

PRESENTACIÓN

LA ÉGLOGA, GÉNERO DE GÉNEROS

BEGOÑA LÓPEZ BUENO
Universidad de Sevilla-Grupo P.A.S.O.

La edición barcelonesa de 1543 de las obras de Boscán y Garcilaso se cerraba con las tres églogas del segundo. El evidente *progressus* –de signo cualitativo y de tendencia cronológica– con que Boscán operó en la disposición de los sistemas poéticos que integran el volumen, desde los petrarquistas a los clásicos (y en su caso, además, anteponiendo a ambos el castellano), es elocuente por sí sólo respecto al valor que, también por su situación (al final de la vida de Garcilaso y finalizando ahora el volumen), adquieren las tres églogas como la coronación de la nueva propuesta poética que el libro ofrecía. Con ello se garantizaba la inserción en la tradición poética más prestigiosa: Garcilaso como atento lector de Virgilio y fervoroso de Sannazaro, sin desatender el universo petrarquesco, que el propio Sannazaro había integrado en el género eglógico.

Las églogas de Garcilaso se situaban así en el proceso de dignificación del género desde los territorios de la poesía intimista y sentimentalizada, y por ende, casi naturalmente amorosa (al cabo, como reconocía Herrera en su comentario, aunque la materia de las églogas “es varia, parece que es mas antigua la amatoria”¹). Materia amorosa ahora colmada de mayores expectativas en virtud del prisma neoplatónico que convirtió al inicialmente rústico y simple pastor en espejo de enamorados y sutil analista del complicado universo de los sentimientos. Por esa vía la égloga “lírica” asciende a territorios más elevados, a los que la épica había tenido el camino expedito en virtud del socorrido alegorismo del género.

¹ *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580, p. 504 (por 405). Cito por la edición facsímil con Estudio Bibliográfico de Juan Montero, Publicaciones de las Universidades de Córdoba, Sevilla y Huelva - Grupo PASO, 1998.

Tal dignificación desde el intimismo lírico (aunque no sólo necesariamente poético: de hecho Sannazaro lo logra en su mixto de prosa y verso que es la *Arcadia*) es una prueba de que la rustiqueza de la égloga resulta más un recuerdo retórico al que se ven obligados los tratadistas, o un tópico que venía a modo para captar –también retóricamente– la benevolencia del lector, que una realidad presente en los textos, que por lo general –el ejemplo de Garcilaso es claro– presentan un registro elocutivo nivelado al de los otros géneros. El estilo medio, normalmente asignado al género, responde a una poética de signo humanista que persigue el equilibrio de la naturalidad. El propio Herrera, que en su faceta de teórico debe seguir los dictados tradicionales sobre la sencillez del género, concede y niega al mismo tiempo (“la diction es simple, elegante. [...] las palabras saben al campo i a la rustiqueza de l’ aldea; pero no sin gracia, ni con profunda inorancia i vegez; porque se tiempla su rusticidad con la pureza de las voces propias al estilo”²); y desde luego en su propia praxis como autor de églogas no deja ninguna duda respecto a la nula consideración de las mismas como género menor.

Esa indeterminación de rango o registro estilístico es una de las marcas de la tardía y pobre –como acertadamente la calificó Aurora Egido³– poética de la égloga en España. Porque, aunque de parecidas carencias adolece toda la teoría de los géneros poéticos (en particular los clásicos como la oda, la elegía o la epístola poética), aquí se hace particularmente llamativa ante la falta de límites de un género que, en definitiva, tiene como única señal de identidad un marco ambiental: el tratar de cosas de pastores. ¿Cómo poner puertas a ese campo? Campo genérico en el que la indeterminación elocutiva o estilística ya señalada es si acaso menor ante otra más definitiva: la falta de adscripción a un solo modelo genérico discursivo. Es ésta una circunstancia excepcional de la égloga que amplía así su territorio genérico fuera de las leyes establecidas al caso. A ello se añaden otras posibilidades implícitas, porque la égloga, por sus recursos alegóricos y metapoéticos, permite otras lecturas que la *simpliciter*, y, por su engarce discursivo respecto a otras églogas u otros textos, autoriza lecturas secuenciadas, cuando no concéntricas, como égloga de églogas.

De este modo es, precisa y paradójicamente, la variedad una característica constitutiva esencial. Así lo dejó dicho Servio, el más influyente de los

² *Ibid.*, p. 507 (por 407). Semejante toma y daca es propio de todos los tratadistas. Véase por caso lo que dice Cascales en sus *Tablas poéticas* (1617): “Se echará de ver que la égloga no a de salir del trato pastoril y agreste. No por esso digo que no aya de tener su gallardía el estilo bucólico y que no se aya de vestir el concepto de palabras escogidas y olorosas flores de la retórica” (ed. de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa Calpe, 1975, p. 174).

