me encomiendo»” (*op. cit.*, p. 236).

ces de carácter cortesano, otras de tipo intimista o autobiográfico. Un caso inequívoco de polarización hacia lo público lo constituye la “Égloga en la muerte de la Princesa Doña María, Nuestra Señora”, obra de Fray Pedro de Encinas¹⁵. La composición, que arranca de la muerte por parto en 1545 de la primera esposa de Felipe II, maneja con habilidad una serie de tópicos virgilianos para elogiar a la real persona y lamentar su fallecimiento, poniendo especial énfasis en su comparación con la diosa Astrea como restauradora de la Edad de Oro en España. En consonancia con la importancia del tema tratado, el poeta elige una estrofa como la octava, que además del antecedente garcilasiano en la égloga III, se percibía como vinculada con la épica y el estilo elevado. El término *elegía* aparece expresamente en el cuerpo del texto para referirse, como era previsible, a los lamentos que entonan varios pastores (Basilía, Eusebi y Dryes) en la segunda parte de la pieza.

En otras ocasiones el velo pastoril parece encubrir un caso lamentable que se sitúa en la esfera privada y cargado de mayor o menor implicación personal para el autor. Éste puede ser el caso de la “piadosa elegía” que, en *El pastor de Filida* de Gálvez de Montalvo, canta Alfesibeo ante el sepulcro de Elisa; hacia su parte final, y tras la *lamentatio* de rigor, el poema procura la *consolatio* del padre y otros deudos de la difunta, para rematar en un epitafio que la inmortalice¹⁶. En la bella “Égloga de las hamadriades” que escribió Barahona de Soto varias ninfas del Darro lloran la muerte de una malograda ninfa; todo parece indicar que se trata de la doña María cantada en sus versos por el poeta Gregorio Silvestre, amigo de Barahona¹⁷.

¹⁵ El poema, que aparece recogido en Luis Rosales y Luis F. Vivanco, *Poesía heroica del Imperio*, Madrid, Editora Nacional, 1940, I, pp. 129-143, figura al final de Fray Pedro Encinas, *Versos espirituales que tratan de la conversión del pecador, menosprecio del mundo, y vida de Nuestro Señor...*, Cuenca, Miguel Serrano de Vargas, 1597; aunque no he visto el libro, tengo presente la descripción de su contenido que hace Bartolomé J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Rivadeneyra, 1866, vol. II, col. 930.

¹⁶ Luis Gálvez de Montalvo, *El pastor de Filida*, en Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela. Tomo II. Novelas de los siglos XV y XVI*, Madrid, Bailly / Baillièrre e Hijos, 1907, pp. 414a-415b. No he encontrado datos sobre la posible identidad real de la pastora cantada en Francisco Rodríguez Marín, *La <<Filida>> de Gálvez de Montalvo*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1927.

¹⁷ Así lo señala José Lara Garrido, *Poética manierista y texto plural (Luis Barahona de Soto en la lírica española del XVI)*, Universidad de Málaga, 1980, pp. 137-138. Sobre esta égloga tratan las pp. 137-143; véase asimismo A. Prieto, *La poesía española del Siglo XVI, II. «Aquel valor que respetó el olvido»*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 698-702. La composición, que fue recogida en las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa, figura también en F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, pp. 790-799.

Una situación fronteriza según los casos entre lo público y lo privado se refleja en las elegías pastoriles consagradas a la muerte de un poeta. Se trata de una modalidad poética bien asentada en la lírica española del XVI. El esquema conceptual viene dado en este caso por Virgilio en la quinta *Bucólica* (inspirada en el primero de los *Idilios* teocriteos): lamento por la muerte de Dafnis y apoteosis del pastor convertido en criatura celestial. La analogía entre la figura clásica y la del poeta es bien sencilla, ya que uno y otro aparecen como seres míticos cuyas enseñanzas adiestran a sus compañeros en las artes –hermanas según la convención bucólica– del pastoreo y de la poesía. Con diversas variaciones, la matriz virgiliana generó un nutrido grupo de composiciones en latín y vernáculo¹⁸. En castellano el ejemplo más antiguo debe ser el lamento (133 versos en estancias de 13 más envío), por la muerte de Garcilaso de la Vega (llamado Nemoroso) que cierra la égloga epónima de Sá de Miranda¹⁹. Tras éste cabe mencionar “la triste y dolorosa elegía”, en tercetos encañados y a cuatro voces, de unos pastores ante el sepulcro de Meliso en la *Galatea* cervantina; Meliso no es otro que Diego Hurtado de Mendoza (m. en 1575) y tras los pastores que lloran su muerte se esconden al parecer Francisco de Figueroa, Pedro Laynez y el propio Cervantes²⁰. Ciertamente peculiar resulta la égloga II de Barahona de Soto, ya que se vale de la *vaticinatio ex eventu* en el marco de la écfrasis para repasar diversas desgracias acaecidas a la ciudad de Granada, entre las que destacan la muerte de algunos de sus hijos

