

LAS BUCÓLICAS DE FELICIANO DE SILVA EN SUS LIBROS DE CABALLERÍAS*

ALBERTO DEL RÍO
Universidad de Zaragoza

Todo *desocupado lector* del *Quijote* recuerda las preferencias del hidalgo manchego en punto a libros de caballerías, de los cuales, “ningunos le parecían tan bien como los que compuso el famoso Feliciano de Silva, porque la claridad de su prosa y aquellas enredadas razones suyas le parecían de perlas, y más cuando llegaba a leer aquellos requiebros y cartas de desafíos, donde en muchas partes hallaba escrito: “La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de vuestra fermosura”¹. La parodia cayó como un baldón sobre la obra de uno de los más prolíficos escritores de fantasías caballerescas, que resulta además autor originalísimo en cuestiones tan interesantes para el desarrollo de la narrativa áurea como pueden ser el humor y la parodia del mundo nobiliario y su tono épico², o la inclusión de elementos pastoriles en sus continuaciones del *Amadís*³. Tampoco

* Este trabajo se ha confeccionado en el marco del Proyecto de Investigación PB98-152: “Materiales para el estudio de la literatura caballerescas”.

¹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 37-38.

² Marie Cort Daniels, *The Function of Humor in the Spanish Romances of Chivalry*, Nueva York / Londres, Garland Publishing, 1992. Son reivindicaciones interesantes las de Daniel Eisenberg, “*Amadís de Gaula* and *Amadís de Grecia*. In Defence of Feliciano de Silva”, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 75-85; y Fernando Arrabal, “Feliciano de Silva, autor maldito. El mayor chivo expiatorio de la literatura española”, en *Genios y figuras. Mis idolatrados genios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, pp. 103-117. Hay que tener presentes, así mismo, los valiosos asedios de Emilio José Sales Dasí a las obras del mirobrigense, todos ellos relacionados en el imprescindible trabajo de Daniel Eisenberg y M^a Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2000.

³ Sidney P. Cravens, *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Chapel Hill (N.C.), Estudios de Hispanófila, 1976. El mismo especialista ha

se queda atrás en lo tocante a la incorporación de un importante muestrario de su quehacer poético a las páginas de sus abultados mamotreos.

Cuando en 1551 se entrega a la imprenta *La primera parte de la Quarta de la Chorónica del excellentissimo Principe Don Florisel de Niquea que fue escripta en Griego por Galersis, fue sacada en latín por Philastes Campano y traducida en romance castellano por Feliciano de Silva*, su autor, en el prólogo a la Infanta María, hija del Emperador Carlos, advierte: “Tócanse en la historia algunas Bucólicas a la forma de verso de España y Sonetos y Epigramas en verso Endecasílabo por aver sabido serles Vuestra Grandeza aficionada”. El recurso a la lírica no hace sino continuar la labor emprendida en sus entregas anteriores, en las que tampoco faltan muestras de su vena poética no del todo extrañas, como se sabe, al género de los libros de caballerías. En todo caso lo que llama la atención en Feliciano es la abundancia de su empleo, cerca de un centenar de poemas contando con los incluidos en los volúmenes previos al *Rogel*, y la voluntad de experimentar con diversos géneros y metros sin descartar, como ya se advierte en el prólogo, los italianos. De esa manera los dos tramos finales de sus continuaciones del *Amadís* se convierten en un anuncio de esa conjunción de prosa y poesía que iba a ser una constante en determinados géneros narrativos y notablemente en la conocida como novela pastoril. De hecho, y en consonancia con la posición de adelantado en el desarrollo de episodios bucólicos, sus composiciones líricas en las dos últimas entregas del *Amadís* se ligan mayoritariamente a los gozos y penas amorosos de Archileo, un pastor-poeta bajo cuyo pellico se esconde el caballero don Rogel.

Las circunstancias de su conversión en rústico son detalladas al comienzo de la narración: Llegado por extraña peripecia al valle de Lumberque, encuentra en una cabaña ropas con las que remediar su penuria de vestimentas tras un desafortunado naufragio⁴. El recuerdo de su padre, Florisel de Niquea, retirado

vuelto recientemente sobre estas y otras cuestiones en: “Amadís de Gaula reivindicado por Feliciano de Silva”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 48 (2000), pp. 51-69. Véanse también los trabajos de Francisco López Estrada, “Los pastores en la obra caballeresca de Feliciano de Silva”, *Homenaje al profesor Carriazo*, Sevilla, Universidad, 1973, III, pp. 155-169, y *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 326-32. Así como: Juan Bautista Avalle Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974, pp. 37-42.

⁴ Una atinada interpretación de estos episodios pastoriles se encontrará en Cravens, *op. cit.*, pp. 75-90. Su peripecia bucólica comienza en el cap. X de *La primera parte de la Quarta de la Chorónica del excellentissimo Principe Don Florisel de Niquea* y se prolonga a lo largo de esta obra y de su continuación, el *Segundo Libro de la Quarta parte de la Chorónica del excellentissimo Principe Don Florisel de Niquea*. Empleo en ambos casos la edición zaragozana de Pierres de la Floresta, salida a la luz en 1568, de la que doy entre paréntesis la foliación precedida de I o II según se trate de la primera o de la segunda parte. La primera bucólica se encontrará en I, ff. 12 v^o-13 v^o. La segunda en I, ff. 18 r^o-19 r^o (Ha sido editada por Cravens, *op. cit.*, pp. 123-127 y más

por los amores de Silvia, a los bosques en que cumple penitencia pastoril, le viene de súbito a la memoria. Era asunto que Feliciano había elaborado al final del *Amadís de Grecia* en tan temprana fecha como 1530. Cubierto con una capa de pastores y armado de un cayado, decide emularle “para ver y experimentar los golpes de el cruel amor si se sienten más en los de estas armas que las de los bravos y fuertes jayanes en las de cavallero” (I, f. 7 r.). La toma de contacto con el ámbito idílico que va a ser nuevo teatro de sus aventuras no se hace esperar, pues al salir de la choza “vio que estava cercada de muy altos y gruesos olmos que al derredor de una fuente fresca estavan, en los troncos de los quales estavan escriptas unas letras de sus cortezas sacadas, bien talladas y hechas, que dezían Archisidea; y abaxo deste nombre estava una P entre dos puntos y luego una D y tras ella una H”, signo inequívoco para el príncipe de que “algunos pastores devían de aver puesto aquello por causa de alguna pastora” (I, f. 7 v.). Ahora bien, la visión a la que asiste inmediatamente nos sitúa en un contexto a medio camino entre las diversiones cortesanas fastuosas y las peripecias de resabios bizantinos con las que ha empezado el episodio y que poco después sabrá usar Núñez de Reinoso en los capítulos dedicados a la *Insula Deleitosa* en su *Clareo y Florisea* (1552)⁵. Archileo comienza sus aventuras cortesanas sorprendido por la visión que se ofrece ante sus ojos: “un carro triunfal que veinte y quatro grandes y muy arreados unicornios traían”, guiado “por quatro enanas que, vestidas de brocado en los quatro unicornios, de en medio venían. El carro era tan grande que tenía seis ruedas; avía en él muchas gradas, en las quales venían passadas de cinquenta donzellas vestidas de brocado. En las más altas gradas venían doze más ricamente adereçadas. Todas venían en cabello con ricas guirnaldas en las cabeças y con harpas y otros diversos instrumentos muy concertados dulcemente tañendo y cantando...” (I, ff. 8r.-v.).