³ Cf. “*Sin poética hay poetas*. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”, *Criticón*, 30 (1985), pp. 43-77 [45].

comentaristas de las *Bucólicas* virgilianas, cuando afirmó “qui enim bucolica scribit, curare debet ante omnia, ne similes sibi sint eclogae”. El propio comentarista establece a continuación los tres “caracteres”, modelos discursivos derivados del sujeto de la enunciación; y así, cómo en las de Virgilio, puede darse en las églogas el modo *exegemático* o narrativo (“in quo tantum poeta loquitur”), el *activo* o dramático (“in quo nusquam poeta loquitur”) o el *mixto*, combinación de los dos anteriores (“nam et poeta illic et introductae personae loquuntur”)⁴. Semejante abanico instituía un carácter multigenérico que colocaba a la égloga en una situación de excepcionalidad respecto a la incipiente teoría de los géneros que comienza en el Renacimiento. Ésta encontró, precisamente, su mejor justificación para el establecimiento de la triada dramática-ditirámbrica-épica en la explotación de los tres modos de imitación previstos en la *Poética* aristotélica. La pauta quedó establecida desde el primer comentario íntegro que de ella se hizo, las muy conocidas *Explicationes* (1548) de Francesco Robortello⁵, para tener fecundo aprovechamiento en lo sucesivo. Ejemplo indicativo es la distribución genérica propuesta por Giovan Giorgio Trissino en la que va a ser la primera poética aristotélica renacentista en lengua vulgar, *La quinta e la sesta divisione della Poetica* (escrita hacia 1549, aunque publicada en 1562):

La terra cosa poi che avemo detto di essaminare è il modo col quale devemo esse azioni e costumi imitare: E questo è di tre maniere: l’una, che ‘l poeta parla sempre in sua persona e non induce mai altre persone che parlino, come sono quasi tutte le elegie, le ode, le canzoni, e le ballate, e li sonetti e simili; l’altra è che ‘l poeta mai non parla in sua persona, ma solamente induce persone che parlano, come sono comedie, tragedie, egloghe e simili; la terza è che ‘l poeta parla et enuncia e parte introduce persone che parlano, come sono li eroici di Omero e di Vergilio e le cantiche di Dante et i *Trionfi* del Petrarca, e la nostra *Italia liberata da’ Gotti*, e simili⁶.

Trissino no tiene ninguna duda al clasificar a la égloga junto a la tragedia y a la comedia, separándola por ello de la poesía en primera persona (portillo

⁴ *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica commentarii*, recensit Georgivs Thilo, III.1, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1961, p. 29.

⁵ “Primus imitandi modus est, qualis visitur in tragoedia et comoedia. Secundus est, qualis olim fuit in posei Dithyrambica, nam in ea, omnia narrabat ipse poeta, neque alios faciebat loquentes. Tertius modus est qui conflatur ex superioribus duobus, qualis in epico, seu heroico poemate cernitur” (*In librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes*, Florencia, L. Torrentini, 1548, p. 25. Ed. Facs. de W. F. Verlag, München, 1969).

⁶ En B. Weinberg, *Trattati di Poetica e Retorica* del’ 500, Bari, Laterza, 1970-74, II, p. 13.

dispuesto para hacer entrar por él a las más conspicuas manifestaciones del canon poético contemporáneo, petrarquista y clásico). Semejante acomodo de la égloga entre los géneros dramáticos contaba ciertamente en Italia con la realidad de una tradición de églogas recitativas y ya representadas desde principios del XVI, tradición de drama pastoril que en la misma Italia continuó enriquecido a lo largo de todo el siglo. No así en España, que tras las églogas pastoriles de Juan del Encina y algunos seguidores en las primeras décadas del siglo XVI, el género decae definitivamente (según puede verse en el trabajo de Pérez Priego incluido en este volumen). En cualquier caso, en Italia era evidente al mismo tiempo el progresivo afianzamiento de la égloga poética, que, aparte de las primeras manifestaciones neolatinas de carácter alegórico en Dante, Petrarca y Boccaccio, ya en vulgar sitúa sus creaciones pioneras en las primeras décadas del XV con Francesco Arzocchi, tarea luego continuada por otros poetas toscanos y más tarde –ya bien avanzada la segunda mitad del mismo siglo– napolitanos. En este recorrido la égloga italiana pasa de los temas políticos y literarios al universo lírico en las realizaciones de Sannazaro (como ahora explica Antonio Gargano).