¹⁸ Espigando entre los que menciona Leonard W. Grant, *loc. cit.*, aparecen una égloga de Giano Anisio en la muerte de G. Pontano, tres anónimas en la muerte de Pietro Bembo, otras dos del propio Bembo en la muerte de G. Pontano y A. Navagero respectivamente, una de Pietro Angelio de Barga en la muerte de B. Varchi, etc. No está de más recordar aquí la de título *Alcon* (“*Ereptum fati primo sub flore iuventa*”) que compuso Baldassare Castiglione a la muerte de cierto Falcone, compañero de sus años juveniles en Urbino, del que recuerda entre otras cosas la afición por la poesía. El poema, que inspiró más tarde el *Epitaphium Damonis* de John Milton, fue muy conocido por su inclusión en los *Carmina quinque illustrium poetarum* (Florentiae, apud Laurentium Torrentinum, 1552, pp.57-62); de ahí lo vertió al castellano Diego Hurtado de Mendoza (*ed. cit.*, pp. 335-341).

¹⁹ El lamento va en boca de Salicio, figura del propio autor en el poema; véase Carolina Michaëlis de Vasconcellos, ed., *Poesías de Francisco de Sá de Miranda*, Halle, Max Niemeyer, 1885, pp. 372-378. Según indica el propio texto el poema se compuso al cumplirse el primer aniversario de la muerte de Garcilaso.

²⁰ Resumen la espinosa cuestión de las identificaciones F. López Estrada y M^a. Teresa López García-Berdoy, eds., Miguel de Cervantes, *La Galatea*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 69-76. La elegía figura en pp. 548-556.

ilustres, como lo era (aunque adoptivo) el poeta Gregorio Silvestre, al que se dedican diversas referencias a lo largo del poema²¹.

El caso más llamativo, con todo, de aplicación funeral y elegíaca del bucolismo en la poesía del XVI lo proporcionan las *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera* (Sevilla, 1580). Como se sabe, entre sus prolijos preliminares figura un variado corpus poético en latín y romance bajo el rótulo general de “Elogios de Garcilaso”, conjunto que recuerda evidentemente la colectáneas poéticas en honor de un difunto habituales en la lírica neolatina²². Obviamente la mayor parte de esos poemas tiene carácter elegíaco. En unos casos el propio título de la composición lo hace explícito: *Elegeidum* de Francisco de Medina, *Elegía... a la muerte de G.L. de la Vega* de Cristóbal Mosquera de Figueroa y *Elegía* de Luis Barahona de Soto. En otros casos el carácter elegíaco sólo se hace patente tras la lectura del texto. Así ocurre con la canción de Francisco de Medina *En honra de Garcilaso de la Vega y de Fernando de Herrera* o con el poema que cierra toda la serie: *Salicio, Égloga*, de Fernando de Herrera. No sorprende que varios de esos poemas se encaucen de forma más o menos declarada en una modalidad mixta, bucólico-elegíaca, que de hecho es la predominante en la serie citada. Dejando para más adelante la *Égloga* herreriana, cabe subrayar, por ejemplo, que la *Elegía*, en canónicos tercetos, de Mosquera de Figueroa llora la muerte de Garcilaso identificándolo como “...Salicio, gloria de pastores”, y que el poema acusa la impronta pastoril tanto en la elección de los tópicos temáticos como en la elaboración lingüística y retórico-formal. Algo parecido ocurre también en la *Elegía*, en tercetos y con epitafio final, de Barahona de Soto, que encomienda las honras fúnebres de Garcilaso a las ninfas del Darro: “De lirio blanco y de purpúrea rosa, / Ninfas del Dauro, agradecidamente / sembrad la tierra en suerte venturosa”; versos -y no son los únicos del texto- en los que resuenan ecos preciamente del

²¹ El poema, en octavas, figura en F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, pp. 799-811. Hay en él alusiones a la muerte, entre otros, del príncipe Carlos, de la reina Isabel de Valois, del Licenciado Berrio (representado con un poema en las *Flores de Espinosa*), de Gaspar de Baeza (el traductor de varias obras de Paulo Jovio), de Gregorio Silvestre y su amada doña María. A este último se dedica primero una octava (vv.113-120), luego se alude a una competición poética celebrada con motivo de su muerte (vv. 145-160), para terminar (vv. 177-184) con la interpretación por parte de Pilas (ganador de aquel certamen) de la que parece primera octava de su lamento fúnebre; véase sobre esta égloga J. Lara Garrido, *op. cit.*, pp. 129-137.

²² Para leer esos poemas es preciso acudir a la ed. facsímil de las *Anotaciones* por A. Gallego Morell, Madrid, C.S.I.C., 1973, que citaré modernizando ortografía y puntuación.