Préstamos y homenajes de escritores y amigos al margen, es indudable que el derrotero seguido por estos episodios transita por sendas teatrales bastante reconocibles. En efecto, la cohorte de admiradores es convocada a diario ante los palacios de Archisidea para asistir allí al recitado de poemas y repre-

recientemente por Javier Martín Lalanda en la publicación colectiva coordinada por José Manuel Lucía Megías, *Antología de libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001, pp. 64-66). Por último, la tercera bucólica se hallará en II, ff. 69 vº-72 rº.

⁵ Como señalara Sidney P. Cravens, “The *Insula Deleitosa* Tale in Alonso Núñez de Reinoso’s *Clareo y Florisea*: A Tribute to Feliciano de Silva”, *Hispanófila*, 64 (1978), pp. 1-6, la historia de Archisidea coincide en muchos detalles con la de Narcisiana, ambas bellísimas princesas capaces de matar con su hermosura a todos aquellos pretendientes que osen mirarlas de frente. Y ambas igualmente fascinadas por caballeros en hábitos de pastor cuyos nombres son Archeseleo y Archileo, respectivamente.

sentación de bucólicas. Rogel sospecha al instante de la verdadera identidad de aquellos fingidos pastores, “pareciéndole algunos demasíadamente bien, y tanto que bien le pareció algunos dellos estar más en hábito de disfraz que de natural, como era la verdad” (I, f. 11 r.). El dato no tiene nada de particular en el ámbito de los libros de caballerías, muy dados por lo general a recrear en sus páginas este mundo del entretenimiento áulico⁶. Tampoco episodios similares desentonarán en la naciente narrativa pastoril. Algunos de ellos se recubren en *La Diana* de Jorge de Montemayor de tintes teatrales; por ejemplo el *paso* cómico que “tiene como protagonistas a los pastores y como espectadoras principales a las moradoras del palacio [de la maga Felicia] junto con Felismena” al principio del Libro V⁷. El impulso para ese tratamiento lo pudo extraer en primer lugar, como anota Juan Montero, de la “comicidad ingenua de los autos pastoriles” en el drama primitivo, aunque también esa miscelánea genérica se había ensayado en libros como la anónima *Questión de Amor*, con su *Égloga de Torino*⁸, y de manera muy especial en estas continuaciones que Feliciano de Silva hizo del ciclo de los *Amadises* con que ahora nos las tenemos. En ellas el espacio concedido a lo espectacular no es en absoluto desdeñable y nos entrega un variado elenco de ceremonias parateatrales, pues no faltan los inevitables triunfos con minuciosa descripción de carros y artificios⁹, ni se olvidan las habituales batallas de animales o la caza ofrecida como espectáculo en un anfiteatro¹⁰. Se alude a invenciones y a entretenimientos que muy bien podrían ser asimilados a los momos, o se recogen por extenso sesiones de motes en saraos amenizados por la presencia de truhanes palaciegos¹¹.

No es de extrañar, pues, en este contexto, que sean numerosos los párrafos dedicados a resaltar las dotes del protagonista en unos episodios claramente ligados a los modos de diversión en espacios cortesanos. Empezaré por repa-

⁶ Véase mi trabajo: “*El harpa y la chirumbela*: Notas sobre el entretenimiento cortesano en los libros de caballerías de Feliciano de Silva”, *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Münster 1999*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 1807-1097.

⁷ Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, Edición, prólogo y notas de Juan Montero, Barcelona, Crítica, 1996, p. 218, n. 9.

⁸ Una posible influencia de esta obra en los libros de caballerías de Silva la postuló ya Sidney P. Cravens en su trabajo sobre el autor, p. 79.

⁹ *La crónica de los muy valientes y esforçados e invencibles cavalleros don Florisel de Niquea y el fuerte Anaxartes*, Libro I, cap. xlviii. *La primera parte de la Quarta de la Choronica del excellentissimo Principe Don Florisel de Niquea*, cap. xi.

¹⁰ *Segundo Libro de la Quarta parte de la Choronica del excellentissimo Principe Don Florisel de Niquea*, cap. lxiii.

¹¹ *La crónica de los muy valientes y esforçados e invencibles cavalleros don Florisel de Niquea y el fuerte Anaxartes*, Libro I, cap. lii; Lib. II, cap. lxiii. *La primera parte de la Quarta de la Choronica del excellentissimo Principe Don Florisel de Niquea*, cap. xlvii.

sarlos, porque si algo distingue a las *bucólicas* de Feliciano del resto de los poemas recogidos en las páginas del *Rogel de Grecia*, más allá de la temática pastoril, compartida con romances, sonetos, canciones y epigramas, entre otras composiciones, es el hecho de estar pensadas para su dramatización, valga decir para su estudiada interpretación ante un auditorio palaciego. Quizás por ello las primeras excelencias que salen a relucir del caballero-pastor sean las de cantor y buen músico. Así, nos enteramos por el comentario del narrador de que, actuando de cortesano confirmado, Archileo “como en todas las cosas tenía el extremo y las avía deprendido en casa de sus padres, en tañer y cantar ninguno le hazía ventaja, tomó un guitarrón grande, de manera de laúd y començó de tañer de tal suerte y con tanta dulçura que a la Emperatriz y a todos los hizo maravillar, sintiendo la estraña novedad de su tañer. Y en lengua griega con igual excelencia en la voz, con desassosiegados descansos, arrezíandola y otras vezes flautándola con estraña melodía, començó a cantar para mostrar su habilidad en el componer como en la voz, en forma pastoril para más encubrir su disfrazado hábito, al propósito de lo que la Emperatriz Archisidea avía cantado.” (I, ff. 11 vº-12 rº).

Las informaciones que el fragmento nos da al respecto de Archileo y su buen oficio no son en absoluto gratuitas ni desdeñables: Tanto el instrumento, refinado frente a los albogues y chirumbelas pastoriles¹², como la manera de ejecución, que denota un dominio correctísimo de la voz, con mínimos descansos y llevada a voluntad de los graves a los tiples, denotan una educación esmerada en estas artes de la música que ya Castiglione recomendara para su modelo ideal de cortesano y que no ha faltado en la educación de Rogel¹³.

¹² En realidad su instrumento favorito es el arpa, como confiesa en esta petición a Sarpentarea: “que una harpa le hiziesse dar porque los pastores de su tierra tañían más en tal instrumento que en otro” y él hacía “tantas y tales diferencias que a la Emperatriz hizo maravillar” (f. 12 vº). Conviene tener presente que albogues y chirumbelas, preferidos por Darinel, como de viento, no caen en el grupo de los instrumentos nobles, por cuanto exigen una puesta en escena poco decorosa: pues se hinchan los carrillos que, a su vez, enrojecen, frente a la compostura que facilitan el arpa o el laúd. De hecho en el capítulo dedicado a la música en la obra de Castiglione citada en la nota siguiente no se encuentra otro verbo que *tañer*. Las alusiones son a “vihuelas y arpas y otros géneros de instrumentos blandos”, como más propios del cortesano, p. 128. Véanse a este respecto: Stefano Lorenzetti, “Per animare agli esercizi nobili. Esperienza musicale e identità nobiliare nei collegi di educazione”, *Quaderni storici*, 32 (1997), pp. 435-460. Y Keith McGowan, “The prince and the piper. *Haut, bas* and the whole body in early modern Europe”, *Early Music*, 27 (1999), pp. 211-232. Así como lo dicho por Juan Montero en la nota 44 de la p. 172 en su edición ya citada de la *Diana* de Jorge de Montemayor.