Sobre este tipo de égloga, instalada en la perspectiva lírica, Garcilaso construyó su propio modelo (o modelos), que marcó (o marcaron), a su vez, la descendencia española. Para ese desarrollo del género la tratadística no dispuso de pautas, como mostró A. Egido al trazar el incierto –además de pobre y tardío– panorama de la teoría de la égloga en el Siglo de Oro español. Por sabido, no deja sin embargo de resultar sorprendente el desfase, si no total desapego, de las formulaciones teóricas respecto a la práctica poética, cuando tras un continuado cultivo del género a lo largo del XVI, López Pinciano en 1596 vuelve a la humildad de la égloga, estableciendo unas esclerosadas divisiones para la misma en función de que la imitación sea de boyerizos, ovejeros o cabreros, con una gradación estilística de mayor a menor por ese orden; en cualquier caso para el Pinciano la égloga supone un problema en sus esquemas organizativos de la poética y queda en un desamparado cajón de sastre junto a la sátira, el mimo, la elegía, el epigrama y el apólogo, las “seis especies menores de la poética”⁷. No menos arbitraria parece la clasificación de Cascales, cuando en sus *Tablas poéticas* (1617) incluye la égloga, junto a la elegía y la sátira, en las “épicas menores”⁸. Resulta más evidente que en ningún otro caso que el cultivo de la égloga se movió por los terrenos de la poética implícita y empírica. Comenzando por Garcilaso.

⁷ *Philosophia Antigua Poética*, ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, III, pp. 227-258, y en concreto sobre la égloga 244-245.

⁸ Ed. cit. de B. Brancaforte, pp. 173-184, y en concreto sobre la égloga 173-176.

El poeta toledano –como teniendo presente el secular consejo de Servio– construyó en sus tres églogas un perfecto retablo de la variedad genérica; por incorporar en ellas los tres modos de discurso: *activa* y representable –y tal vez incluso representada– la segunda, mayoritariamente narrativa la tercera, mixta en su combinación de narración y soliloquios pastoriles la primera; por atender a los dos ámbitos poéticos adosados a la égloga: al universo lírico-pastoril de las tres debe añadirse la materia épica de la segunda; por acoger un repertorio de actitudes poéticas nada desdeñable: desde la queja elegíaca de la primera, sin duda la más “lírica” de las tres, pasando por la compleja gama de perspectivas –tantas como personajes intervienen– de la segunda (incluida la rusticidad mimética del pastor enajenado) hasta llegar al diseño descriptivo de la tercera, en realidad un *ninfale*, al que se añade, para redondear, un elemento fundamental de la bucólica y que Garcilaso no podía dejar de añadir a su retablo, el canto responsivo o *amebeo*. Pero es que, además, esta tercera, que cierra la serie, incorpora a la primera (y en cierto modo a la segunda) a través de la historia de Nemoroso. Lo cual supone la posibilidad de una lectura superpuesta a la puramente literal e intencionada en una doble dirección: alegórica, en su enseñanza humanística de la superación del amor desgraciado, y metaliteraria, en la demostración del juego de cajas chinas que permite la égloga. Con ese supremo ejercicio sincrético Garcilaso hace un guiño ofreciendo en clave todas las claves del género. Sin desatender tampoco la variedad métrica, que él extrema.

El seguimiento de las tres églogas de Garcilaso fue desigual, como no podía ser de otro modo en virtud del complejo muestrario que suponían. Dominó, sin ninguna duda, la inserción del género en el cauce lírico-petrarquista y predominó el poema activo o dialogado, aunque por supuesto, el multimorfismo fue permanente. También fluctuó mucho el nivel de calidades. Se ha dicho que tras Garcilaso, salvo pocas excepciones (Francisco de la Torre y Herrera), la historia de la égloga es la de un proceso sucesivo de trivialización⁹ afirmación que, en efecto, se ratifica en la evidencia de que la égloga española nace ya en su punto máximo de perfección.