Garcilaso bucólico. Incluso la canción del maestro Medina se construye sobre un aparato mitológico de sabor pastoril: el río Tajo, al que rodean Náyades sumidas en el dolor, prorrumpen en un lamento por la muerte del toledano; sus ecos llegan hasta el mar, donde los recoge Proteo "...que había salido / a repasar en lo alto su ganado", y éste profetiza la inmortal fama de Garcilaso a manos de los ingenios del Betis, con Herrera a la cabeza²³.

La égloga *Salicio* es, entre las herrerianas, la única compuesta en tercetos. Si en el sistema genérico-formal del sevillano dicho metro se considera el adecuado "...para escribir elegías y cosas amatorias, y epístolas y sátiras, y es muy acomodado para tratar historia"²⁴, está claro que en este caso la elección obedece al intento de componer un poema de carácter elegíaco. La misma conclusión se desprende del estudio de las fuentes, identificadas en su día por Menéndez y Pelayo: el *Canto fúnebre en honor de Bión*, del Pseudo-Mosco, y el canto del virgiliano Menalcas en la muerte de Dafnis (*Bucólica* V, 56-80)²⁵. Son dos textos perfectamente complementarios, sobre los que construye Herrera un poema en el que, tras una breve introducción (vv. 1-12), se suceden sendos cantos pastoriles. En el primero (vv. 13-123) Alcón, haciéndose eco del dolor universal, llora con tono lamentable la muerte de Garcilaso. En el segundo (vv. 124-214) Tirsis invita a las criaturas silvestres a instituir ritos funerarios en honor del difunto y celebra su *apotheosis*. El resultado es, en consecuencia, una égloga que reúne los componentes característicos de la elegía fúnebre: *lamentatio, laudatio y consolatio*.

...

²³ La *Elegía* de Mosquera figura en pp. 34-43; la cita en p. 34. La *Elegía* de Barahona va en pp. 43-45; la cita en p. 43. La canción de Medina ocupa las pp. 46-50; la cita está en p. 49. Hay algún lugar paralelo entre este último poema y el *Elegeidum* del propio Medina. Así los versos "Tu, decus Hesperiae, percussus vulnere gentis / barbara & agrestis sanguine tingis humum" (*ed. cit.*, p. 31), se corresponden con estos otros: "Ay, que veo herido / con rústico coraje en tierra extraña / mi Laso, honra de España; / ay, que la sangre roja que derrama / tiñe la verde grama" (*ed. cit.*, p. 47).

²⁴ *Ed. cit.*, p. 300; son los compases finales del discurso sobre la elegía. Para la historia del terceto contamos con el planteamiento de Joaquín Arce, "Petrarca y el terceto «dantesco» en la poesía española", en *Literatura italiana y española frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pp. 157-168.

²⁵ Marcelino Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, Santander, Aldus, 1952, vol. IX, p. 153. Véase además el exhaustivo análisis y cotejo con las fuentes de M^a. Teresa Ruestes Sisó, *Las églogas de Fernando de Herrera. Fuentes y temas*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 299-332.

A la vista de los testimonios aquí agavillados cabe concluir que la elegía pastoril de tema fúnebre no toma cuerpo definitivamente en la lírica castellana hasta bien entrada la segunda mitad del XVI. Concurren en su génesis factores diversos. A la imitación directa de los modelos antiguos se suma el seguimiento de las creaciones modernas en latín y en vernáculo; en este último apartado tiene especial relevancia la función mediadora de Sannazaro y su *Arcadia*, cuyo ascendente se deja ver tanto en las novelas pastoriles españolas como en las composiciones exentas. Tras los ensayos innovadores de Garcilaso y Sá de Miranda, son algunos autores activos en las décadas de 1570 a 1590 (Herrera, Barahona de Soto, Gálvez de Montalvo, Cervantes) los que llevan a cabo la plena integración de esta especie poética –que no se da, sin embargo, en algunos de los más constantes frequentadores de lo pastoril como Francisco de la Torre o Pedro de Padilla. Con posterioridad siguen cultivándola autores de varias generaciones más, quienes aportan variaciones al modelo (como el empleo de la variedad piscatoria de la égloga por parte de Lope y Góngora)²⁶, y lo hacen a veces vehículo de una inspiración hondamente intimista y autobiográfica (como ocurre en algunas composiciones de Lope de Vega, objeto de análisis en otro trabajo del presente volumen). De esta manera la lírica áurea participó de una veta creativa arraigada en la tradición poética occidental desde antiguo y con importante proyección hacia la poesía de nuestro tiempo.

²⁶ Ya lo apuntó Eduardo Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969, p. 14. Hay más referencias en el catálogo de Doris Lessig, *op. cit.*, pp. 177-216, donde figuran églogas funerales del Príncipe de Esquilache, de Francisco López de Zárate, de Pedro Medina Medinilla, del Doctor Juan Antonio Peña y de Lope de Vega, entre otros.