¹³ “Habéis de saber, señores, que este nuestro Cortesano, a vueltas de todo lo que he dicho, hará al caso que sea músico; y demás de entender el arte y cantar bien por el libro, ha de ser diestro en tañer diversos instrumentos”. Así se expresa el Conde Ludovico de Canosa en el capítulo X del

Por otra parte, el lugar reservado para las muestras poéticas no difiere de esos escenarios cortesanos dispuestos en su organización espacial¹⁴ para la ejecución de las composiciones, que no son tanto un solitario ejercicio de efusión lírica cuanto una actuación en regla con cortesanos representando, decorado y espectadores: “Y llegada la hora para ir a tañer y cantar a la Emperatriz todos juntos caminaron hasta llegar a los palacios de Archisidea, los cuales muy ricos y bien obrados eran, con corredores de muchos arcos que salían por todo el largo de los pretiles. Y en las altas torres salían bolados sobre caracoles muy hermosos corredores todos poblados de las Infantas y donzellas de la Emperatriz Archisidea donde estavan aparejadas unas ricas cortinas de oro adonde se avía de assentar (...) A muy poca pieça que allí los pastores llegaron, salió la Emperatriz, en el hermoso rostro su antifaz, que como al corredor salió, muchos menestres dentro sonaron de mugeres negras que los tañían. Y todas las hermosas donzellas de la guarda hincaron las rodillas en tierra hasta que se assentó. Y sentada, el son cessó, dexando admirable silencio. Y ya era noche quando a la Emperatriz por una de la reynas le fue dada una Harpa con la qual tan suave y excelentemente comencó a tañer una pieça qual nunca jamás humana criatura lo hizo y assí comencó a cantar con la mesma excelencia de la voz y garganta un romance que así dezía en lengua griega...” (I, f. 11 r.).

Lo que sigue es un romance pastoril en el que Archisidea retoma las andanzas del padre de Archileo tras la pastora Silvia, asunto tratado en la coda del *Amadís de Grecia* de 1530. El pastor recién admitido entre sus corifeos se ve obligado a contestar “al propósito de lo que la emperatriz Archisidea avía cantado” (I, f. 11 v.) y lo hace además por las mismas consonantes “de presto... y al mismo tono que ella” lo había iniciado (I, f. 12 r.), lo que provoca una general admiración de la que no queda excluida la Emperatriz, fascinada por su maestría en repentizar y concordar en armonías musicales¹⁵. Su encargo, en consecuencia, no se hace esperar y nos remite al ámbito del mecenazgo que no puede por menos que recordarnos las circunstancias de composición de muchas de las piezas del teatro primitivo castellano: “Sarpenterea, ten tú cuida-

Libro I, dedicado íntegramente a la música y el canto, en la obra de Baltasar de Castiglione, *El cortesano*. Empleo la traducción de Boscán editada por Rogelio Reyes Cano para la colección Austral-549, Madrid, Espasa-Calpe, 1984. El texto se encuentra en la p. 127.

¹⁴ Véase a este propósito: André Chastel, “*Cortile et théâtre*”, en Jean Jacquot, (ed.) *Le lieu théâtral à la Renaissance*, París, CNRS, 1968, pp. 41-49.

¹⁵ Similar habilidad en la poesía de repente despliegan algunos personajes del *Don Florindo* de Fernando Basurto (1530). Véase al respecto: Alberto del Río Noguera, “Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías”, en *Literatura Medieval. Actas do IV Congesso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, 1993, II, pp. 73-80.

do de lo visitar y mandar dar lo necesario y dile que mucho servicio he recibido de oílle y que tenga acordada alguna bucólica para quando yo fuere a la fuente” (I, f. 12 r.).

La orden es cumplida por Sarpenterea, fiel acompañante de la emperatriz, “dándole todo lo necesario para su hábito pastoril.” Es a partir de este preciso momento cuando Archileo se nos presenta como un avisado comediante que no olvida la necesidad de la memorización posterior a la escritura de la obra y la práctica de los ensayos: “...luego con mucho cuydado, en prosa y en verso compuso una bucólica estudiándola él y Poliphebo”; “Archileo dixo al pastor Laris que estuviessse apercebido para otro día a la fuente de los hayales que era cerca de la fuente donde la Emperatriz avía de salir a oír la bucólica” y lugar elegido por los dos pastores para sus prácticas (II, f. 68 v.).

También tiene presentes el personaje las ventajas de mantener la composición en el más riguroso secreto hasta el día del estreno, como demuestran sus cautelosas decisiones en un ambiente de competencia asegurado por el concurso de numerosos pastores pretendientes a los favores de Archisidea: “Mas tanto sabed, que en todo este tiempo no quiso tañer ni cantar por poner más desseo a ser oydo, oyendo a los otros pastores, y aunque Sarpenterea muy vencida de sus amores lo visitava y le dezía que por qué no cantava, que la Emperatriz tenía desseo de oylle, le dezía que no se hallava en disposición de lo hazer” (I, 12 v.). Los detalles recuerdan, en el fondo, las rivalidades que, de nuevo, el ámbito del mecenazgo induce entre el séquito de artistas empleados en las casas señoriales¹⁶.

Por último, la puesta en escena es cuidada en todos sus detalles, entre los que no falta la descripción del disfraz: “el qual vino con ropas pastoriles todas hechas de tela de oro y en la cabeça traya una guirnalda de muchas flores que le ponían tanta hermosura que a todas hazía sentir a fuerça de su hermosa vista” (I, f. 12 v.).

Se recogen así mismo aspectos relacionados con la gestualidad¹⁷ y organización de entradas y salidas: “Pues estando en esto, de la floresta salen

¹⁶ Uno de los ejemplos más conocidos puede buscarse en los desencuentros de Lucas Fernández y Encina en su temporada al servicio de los duques de Alba. Véanse a este respecto: James Richard Andrews, *Juan del Encina, Prometheus in Search of Prestige*, Berkeley / Los Ángeles, University of Carolina Press, 1959. Para un ámbito de mecenazgo más cercano en el tiempo a las obras de Feliciano: Ann E. Wiltrout, *A patron and a playwright: The house of Feria and Diego Sánchez de Badajoz*, Londres, Tamesis Books, 1987.

¹⁷ Se encontrará en Evangelina Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998, pp. 313-67 un sugerente recorrido por todas las instancias que desde la Edad Media hasta el Barroco han ido incidiendo en el tratamiento del gesto y del movimiento.

Archileo y Laris. Y Archileo venía con vestidos pastoriles todos de tela de oro adornados de torçales de oro y carmesí (...) y la harpa en las manos tañendo y cantando muy dulcemente y así se vino hasta ponerse ante la Emperatriz, dexando el pastor Laris defuera para que entrasse a su tiempo. (...) Él puso la harpa sobre las flores y con mucha gracia y meneos, poniendo a todos espanto de su apostura (...) así la bucólica començó” (I, f. 69 v^o).

Todos los datos nos hablan, en definitiva, de una manera de ejecutar estudiada, muy en la línea de lo que se ha dado en llamar la práctica escénica cortesana, con anclajes en lo temático y formal de clara tradición enciniana. Ese engarce con las églogas dramáticas del salmantino se hace evidente desde la misma elección del metro, pues las estrofas empleadas para sus tres composiciones en verso, –la cuarta es un caso muy peculiar de bucólica en prosa–, las sitúan en la estela del teatro primitivo. Emplea Feliciano el verso octosílabo agrupado en coplas reales (dos quintillas rimadas de manera independiente) en las tres ocasiones. El número de versos que constituye la estrofa y el esquema de rimas se mantienen invariables a lo largo de cada pieza¹⁸.