Este género poético pastoril fue cultivado regularmente en España durante los siglos XVI y XVII y tuvo una gama muy variada de artífices. Casi todos los poetas de primera fila fueron autores de églogas. En la propia generación de Garcilaso las escribieron –aunque no se publicaron hasta mucho después– Hurtado de Mendoza y Acuña (no Cetina, que sin embargo impregnó de pastorilismo muchos sonetos y canciones) y a mediados del siglo el género encuentra en Montemayor un más que mediano cultivador. Avanzando hacia la segunda

⁹ Cf. Jesús Gómez, “El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)”, *Dicenda*, II (1993), pp. 171-195 [189].

mitad del siglo, en la que aumenta la producción de églogas, encontramos creaciones nada desdeñables en autores menos conocidos, como Juan de Tovar, Juan Sedeno o Eusebio de Salazar. También entonces se dan las mejores muestras del género, con Herrera y Barahona de Soto (autores de seis y cinco églogas respectivamente), y sobre todo con el conjunto de las ocho que forman *La bucólica del Tajo* del finísimo y poco común poeta que es Francisco de la Torre. La producción incluso aumenta en las dos décadas finales del siglo, en las que el género de la égloga aparece representado con regularidad en colecciones poéticas impresas (dos de Herrera se publican también, *Salicio*, 1580, y *Venatoria*, 1582), como las de Lomas Cantoral (1580), Juan de la Cueva, (1580), López Maldonado (1585) o Vicente Espinel (1591), contando además con la existencia de una colección exclusiva en las trece *Églogas pastoriles* (1582) de Pedro de Padilla. La égloga muestra así un recorrido cumplido, cuyo análisis porá encontrar el lector en los documentados análisis que ofrecen Juan Montero y Ángel Estévez en este volumen.

Al cambiar el siglo, pese a los conocidos vaivenes en el sistema de referencias genéricas, la égloga continúa su propio camino, no desfalleciendo frente a nuevos géneros, como la silva, porque la versatilidad y la amplitud de su discurso le permitieron adaptarse cómodamente a los rumbos descriptivos de los nuevos tiempos. Acaso el mejor testimonio de la permanencia de la égloga lo proporcione Lope de Vega, autor de un conjunto importante en su valía y cantidad, que se extiende en el amplio marco temporal que va desde las incluidas en la *Arcadia* (1598) hasta las cinco recogidas en *La Vega del Parnaso* (1637) del espléndido poeta ya anciano¹⁰. Las églogas de Lope remiten a la mejor tradición del género (y a Herrera en particular, de quien siempre fue atento lector), pero evidencian al mismo tiempo, sobre todo en el tramo final de su producción, el proceso de difuminación y contaminación con otros géneros, en especial con la elegía (véase la *Égloga a Claudio*), género que en ciclo *de senectute* actúa como verdadero crisol de géneros y formas diversas¹¹. A lo largo de la primera mitad del XVII, y salvo casos contados de una tipificación todavía canónica (en Soto de Rojas, por ejemplo –véase el comentario de B. Toro–), la vigencia indudable de la égloga transita por los caminos del hibridis-

¹⁰ El conjunto de las primeras églogas de Lope, y en particular de las contenidas en las *Rimas* de 1604, han sido objeto de un atento estudio de Yolanda Novo, en el que se vierten además algunas de las más certeras observaciones sobre el género hechas en los últimos tiempos (“*Canté versos bucólicos/con pastoril zampoña’, melancólicos: formas y géneros del bucolismo lopiano en torno a Rimas [1604]*”, *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), pp. 253-281).

¹¹ Cf. Yolanda Novo, “La elegía en el primer tercio del siglo XVII: en torno a Lope de Vega”, en *La elegía (III Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*, ed. dir. por Begoña López Bueno, Publicaciones de la Universidad de Sevilla - Grupo PASO, 1996, pp. 227-260.

mo en autores como Bernardo de Balbuena, Gabriel del Corral, Castro y Anaya, Bocángel o el conde de Rebolledo. Es un panorama complejo que Pedro Ruiz repasa en este volumen, para venir a concluir sobre la disolución del género; disolución genial, eso sí, con Góngora, que supo construir en sus *Soledades* una égloga “sin pastores, pero también sin Arcadia” –como apunta el mismo Pedro Ruiz–, melancólica despedida del ideal arcádico, que (en paralelo a la clausura cervantina del universo caballeresco desde sus propios procedimientos) Góngora realizó explotando al máximo las posibilidades de la égloga en su mezcla de estilos y géneros, en su esencial carácter proteico.

Semejante carácter ilustra toda la historia de la égloga a partir de la latina. Vicente Cristóbal ofrece en este volumen una acertada síntesis de la sinfonía de temas, tonos, actitudes y perspectivas de las *Bucólicas* virgilianas, que suponen un proceso de integración de muchos géneros, como el drama, el epigrama, la épica o la elegía, lo que supone una cuantiosa variedad de registros formales y desde luego temáticos: la égloga suele ser amorosa, pero también con frecuencia es funeral; puede ser religiosa o panegírica o de circunstancias; o puede ser mezcla de varias de ellas. Tal sincretismo marca la historia del género. Herrera, al iniciar el comentario a la I de Garcilaso, lo primero que pone de manifiesto es que “se compone de odas, elegias i otras partes liricas i coros de tragedias, i es felicemente imitada de las de Virgilio”¹²). Pero es que, además –y en parte por lo mismo– tan variados como los ámbitos genéricos y las proyecciones temáticas, son los modos de discurso o formas de enunciado que pueden darse, o incluso convivir, en una égloga: la voz directa del *yo* lírico o la de *otros* pastores, que a su vez pueden hablar solos o dialogar con los demás (en verdadero diálogo o engarzando soliloquios), o incluso que pueden llegar a cantar –reproduciéndolos– cantos de otros pastores. El proceso se complica en un juego ilimitado de perspectivas, que, además, no pocas veces requieren una lectura secuenciada en un marco más amplio en el que la égloga se ubica.

Esta ubicación dispensa a su vez una gama muy variada, porque la égloga puede insertarse subordinada a un marco, generalmente narrativo, o enlazarse con otras églogas (o eventualmente con otra clase de poemas) en un conjunto poético intencionalmente articulado; o puede simplemente ensartarse, sin conceder nada de su autonomía, en una colección poética. La casuística es grande a este respecto y depende, tanto o más que de las propias églogas, del diseño organizativo de la colección, que puede responder a una ordenación genérica o, como es frecuente, a una estudiada alternancia polimétrica bajo los dictados del *vario stile*, diseño en el que la égloga (junto a otras composiciones largas) cumple el papel de baliza en la sucesión de sonetos u otras piezas bre-

¹² Anotaciones, cit., p. 409.

ves. En este tipo de ordenación a veces se descubren seriaciones intencionales con un papel activo de las églogas en juego, como en las *Varias poesías* impresas (aunque mucho más tarde, en 1591), de Hernando de Acuña, en la primera parte de la colección manuscrita *Silva de poesía* de Eugenio de Salazar (segunda mitad del XVI) o en la primera parte del *Desengaño de amor en rimas* (1623) de Pedro Soto de Rojas, por poner tres ejemplos distintos y distantes. Mayor articulación suele darse cuando el conjunto de églogas es exclusivo y por tanto autónomo. Véanse al respecto dos ejemplos, aunque contemporáneos, absolutamente dispares: las *Églogas pastoriles* (1582) de Pedro de Padilla, trece églogas escritas al amparo de la tradición más popular y trivializada del bucolismo, y la delicada *Bucólica del Tajo* de Francisco de la Torre, conjunto de ocho églogas que forman un subgrupo dentro de su obra poética (publicada por Quevedo en 1631). Si en este último grupo la relación entre casos amorosos desgraciados y sus correspondientes proyecciones hacia historias míticas (en eso consiste básicamente cada égloga de De la Torre) es sutil, entre las pastoriles historias de Padilla hay un engarce intencional, que –como apunta Ángel Estévez– tiende a la construcción de una “égloga de églogas” o novela pastoril en verso.

La colección de Pedro de Padilla viene a testimoniar, en definitiva, la permanencia popular de la moda del pastorilismo, extendida mucho más allá de los límites de la –hasta cierto punto exclusiva– égloga poética. Ya sabemos que gracias al polimorfismo intrínseco del género, antes del triunfo de la variante poética en España con Garcilaso, la égloga había tomado cartas de identidad dramática con Juan del Encina y algunos imitadores. De ese paso por los escenarios le quedó a la égloga un acercamiento al ritual cortesano a través del espectáculo del pastor doliente y quejoso en su papel de paradigma de enamorados. Fórmula de éxito que de ambientes palaciegos pasará a los tan populares relatos caballerescos, insertándose en ellos un tipo de égloga que se acerca particularmente a la tradición dramática enciniana, como queda patente en las *bucólicas* de Feliciano de Silva (ahora estudiadas por Alberto del Río). Y en esa fluctuación intergenérica tan característica de la égloga, es de observar (como lo hace Eugenia Fosalba) que las que se insertan subordinadas a un marco narrativo pastoril –y que son abundantísimas– no hacen sino acentuar su carácter dramático como “representaciones” en el ámbito de la trama novelada.