La herencia tanto de la tradición cancioneril como de la práctica de los salmantinos se materializa en su voluntad de adecuar las conversaciones de los pastores a las exigencias dramáticas de su bucólica plenamente dialogada, la de Archileo y Laris. De esa manera, y al igual que había ocurrido con Encina y seguidores, la copla octosilábica se le revela como el medio más adecuado para transmitir cierta agilidad a los parlamentos intercambiados, máxime si se adereza con la quiebra rítmica de los tetrasílabos¹⁹. Su interés por evitar la monotonía, sin destruir el factor estructurante de la agrupación de versos, debió de ser crucial a la hora de elegir intercalar pies quebrados en dos de sus tres bucólicas pensadas para la dramatización, pues su posibilidad de dividir la estrofa procura una mayor versatilidad para el diálogo, como demuestra el empleo de ese esquema en la conversación de Laris y Archileo, vertida en una combinación muy similar a la de la *Égloga de Cristino y Febea* de Encina [abbaccddc –de hecho, lo único que se desplaza es el pie quebrado de los versos 2 y 7 a los versos 1 y 6 en Silva]:

La.– Dime, di,
 Cómo es aquesso en tí?
 Ar.– Es que en virtud de la pena
 Por parte de quien la ordena
 Tengo tal grandeza en mí.

¹⁸ Con la única salvedad de una estrofa de nueve versos al comienzo de la tercera bucólica.

¹⁹ Dorothy C. Clarke, “The fifteenth century *copla de pie quebrado*”, *Hispanic Review*, 10 (1942), pp. 340-343.

- La.- ¿Qué grandeza
Es esa que en tu baxeza
Halla'stá con tal estado?
Ar.- El trocar de mi ganado,
Como mi pasión lo reza.

Pero otros factores formales merecen también un comentario. Curiosamente, en las dos primeras bucólicas, la introducción se confía a un diálogo en prosa en el que Archileo, a petición de su compañero Poliphebo, accede a cantar sus penas y deliquios de amor, tras haberse mostrado reticente en un primer momento. Su función es múltiple, pues se vierten en ellos alabanzas a la espectadora de excepción, se establece el tema de los cantos y aun su tono, que intenta, por otra parte, conectarse con el de las parejas de cantores de la bucólica clásica, tanto en recuerdos concretos de Virgilio: “Yo no tengo vaso con esculturas que te dar ni cabra con cabrito y leche por precio de lo que te pido”²⁰, como igualmente en la descripción y recreación de un decorado natural idílico: “Mira el silencio de las aves, el sordo sonido del mar, el estrellado techo celestial, los ensalzados árboles que por tapicería sirven con sus hermosas hojas. Mira la frescura de la nieve por los altos roquedos que con reverberación los rayos de Diana este delicado aire para socorrer a la necesidad del calor que la presencia de Febo en su ausencia a dexado sobre los verdes y floridos campos. Mira la frescura de las aguas desta fuente” (I, f. 18 r.).

Por lo demás las dos primeras bucólicas, si prescindimos de esta introducción en prosa, son sendos soliloquios de Archileo. Pero la tercera bucólica, la llevada al alimón por Archileo y Laris ante su audiencia cortesana, es con diferencia la más interesante desde el punto de vista dramático. Es una curiosa pieza en la que el primero de ellos se sitúa en la herencia del pastor refinado que proviene básicamente de la estirpe de los Fileno, Justino y Victoriano de Juan del Encina. Y téngase en cuenta además que Archileo representa a un noble oculto tras unas ropas rústicas indignas de su condición. Para su intervención, sin embargo, adopta un disfraz de segundo grado que le muestra ante el público “con ropas pastoriles todas hechas de tela de oro” y tocada su cabe-

²⁰ Recuérdese la respuesta de Menalcas a Dametas en los inicios de la tercera égloga del mantuano: “*De grege non ausim quicquam deponere tecum (...) / Verum, id quod multo tute ipse fatebere maius / (insanire libet quoniam tibi), pocula ponam / fagina, caelatum divini opus Alcimedontis*”; cfr. Virgilio, *Bucólicas*, (Edición bilingüe de Vicente Cristóbal), Madrid, Cátedra, 2000, pp. 118-119. Así mismo, las continuas peticiones y negativas enlazan en el fondo con similares artificios puestos en boca de Lícidas y Meris en la novena égloga de Virgilio y luego trasvasados a la *Arcadia* de Sannazaro para marcar, como en la obra de Silva, las transiciones entre prosa y verso.

za con “una guirnalda de muchas flores”. La razón del ennoblecido disfraz se atribuye en la invocación a Venus, plagada de tópicos cancioneriles, a las no menos tópicas transformaciones del amor:

O Venus, di si soy yo
 Aquel pastor Archileo,
 Pues viéndome, no me veo
 Y estando, no estoy do estó?
 Trastocado
 Me hallo y enagenado,
 Que no tengo cosa mía
 Para ser el que solía,
 Mas que solo avello asmado.

Las marcas de rusticidad, mínimas en el resto de las bucólicas, aunque tampoco muy abundantes en ésta, se confían aquí a tímidos vocablos rescatados del acervo del sayagués, ese lenguaje convencional puesto en boca de los villanos teatrales y que se cuele en vocablos como el *asmado* del último verso o *las solombreras* de unas pocas líneas más adelante, que acompañan el relato de sus actividades pastoriles, salpicado aquí y allá de cierto sabor dialectal²¹:

Y bevía
 Sin grima y con alegría
 De bruces sobre las fuentes
 (...)
 A canales
 De chorros en piçarrales
 Mi guitarra concertava
 Y al son del ayre cantava
 Colado por los hayales.
 (...)
 Y cantando
 Las aves y cherriando

²¹ Son muy interesantes los panoramas expuestos en los siguientes trabajos: Frida Weber de Kurlat, “El dialecto sayagués y los críticos”, *Filología*, 1 (1949), pp. 43-50. Charlotte Stern, “Sayago and sayagués in Spanish History and Literature”, *Hispanic Review*, 29 (1961), pp. 217-237. Luciana Stegagno Picchio, “Sayagais, langue rustique portugaise, Pavan: Considérations sur les langues rustiques dans le théâtre du XVIe siècle” en *La méthode philologique. Écrits sur la Littérature portugaise. II: La prose et le théâtre*. París, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, 1982, pp. 117-135.

Salía el sol por Oriente
Con rayos resplandecientes
Todas las nubes dorando.
Y hazía
Quando el invierno venía
De castañas el magusto.
¡O Venus, pues con qué gusto
Y qué sabor las comía!

Pero su intervención en solitario invocando a Venus se ve interrumpida por la entrada en escena de su compañero Laris, que juega el papel del pastor rústico y con escasas entendederas²², delatado en su primer parlamento por el empleo de un sayagués más convencional y reconocible desde el mismo saludo:

¡Ha, pastor!
¿Dónde estás tan sin color
En ti de ti trasportado
Sin cordojo y sin cuidado
De ganado ni labor?