En medio de esa variedad de registros genéricos (en un cruce de caminos permanente entre géneros mayores y menores) y de ese juego de perspectivas hipotácticas a que se ve sometida con frecuencia, la égloga poética incorpora además el comentado politematismo y una variedad estilística poco común, teniendo en cuenta que el preceptivo margen entre el estilo medio y bajo que le asignan las poéticas es más un recuerdo retórico que una realidad presente en

los textos. Variedad estilística en la que la polimetría juega un destacado papel. En la égloga tiene cabida un amplio abanico de formaciones estróficas, cuya única condición es que propicien, solas o engarzadas entre sí o con otras, un horizonte discursivo suficientemente amplio para que pueda desarrollarse una pieza extensa como por lo general es la égloga. Por lo demás, ese multiestrofismo convive con frecuencia en el interior de una misma égloga, buscándose con ello una funcionalidad que delimite los espacios narrativos, descriptivos, dialogados, etc. Dentro de la amplia polimetría, las estrofas más utilizadas son sin duda la estancia de canción, la octava y el terceto, a las que sigue el endecasílabo suelto, o encadenado con rima interior; es decir, las formaciones dispuestas desde las églogas garcilasianas. Sobre ese repertorio cada autor realizará sus preferencias. Importa señalar que Herrera se inclinó en sus églogas, la mayoría soliloquios pastoriles, por la estancia de canción, sin duda la estrofa más “lírica”, en tanto que su égloga funeral *Salicio* va en los tercetos propios de la elegía. Francisco de la Torre fue más dispuesto a la polimetría, aunque con preferencia también por las estancias, seguidas de las octavas. Pero los tanteos métricos de la égloga van más allá en otros autores: Montemayor introduce las liras, Juan de Tovar se sirve de la estrofa sáfica, Eugenio de Salazar llega a emplear serventesios de rima encadenada...; por no hablar del sincretismo de Pedro de Padilla, que junto a la métrica endecasilábica, utiliza la procedente de la tradición castellana, como quintillas y coplas mixtas. Y en relación con este experimentalismo métrico cabe señalar igualmente la variedad métrica de las composiciones insertas en novelas pastoriles (como ahora puede apreciar el lector en el amplio catálogo que ofrece Eugenia Fosalba).

Con la égloga estamos ciertamente ante un género peculiar, que ni viene precisado por sus marcas discursivas, ni retóricas, ni métricas, siendo todas ellas formantes decisivos en la configuración de los géneros poéticos. Carece pues de una de las dos vertientes en cuya intersección se instituye un género, como espacio de integración formal-conceptual que es. Por la otra vertiente, la conceptual, tampoco adelantaremos mucho si decimos que la égloga se caracteriza por tratar de “cosas de pastores”, desde el punto en que sabemos que el bucolismo alcanza a todos los géneros poéticos (y desde luego a los narrativos) del Siglo de Oro español. Pero dentro de esa vertiente conceptual, sí tendremos perspectivas más rentables para enfocar la delimitación de la égloga si observamos su campo temático y la actitud del sujeto poético (aquí *actitudes* desde el momento en que la voz lírica se diversifica en la de *otros* pastores). Es verdad que la égloga puede ser variada en su repertorio temático: amorosa —ya sabemos que la más numerosa—, funeral, panegírica, religiosa, etc. Pero conviene precisar que, más que el tema, lo determinante es el tono o, si se quiere, la actitud. Desde esta perspectiva la égloga se presenta dividida en dos grandes con-

juntos: uno, mayoritario y determinante, de actitud o *modalidad* elegíaca, y otro, más insignificante, de tono y finalidad circunstancial (que, a pesar de la insignificancia comparativa señalada, cobra en la égloga particular relieve por su posibilidad de alusiones veladas a personas o situaciones históricas y por la importancia que en ellas alcanzan las dedicatorias; en definitiva, por la posibilidad de alusión al contorno *social*). Ambos conjuntos pueden dan cabida a cualquiera de los temas antes señalados con resultados diferentes, y ocasionalmente pueden converger, sobre todo en el tema funeral, por más que éste presente ribetes diferentes si se desarrolla en la esfera de lo privado o de lo público.

La égloga poética más genuina es, sin duda, elegíaca. La queja pastoril no es sino la *querimonia* entonada en un medio bucólico y expresada en la perspectiva dialogística, y por tanto teatral, del pastor (como muy bien apuntó Yolanda Novo¹³). Vista así la égloga, como elegía “dramatizada”, gana en propiedad de significado en su inserción más común, que son los cancioneros poéticos.