La irrupción de este segundo pastor confirma, enunciados en términos rústicos, los síntomas de la enfermedad de amor que aqueja a Archileo: éste anda *desmarrido* y con el *seso perdido*. Su explicación en términos de paradojas cancioneriles, sin embargo, no satisface la curiosidad de Laris:

Ar.– ¿Qué hallé?
Hallé lo que te diré
Si sabes bien entenderme.
Que fue ganar con perderme
En *cordojos* de mi fe.
La.– A entender
Me lo da ya a conocer
Que no entiendo esa quistión,
Pues trae contradición
Y tal que no puede ser.
(...)
Algaravía
que hablas tú yo diría.

²² Para un recorrido por los tratamientos de este personaje, véase: John Brotherton, *The pastor-bobo in the Spanish Theatre before the Time of Lope de Vega*, Londres, Tamesis Books, 1975.

De esa manera, con una técnica no muy diferente a la que suele guiar el género de las preguntas y respuestas en el cancionero²³, las dudas del pastor inocente dan lugar a la explicación del caso de amor que intenta explicitar Arquesileo ante su compañero igualmente rústico, pero menos dotado para las sutilezas de la filografía: “Di, el dolor, / Si es mayor, ¿cómo es menor?”

Ar.– Yo te ruego,
Laris, que oyas, porque luego
Te quiero claro provar
Que lo que puedes dudar
Pudo en mí hazer el fuego.

Archileo, para justificar sus maneras tan elevadas de lenguaje, recurre a uno de los lugares comunes más queridos por Feliciano de Silva, el del Amor que hace hablar a los personajes villanos en términos elegantes y corteses:

Y verás
Que no hablo, mas sabrás
Que como espíritu assí
Amor habla dentro en mí
Todo lo que oydo as.

Es un detalle que remite a la universidad de amor y que comparte con el Filínides de la *Segunda Celestina*, y con el Darinel de su serie caballeresca. De este último se nos dice en el *Amadís de Grecia*: “claro parecía su razón más hablar en él Amor que no aquellas palabras que su estado y ábito le obligavan, como los que tienen demonios suelen hazer, que hablan no lo que saben, mas lo que sabe quien habla en ellos”²⁴.

²³ Véase sobre este asunto el estudio de José J. Labrador, *Poesía dialogada medieval. La “pregunta” en el Cancionero de Baena. Estudio y antología*, Madrid, Maisal, 1974.

²⁴ *El nono libro de Amadís de Gaula que es la crónica del muy valiente y esforçado príncipe y cavallero de la Ardiente Espada, Amadís de Grecia ...*, Cuenca, Cristóbal Francés, 1535, f. 281 r. Lugar común este de la universidad de amor de raigambre ovidiana y que es filtrado por el neoplatonismo ambiente. Su aparición en Silva es apuntada por Consolación Baranda en su edición de la *Segunda Celestina*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 74-77. Véase su trabajo: “Novedad y tradición en los orígenes de la prosa pastoril española”, *Arcadia. Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada, Dicenda*, 6 (1987), pp. 359-371. Nótese que el parlamento de Darinel en el *Amadís de Grecia* se hace eco igualmente de la no menos extendida creencia en la estrecha relación entre amor y magia tratada por Pedro Cátedra en *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca, Universidad, 1989, pp. 85-112.

Pero conviene no perder de vista las restantes bucólicas, pues el conjunto forma una especie de pequeño ciclo sobre algunas obsesiones de Feliciano. En cuanto a la primera, fue Cravens de nuevo quien resaltó los ecos de las églogas de Garcilaso, especialmente en el “recuerdo del bien pasado, asociado con los gozos del lugar ameno pastoril” y en el “marcado carácter de sueño” que “parece estar inspirado en el sueño agorero de Salicio”, aunque bien es cierto que está “ausente el tono melancólico” que respira la obra del toledano²⁵. Es mayor desde luego la deuda con el cancionero y el primer teatro castellano. Estos se dejan sentir en la larga acumulación de tópicos expresados en series de paradojas y contrastes²⁶, de que es buena muestra este broche en invocación de la primera bucólica:

Altas sierras ensalçadas,
 Por fin os ruego en clamor
 Que seáis así nevadas
 Dentro en mi pecho lançadas
 Para templar su calor.
 Y a ti luego
 invoco, Vulcano, y ruego
 Sin desvío
 Vengas a templar el frío
 Que siento junto en el fuego.

No difiere en exceso la segunda bucólica de la primera en lo tocante a temática. El establecimiento del asunto que ocupará el canto de Archileo depende así mismo de la petición de Poliphebo, que en este caso propone a su compañero que traslade a su poema un episodio previo en el que Sarpenterea logró librarle de las asechanzas de su enemigo Sinestar, celoso por los favores que el pastor-poeta recibe de la Emperatriz. Lo que hará el requerido echando mano de un procedimiento alegórico de larga tradición en la literatura pastoril: Sinestar se convierte en lobo que ataca al ganado, defendido en esta ocasión por Sarpenterea trasmutada en mastín, alegoría de la que tenemos varias muestras como mínimo desde la *Batalla campal de los perros contra los lobos* de Alfonso de Palencia y las *Coplas de Mingo Revulgo*. Nuestro texto carece, claro, de las implicaciones satírico-políticas de estas obras²⁷, y es simple excu-

²⁵ Cravens, *ob. cit.*, pp. 99-100.

²⁶ Cuestión ya apuntada por Cravens, p. 103.

²⁷ Véase sobre esta cuestión el interesante trabajo de Jeremy Lawrance, “La tradición pastoril antes de 1530: Imitación clásica e hibridación romancista en la *Traslación de las Bucólicas de Virgilio* de Juan del Encina” en Javier Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad, 1999, pp. 101-121.

sa que le permite al pastor-poeta pasar de nuevo al tema órfico ya apuntado en la primera bucólica y que sirve de introducción al canto en honor de su amada:

Oye, mi Dea, los cantos
que de mis pechos salían
por los roquedos y cantos,
que en los valles eran tantos,
como en las rocas herían.
Donde dellas recudiendo
y en los bosques discurriendo
hazían callar las aves
con cantos muy más suaves
que en la mañana haziendo.

Hazían parar los mares
sus golpes en los roquedos
y juntábanse a millares
los animales a pares
y de espanto estaban quedos.
Las chicharras y los grillos
callaban por los tomillos
como a la harpa de Orfeo;
los pastores con desseo
no tañían caramillos.

El comienzo del poema adquiere más abiertamente que en la primera bucólica la estructura de un sueño en el que Feliciano de Silva deja sentir por inercia el peso de la tradición del pastor bobo que posteriormente ajustará con mayor tino al discurrir de la tercera bucólica. El sueño vence al protagonista “en los calores del sol” y disminuye el tormento de sus penas amorosas: “por prados durmiendo bovo / descuidado con tal vicio / yo soñava un bravo lobo / que de mí hazía robo”. Salvado de las garras de su enemigo, es entronizado, en un atisbo de triunfo, en la silla de Pan, y coronado por Venus. La situación le lleva a cantar como nuevo Orfeo, pero esta vez favorecido de Amor, para pedir a las criaturas que participen de su alegría:

Cantos de las cantinelas
de los grillos y las aves
que tenéis las selvas llenas
yos, que las de mis penas
siento ya por más suaves.

Y tigres, que con aullidos
a mis crueles gemidos
solíades ayudar,
començad a descansar
en mis favores crecidos.

El dato es revelador de la voluntad de Feliciano de construir un trabado ciclo poético en torno a unos cuantos temas tratados de manera repetida a lo largo de su obra. El motivo central en torno al que articula sus bucólicas es el de la transformación del amado en la amada, lugar común que había contaminado hasta las burlas de Darinel, pastor bufón que entretiene los ocios cortesanos fustigando las “sandezes de amor” en estos o parecidos términos:

Un día, acabando los emperadores y reyes de comer, entra Darinel que ya las nuevas savía de lo que avía passado, tañendo y saltando con su chirumbela sin se humillar a nadie, poniendo gozo a todos de su venida y principalmente a don Florisel. Se va derecho para la princesa Silvia y soltando su chirumbela le dize: “Mi señora, ¿querésme dexar abraçar a Darinel? que gran desseo de lo ver traygo, que Silvia conmigo viene, aunque la tenés acá”. Silvia y todos se rieron de lo que Darinel dezía. La qual dixo: “Por cierto, Darinel, tienes razón para lo dezir, porque mucha soledad de ti acá hemos tenido”. Y con esto él la besava las manos. Y después vase para don Florisel haziendo no lo aver visto después que de Apolonia partieron. Y abiertos los braços, dize: “¡O cavallero de la pastora!, mi buen señor y amigo en amores (...) ¿Querés abraçar la vuestra Silvia, qu’el vuestro Darinel ante vos tiene? Porque abraçándole a él della la vuestra merced será abraçado”. Y con esto se abraça con él y soltándolo de nuevo lo tornava abraçar. (...) Y con esto, con grandes donayres de Darinel pasaron hasta que fue noche y hora de acostar²⁸.

Sus bucólicas no escapan a la preferencia por el tema de que hace gala nuestro autor en la serie de los Amadises. Ahora bien, aquí se ve tratado de manera respetuosa en varios lugares de sus estrofas. Ligado en la primera bucólica a la formación de la imagen de la amada en la fantasía²⁹, por ejemplo:

En mis fríos y temblores
Su tormenta tan sin calma

²⁸ *La crónica de los muy valientes y esforçados e invencibles cavalleros don Florisel de Niquea y el fuerte Anaxartes*, Libro I, ff. 94 r.-95 r^o.

²⁹ Véase para este asunto: Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.

No sentía en mis amores,
 Pensando que mis dolores
 Los sentía ella en mi alma.
 Como estaba
 En mí siempre, yo pensava
 Allí luego
 Que en mi pastora en tal fuego
 Juntamente se quemava.

Y como en mi fantasía
 La mirava en tal calor
 Mi remedio le pedía
 porque con tal compañía
 No la tomasse el dolor.

O de la mano del alivio de la visión directa de la dama que aplaca los desasosiegos del amante en la segunda bucólica:

Pues con averme mostrado
 su rostro con resplandores
 mis fuegos se han ya acabado
 con aver mirado el prado
 rociado de sus flores.
 (...)

Y pues que así calla el mar
 con quanto presente vemos,
 yo también quiero callar
 y para más la alabar
 sólo en vella contemplemos.

O bien convertido en el nudo gordiano mismo del adoctrinamiento filográfico de Laris en la tercera bucólica: “Si amas, di, / ¿Tú no animas más allí / Que en ti mismo, si as amado?”. Adoctrinamiento que, vertiendo el *anima animat ubi amat* latino, acaba convergiendo en fino hilo hacia la metáfora de todas las metáforas: la imagen del hombre como pequeño mundo. En la tercera bucólica, leemos:

Ar.– Dentro en mí
 Está y apaciento allí
 Mis pensamientos pensando,
 Siempre en sus flores rumiando
 Desde el punto que la vi.

La.— Lo que siento
 Es no llevar fundamento
 De caber tantos abastos
 De prados, ganados, pastos
 En tan pequeño aposento.

Ar.— Engañado
 Estás, pues no as oteado
 Que con lo que está en mis pechos
 Estos campos hallo estrechos
 Y en ellos está apretado.

Para por ese hilo enlazar con la hipérbole sagrada propia de la religión de amor, tan habitual en la poesía cancioneril: “Mi sayal / Se mudó en la ropa tal / Mostrando ser relicario / Y que en mí como encensario / Está fuego divinal”.

La idea es desarrollada de manera más explícita en la cuarta bucólica en prosa que viene a ser como una base teórica de lo desarrollado poéticamente en las composiciones previas y ayuda a recordarnos que en los cancioneros no sólo se alegorizaba sobre el amor, sino que allí iba a parar el grueso de las ideas sobre el sentimiento amoroso, fuesen éstas bien mostrenco o sutilezas de humanista³⁰. Pero téngase presente además para lo que nos interesa que Encina había hecho lo propio en sus ensayos dramáticos cuando traspasó a ellos buena parte de la panoplia naturalista de la enfermedad amorosa con sus convicciones y su punto de ironía, ya muy difundido por aquellas fechas del primer tercio de siglo en el ambiente salmantino³¹. De hecho, esta bucólica de Archileo y Laris, salvando las distancias propias de la extensión, coincide en varios e importantes puntos con la conocida como *Égloga de los tres pastores* de Encina. Aunque en menor grado, es también un intento de llevar a escena las teorías sobre la enajenación erótica. Al igual que Encina, Silva va desgranando en el protagonista los síntomas inequívocos que le diagnostican como enfermo de *hereos*. Su encuentro tiene lugar en un ámbito ameno que adquiere la nota de compasión característica del tema órfico. Su discurso se salpica aquí y allá con ecos de la técnica cancioneril del contraste y la oposición de contrarios con los que va recorriendo el papel decisivo de la vista, el flujo espiritual que permiten precisamente los ojos y que está en la base de la formación de la imagen del amado en el amante, grabada en la *phantasia* y causante de los pensamientos obsesivos, a la vez que obstáculo para la verdadera transformación de los ena-

³⁰ Carmen Parrilla, “Encina y la ficción sentimental”, en Javier Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad, 1999, pp. 123-137.

³¹ Alan D. Deyermund, “La literatura en su contexto físico: Salamanca y unos momentos claves de la literatura medieval y renacentista”, *Donaire*, 3 (1994), 9-21; Pedro M. Cátedra, *op. cit.*

morados en una sola voluntad³². Sin que deje de concurrir el tono paródico en situaciones provocadas por la ignorancia de Laris, que, aunque menos risible que la de Zambardo y más en consonancia con Cardonio, se constituye en elemento distanciador.

Tocando ya al final este breve repaso, cabe volver sobre lo ya dicho y concluir que el intento de Feliciano de recrear los divertimentos a que acostumbraba la nobleza en sus asuetos palaciegos ha imprimido un cariz decididamente teatral a las bucólicas puestas en boca de Archileo. Con ellas ha dado rienda suelta a su inspiración poética vertida en el octosílabo moldeado en décimas de la tradición dramática primitiva y ha tributado un homenaje a lo eglógico en el que quedan comprendidos tanto Virgilio como los poetas cancioneriles castellanos, con el recuerdo marcado del quehacer teatral de las églogas encinianas. Es compañía de viaje suficiente como para matizar el severo juicio del escrutinio del capítulo VI de la primera parte del *Quijote*:

Este que viene –dijo el barbero– es Amadís de Grecia, y aun todos los deste lado, a lo que creo, son del mesmo linaje de Amadís.
Pues vayan todos al corral –dijo el cura–, que a trueco de quemar a la reina Pintiquinestra, y al pastor Darinel, y a sus églogas, y a las endiabladas y revueltas razones de su autor, quemaré con ellos al padre que me engendró, si anduviera en figura de caballero andante³³.

³² Véase el libro de Guillermo Serés ya citado, especialmente pp. 114-117.