Con frecuencia esta égloga elegíaca será de tema funeral. Juan Montero estudió en otra ocasión las fluidas relaciones entre elegía pastoril y égloga funeral, dos conceptos prácticamente convergentes en el amplio muestrario de ejemplos que proporciona la poesía del Siglo de Oro (con algunas concreciones sintomáticas, como el canto bucólico por la muerte de un poeta-pastor, moda que alcanza su cénit en la apoteosis a Garcilaso contenida en los preliminares de las *Anotaciones* herrerianas)¹⁴. De la implantación de lo funeral en el género eglógico encontrará el lector una documentada información en las páginas que al tema dedica Víctor Infantes en este volumen y en las que ofrece un elenco de textos cuyo elemento nuclear es el tema mortuario. Es de observar la mayoritaria proyección pública de esos textos, y con ella su inserción en la pendiente circunstancial, tan transitada por la poesía de la primera mitad del XVII y en la que no podía faltar la égloga. Inmaculada Osuna se fija en su trabajo en esa instrumentalización del género para la celebración de asuntos relacionados con acontecimientos de la realeza, del ámbito cortesano y otros.

Volviendo a la égloga elegíaca, huelga decir que su mayor implantación se da en el tema amoroso, favorito del lamento elegíaco¹⁵. Si la égloga funeral

¹³ “Creo que la diferencia modal más neta entre ambas, elegía y égloga, estriba en que nunca en la elegía se produce la objetivación de sentimientos privados en personajes desligables de la voz principal debido a que incorporen una ficción externa a él. En consecuencia, una elegía se puede alojar en una égloga –así en la *Amarilis* y otras del Lope senil–, mientras el caso contrario sería inviable, en realidad, el marco teatral marcaría el límite más neto entre elegía y égloga” (*“Canté versos bucólicos...”*, cit., p. 269).

¹⁴ “Sobre las relaciones entre la elegía y la égloga en la poesía del siglo XVI”, en *La elegía (III Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*, cit., pp. 215-225.

¹⁵ En realidad la elegía renacentista española, haciéndose eco de la tradición del género desde la elegía latina, conforma sus señas de identidad a partir del tema amoroso (Cf. Begoña

a propósito de la muerte de un pastor tenía antecedentes virgilianos (*Bucólica* V, inspirada a su vez en el *Idilio* I de Teócrito), también la lamentación amorosa del pastor cuenta con precedentes, ahora de la *Bucólica* II y del canto de Polifemo en el libro XIII de las *Metamorfosis* ovidianas (que retoman a su vez un motivo del *Idilio* XI teocriteo). Esta vertiente del pastor enamorado, doliente y quejoso, será la predominante ya en la elegía italiana desde fines del XV, y a través de la sublimación sannazariana, la que llega a Garcilaso. Se aprecia particularmente en su égloga I (acaso la que mejor registra las propiedades del género, según le parecía a Herrera “esta primera es aventajada de las otras en todas las partes, que requiere este género”¹⁶), donde los soliloquios consecutivos de Salicio y Nemoroso son realmente dos cantos elegíacos, uno amoroso y el otro funeral. Esta modalidad elegíaco-amorosa imprime carácter en las mejores realizaciones del género. Recuérdense las églogas herrerianas, tan cercanas a sus elegías amorosas, aunque escritas, como la I de Garcilaso, en estancias (Herrera –como se ha señalado ya– reserva el terceto para su égloga funeral *Salicio*). O las de Francisco de la Torre (también mayoritariamente en el cauce de la estancia), cuyo cuerpo principal lo constituyen larguísima monólogos elegíacos, y que van encabezadas con el nombre del pastor o pastora protagonista, activo o pasivo, de la historia (*Dafnis, Filis, Eco, Tirsi, Proteo, Galatea, Glauco, Lícida*). Semejante manera de rotular va tomando la forma de una tendencial carta de presentación del género, como podía apreciarse ya en Herrera (*Leucotea, Amarilis, Salicio*) o como se convertirá en norma en las églogas elegíacas del último Lope (*Elisio, Amarilis, Filis, Felicio*).

El lamento elegíaco se recubre en las églogas de la nostalgia melancólica propia de la bucólica en su tensión hacia la desaparecida Edad de Oro. Precisamente por ello combina a la perfección con el sentimiento de pérdida que da cuerpo a la modalidad elegíaca. Los pastores aspiran a mundos felices, que ellos, según las teorías filográficas al uso, encarnan en amores felices y en total armonía con el medio natural. Semejante tensión hacia ese sueño ideal, y el propio marco paisajístico en que se desarrolla (a pesar de las frecuentes *adynata*), atemperan en parte el *pathos* elegíaco de la égloga, que sin embargo gana en recursos dialécticos por la teatralización del género, especialmente manifiesta en los contrastes de los cantos responsivos entre pastores.