³³ *Quijote*, I, vi, p. 78. Véase sobre la relación entre Cervantes y la obra de Feliciano, el trabajo de Sidney P. Cravens, "Feliciano de Silva and his romances of chivalry in *Don Quijote*", *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 7 (1978), pp. 28-34.

Apéndice: Tercera Bucólica*

¡O Venus! di si soy yo Aquel pastor Archileo, Pues viéndome, no me veo Y estando, no estoy do estó. Trastocado	5
Me hallo y enagenado, Que no tengo cosa mía Para ser el que solía, Mas que solo avello asmado. ¿Yo no andava	10
Por selvas y apacentava Mi ganado en las praderas, Gozando las solombreras Quando el calor me acosava? ¿Y bevía	15
Sin grima y con alegría De bruces sobre las fuentes Con solo el cuidado y mientes Que del ganado tenía? Descansava	20
Por los prados do me echava ³⁴ Y el cuidado de los lobos, Del ganado y sus robos A los mastines dexava. A canales	25
De chorros en piçarrales Mi guitarra concertava Y al son del ayre cantava Colado por los ayales. Las madrugadas	30
Vía las yervas sembradas Con hermosura de flores Juntamente y con olores Del rocío aljofaradas ³⁵ . Y cantando	35

* Transcribo el texto del *Libro segundo de la quarta y gran parte de la Choronica del excelente Príncipe don Florisel de Niquea*, Salamanca, Andrea de Portonariis, 1551, ff. 78-81. Tengo en cuenta para algunas correcciones el ejemplar de 1568 citado en mi trabajo.

³⁴ En la edición de 1551 se lee *Por los prados donde me echava*.

³⁵ En las ediciones de 1551 y 1568 se lee *aljofarado*.

	Las aves y cherriando Salía el sol por Oriente Con rayos resplandeciente ³⁶ Todas las nubes dorando. Y hazía	40
	Quando el invierno venía De castañas el magusto. ¡O Venus, pues con qué gusto Y qué sabor las comía!	45
	No temía La Onça quando venía Y al León pardo tomava Y en fuerças descarrillava. Los ossos acometía. Con acuerdo	50
	Desto y con el desacuerdo, Que de todo en mí está junto, Si soy otro te pregunto O si estoy loco, o si cuerdo.	
La.-	¡Ha, pastor! ¿Dónde estás tan sin color En ti de ti trasportado Sin cordojo y sin cuidado De ganado ni labor?	55
Ar.-	Dime, di. Di, Laris, ¿Háblasme a mí?	60
La.-	Áblote tal qual te veo.	
Ar.-	Pues dime, ¿soy Archileo? Que desso tratava aquí.	
La.-	Desmarrido, Di si as el seso perdido, Que lo parece y no poco.	65
Ar.-	Mas antes de estar tan loco, Lo tengo muy más cumplido.	
La.-	Puede ser. Esso dámelo a entender.	70
Ar.-	Date a entender mi cuidado Que por él tengo cobrado El seso con lo perder.	
La.-	¿Qué cobraste En lo perder o hallaste	75

³⁶ En las ediciones de 1551 y 1568 se lee *resplandecientes*.

- Para provar tu cordura,
Tocando tan gran locura
Como la que ora tocaste?
Ar.- ¿Qué hallé? 80
Hallé lo que te diré
Si sabes bien entenderme.
Que fue ganar con perderme
En cordojos de mi fe.
- La.- A entender 85
Me lo da ya a conocer
Que no entiendo essa quistión,
Pues trae contradición
Y tal que no puede ser.
- Ar.- Yo te ruego, 90
Laris, que oyas, porque luego
Te quiero claro provar
Que lo que puedes dudar
Pudo en mí hazer el fuego.
Y es de suerte 95
Qu'el fuego con virtud fuerte
Del Fenis que en él se atiza
En virtud de su ceniza
Saca otro tal con su muerte.
Y así yo 100
Quando mi dea me vio
De su fuego fuy quemado
Y en Archileo sacado
El mismo que fuy y no so.
- La.- ¿Cómo, di, 105
Esso puede ser así?
- Ar.- Como el Fenis se sacó
Y su especie no mudó,
Me saqué yo a mí de mí.
Y sacado 110
Estoy, del todo mudado
Según que me puedes ver
Y junto desconocer
Estando en mí transformado.
- La.- Algaravía 115
Que ablas tú yo diría.
- Ar.- No hallo más la razón,
Que Mercurio Amphitrión
De dos uno los hazía.
- La.- No alterquemos 120

	En cosa que no sabemos. Mas dime lo que as ganado De estar así trasformado Como dizes que te vemos.	
Ar.–	El mayor Bien que me hizo ell amor Es que pudiesse abrasarme Y quemado, trasformarme Sin ser pastor en pastor.	125
La.–	¡Dios me val! ³⁷ De antes dime, zagal, Si pastor eras, dixiste, ¿Cómo dizes que no fuyste Pastor y sales por tal?	130
Ar.–	No lo niego Ser pastor primero y luego Fuy segundo disfraçado Y del tercero sacado Agora en virtud ³⁸ del fuego.	135
La.–	Muy sutil Andas de maneras mil. Mas dime de tus amores Claramente y tus dolores En mi lengua pastoril.	140
Ar.–	Si as oydo Mis razones y entendido, En tu lengua se an hablado. Mas viéndome trasformado, Trastórnassete el sentido. Y verás Que no hablo, mas sabrás Que como espíritu assí Amor habla dentro en mí Todo lo que oydo as. Mas mi daño A sido tan sin engaño Que para mostrar poder El ganar con me perder En oro convertí el paño. Mi sayal	145 150 155 160

³⁷ En las ediciones de 1551 y 1568 se lee *Dios me vala*.

³⁸ En la edición de 1551 se lee *virtú*.

Se mudó en la ropa tal, Mostrando ser relicario Y que en mí como encensario Está fuego divinal. Donde luego	165
Con suplicasiones ruego Salen siempre mis clamores Y en humo con mis amores Suben en virtud del fuego. Abasado,	170
Como encienso allí quemado Mi corazón con entrañas, Procuro amansar las sañas A ellas sacrificado. Nunca canso,	175
Mas en el cansar descanso Porque hallo en pena gloria, Vencimiento con vitoria Y el fuerte dolor más manso. Al revés	180
De todos en mí veré<i>s Los daños, penas, dolores, Pues quando son muy mayores Menores los hallaré<i>s.	
La.- Di, el dolor	185
Si es mayor, ¿cómo es menor?	
Ar.- Como en razón del tormento En virtud del pensamiento Yo soy príncipe y pastor.	
La.- Dime, di,	190
¿Cómo es aquesso en ti?	
Ar.- Es que en virtud de la pena Por parte de quien la ordena Tengo tal grandeza en mí.	
La.- ¿Qué grandeza	195
Es essa que en tu baxeza Hallaste con tal estado?	
Ar.- El trocar de mi ganado, Como mi pasión lo reza, Con ganados	200
Pensamientos ensalçados Que pastan con gran dulçura En pastos de hermosura En mis pechos encerrados.	

	Son sus flores	205
	La hermosura y colores	
	De mi dea qu'está allí.	
	Aljofaradas en sí	
	De gotas con mil frescores.	
	Con frescura	210
	De su tan gran hermosura	
	De sí mesma que es el sol	
	Que toca con arrebol	
	Como en nubes su figura.	
La.-	Esso es sueño	215
	O tú as comido beleño,	
	Pues sol, prados y ganados	
	Dizes estar encerrados	
	En el pecho de su dueño.	
Ar.-	No es soñar,	220
	Mas mi ganado pastar	
	Muy mejor que por montañas	
	Las flores de mis entrañas,	
	Si entiendes bien mi hablar.	
La.-	¿Qué locura	225
	Es essa de essa verdura? ³⁹	
Ar.-	Es mi alma con las flores	
	De mi pastora y colores	
	De beldad y hermosura.	
	Dentro en mí	230
	Está y apaciento allí	
	Mis pensamientos pensando,	
	Siempre en sus flores rumiando	
	Desde el punto que la vi.	
La.-	Lo que siento	235
	Es no llevar fundamento	
	De caber tantos abastos	
	De prados, ganados, pastos	
	En tan pequeño aposento.	
Ar.-	Engañado	240
	Estás, pues no as oteado	
	Que con lo que está en mis pechos	
	Estos campos hallo estrechos	
	Y en ellos está apretado.	
	El coraçón	245
	Tiene en sí por tal razón	

³⁹ En la edición de 1551 se lee *Ees essa ...*

	Mis ganados verdaderos, Sus pastos y abrebaderos, Con entera perfición.	
La.–	Di. Esse abrevar ¿De dónde puede manar?	250
Ar.–	Dell agua de mis cordojos, Que las fuentes de mis ojos Te lo pueden bien mostrar.	
La.–	Ora digo, Que puedo ya ser testigo, Que te veo y que no oteo Cómo eres otro, Archileo, Como trataste comigo.	255
Ar.–	Di, zagal, Para que no juzgues mal, ¿No sabes que lo criado Está en el ojo pintado De todo hombre y animal? Bien ansí	260
	Tan perfeto como allí En mi alma al natural Retrato y original De mi pastora está en mí. Con frescores,	265
	Otras vezes con calores Con que agostarme procura La esperança que no dura Más que el rocío en las flores.	270
	Mis ganados Allí biven salteados De los lobos robadores De amor y sus disfavores, Viéndolos tan desmandados. Con sus sañas	275
	Despedaçan mis entrañas Sin tener seguridad En mí de su crueldad En lugares ni en cabañas. Acossado	280
	Voy dellos con mi ganado. Sudando en tales cordojos, A las fuentes de mis ojos Voy para ser reparado.	285

- La.- ¡O Archileo,
Quán fuera de ti te oteo!
Di. ¿Tú, estás fuera de ti?
Ar.- No, sino más dentro en mí,
Que por de fuera me veo.
- La.- Tú procura
Declararme tal locura.
Que con averte escuchado
Me traes tan trastocado
Como estás de tu cordura.
¿Cómo estás,
Me di, dentro de ti, mas
Que fuera te puedes ver?
Ar.- Yo te lo daré a entender
Y claro en ti lo verás.
Si amas, di,
¿Tú no animas más allí
Que en ti mismo, si asasmado?
Con que queda muy provado
Lo que asañorado en mí.
Tal razón
Prueba que en mi corazón,
Teniendo allí a mi pastora,
Estoy más donde ella mora
Que en mí con más perfición.
Allí está.
Yo con ella moro allá.
No tengo mi compañía,
Que ell alma dell alma mía
Me lleva por donde va.
- La.- Bien provado
Me dexas lo que he dudado,
Pues que veo que en el trato
Tienes figura y retrato
De la en que estás trasformado.
- Ar.- Si mi alma
Te pusiessen en la palma,
Con mi pastora en gran rato
De la imagen al retrato
No sabrías dar la palma.
Sólo el mal
Que en mi alma es sin igual
Puede en igual hermosura
Entre el retrato y figura

	Mostrar el original.	
	Soy Sileno,	335
	Pues tiene mi pecho lleno	
	Riqueza tan excelente	
	Tal qual parece presente	
	Fuera y dentro de mi seno.	
	Los ganados	340
	Balan si passo por prados	
	Con mi extremo barruntar	
	Para los pastos pastar	
	De flores en mí cerrados.	
	Los postreros ⁴⁰	345
	Procuran de ser primeros	
	Con su sed teniendo mientes	
	En sus ojos como en fuentes	
	Para sus abrevaderos ⁴¹ .	
	Por llorar	350
	Me devrían de llevar	
	Para que a Egypto regasse,	
	Que aunqu'el Nilo se secasse	
	Lo podría bien regar.	
La.–	Dime luego,	355
	Archileo, yo te ruego,	
	Que con qué razón se fragua	
	Que mane de ti tanta agua,	
	Estando lleno de fuego.	
Ar.–	Mis ardores	360
	Sacan de mí los vapores	
	A los ojos ensalçados	
	Como sube los ñublados	
	Apolo con sus calores.	
	Pues si el tal	365
	Al austro en la equinocial	
	Puede sacar más vapor	
	Por reflexar más calor,	
	Provado queda en mi mal.	
La.–	De otra vía	370
	Argüir ya te querría	
	Y es ¿cómo no as reventado	
	Dell ayre y fuego cargado	
	Bien como ell artillería?	

⁴⁰ En las ediciones de 1551 y 1568 se lee *los pastores*.

⁴¹ En la edición de 1551 se lee *abrevadros*.

Sin tardar	375
Vemos también reventar	
La tierra con sus temblores,	
Encerrados los vapores	
Por se poder libertar.	
Ar.- Tal razón	380
Causa la contradición	
A donde la ay de elementos,	
Mas en mesura contentos	
No causan tal sinrazón.	
Tal virtud	385
Conservan en quietud	
Los elementos iguales	
Y ansí llevan los mortales	
A llegar a senetud.	
Bien ansí	390
Ell agua y el fuego en mí	
Y el ayre de mi locura	
Están con igual mesura	
Sin contrariedad de sí.	
Más que dalla	395
A mí que puedo passalla	
En razón de su virtud,	
Pues puestos en quietud	
En mí no quieren dexalla.	
Si en poder	400
Los Dioses pueden hazer	
Que esto en lo criado sea,	
Ell alma en que está mi dea	
Podrá el cuerpo sostener.	
Y a creello	405
Basta claramente vello	
Con verme que bivo yo	
Y ver a quién me mató	
Con poder para hazello.	
Poder tal	410
Que convierte en bien el mal	
De la pena saca gloria,	
Del vencimiento en vitoria,	
De la muerte lo inmortal.	
Su pasión	415
Paga y da por galardón	
El padecella y passalla	
Y el passalla con pagalla	

Sin esperar redención.
Su vitoria 420
Da el vencimiento por gloria
Y por gloria sin mudança⁴²
El perder de la esperança,
Que no falta la memoria.
De la muerte 425
Saca vida con tal suerte
Que con su fama immortal
Saca la gloria del mal
Y mucha más del más fuerte.
Y pues vemos 430
El bien con tales estremos
Como el Cisne haze al mar
Cantando con acabar,
La bucólica acabemos.

Y así se dio fin a la Bucólica cantando y tañendo con su harpa esta canción:

Canción
Acabo porque no ay cabo 435
En tu hermosura, Dea.
Y acabo con que eres cabo
De qualquiera que te vea.
Das cabo con acabar,
De acabarme de acabada, 440
Con dar cabo al començar
Sin cabo en ser alabada.
Y pues loando no acabo
Loando tus gracias, Dea,
Acabo con que eres cabo 445
De qualquiera que te vea.

⁴² En la edición de 1551 se lee *siu mudança*.