El carácter elegíaco permeabiliza también la égloga religiosa, al menos en su tradición más conspicua, que es la derivada del *Cantar de los cantares*, desde muy pronto (en San Jerónimo o San Agustín) interpretado en clave

López Bueno “De la elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género”, en *La elegía (III Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*, cit., pp. 133-166.

¹⁶ *Anotaciones*, cit., p. 409.

bucólica como égloga o epitalamio. Semejante interpretación propició su identificación con el universo virgiliano, particularmente notoria en las versiones de los humanistas cristianos del siglo XVI, comenzando por la *Paráfrasis* (1552) de Arias Montano. Valentín Núñez ha estudiado con profundidad esa deriva humanística de la bucólica sacra¹⁷, así como el especial tratamiento de ésta en el *Cántico* de San Juan de la Cruz, sin duda la égloga pastoril más genial y libérrima a partir del *Cantar*.

Por lo demás, esa vertiente de la bucólica sacra añadía un punto más a la virtualidad de la égloga: la voz femenina como sujeto de la enunciación, punto de vista poco común en la poesía aurisecular (salvo, precisamente, en la perspectiva también elegíaca de las epístolas *Heroidas* ovidianas, con tanta frecuencia traducidas e imitadas en aquel tiempo). Y desde luego esa bucólica sacra ofrecía impulsos renovados (por más que las versiones humanísticas se atuvieran a la literalidad del *Cantar*) a la proyección alegórica de la égloga, que favoreció el punto de encuentro entre la labor hermenéutica sobre Virgilio y la realizada sobre el *Cantar de los cantares*.

Tal despliegue de posibilidades, virtuales o adosadas, hacen de la égloga un género de caras ilimitadas. Bajo la cobertura pastoril y la queja elegíaca (que armoniza a modo con la nostálgica tensión hacia la Edad de Oro), la égloga es punto de encuentro de temas y perspectivas, enriquecidas éstas por la posibilidad de otras lecturas que la literal. Carente de marcas elocutivas determinadas (por comprenderlas a todas) y sin señas definidas de identidad métrica, su repertorio de posibilidades va mucho más allá al abarcar todos los posibles modelos genéricos del discurso. Lo que la convierte de hecho en un género de géneros.

* * *

El presente volumen es resultado del *VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, celebrado en las Universidades de Sevilla y Córdoba del 20 al 23 de noviembre de 2000. Con arreglo al esquema organizativo habitual en estos *Encuentros* y en las publicaciones consiguientes, entre los especialistas invitados y los miembros del Grupo PASO se pretende articular un

¹⁷ Que discurre en paralelo al tratamiento humanístico del salmo como oda, igualmente estudiado por Valentín Núñez, "La versión poética de los Salmos en el Siglo de Oro: vinculaciones con la oda", en *La oda (II Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*, ed. dir. por Begoña López Bueno, Sevilla, Publicaciones de la Universidad - Grupo PASO, 1993, pp. 335-382.

conjunto de investigaciones que desarrollen de manera coherente y cumplida los aspectos más importantes del género en cuestión. Para este caso de la égloga se ha atendido a sus orígenes clásicos y a la mediación italiana, antes de abordar la historia del género en la literatura española, sin olvidar aspectos concomitantes, como las traducciones virgilianas, y desde luego la red de conexiones intergenéricas de la égloga, desde su vertiente dramática, hasta su inserción en la narrativa contemporánea. Como siempre, vaya nuestra más cordial gratitud a los investigadores invitados, profesores Vicente Cristóbal, Antonio Gargano, Miguel Ángel Pérez Priego, Alberto del Río, Eugenia Fosalba y Víctor Infantes, cuyas aportaciones engrandecen este volumen. Además, en el caso de los dos primeros, su colaboración repetida en los *Encuentros* es doblemente agradecida. Y todavía en el capítulo de gratitudes, quiero personalmente agradecer a Juan Montero su ayuda en la coordinación del *Encuentro* y de este libro.

Con la égloga cumplimos el ciclo de estudio de los géneros neoclásicos en la poesía española del Siglo de Oro. El lector encontrará muchas ocasiones para transitar por los volúmenes anteriores en busca de datos con los que completar alguna información de éste. Como la realidad literaria que intentan reflejar, estos volúmenes están hechos de interrelaciones y cruces.