

“TU MIHI...”: VARIACIONES BUCÓLICAS SOBRE UN RITUAL DE DEDICATORIA, DE VIRGILIO A GÓNGORA*

La recepción hispánica de las *Bucólicas* es un fenómeno bien conocido en sus rasgos principales pero su riqueza aún se desconoce parcialmente, también por la constante capacidad de hibridación del género pastoril con otros géneros literarios, como el épico, el panegírico, la elegía o la canción. Son numerosas las traducciones de las *Bucólicas* de Virgilio durante el Siglo de Oro. Después de Juan del Encina, que las tradujo hacia 1494 de modo aún acorde con el gusto cancioneril, hasta Cristóbal de Mesa, que publica su traducción entre 1615 y 1618, contamos con al menos cinco traductores de las églogas del vate latino: fray Luis de León, El Brocense, Juan Fernández de Idiáquez, Hernández de Velasco y Juan de Guzmán¹. Las églogas del mantuano suscitan también, sin embargo, desde la Edad Media y más en el Renacimiento, nu-

* Una primera versión de este texto se presentó en el congreso *Latin and Vernacular in Renaissance Iberia: Pastoral from the Middle Ages to the Baroque*, Universitat Autònoma de Barcelona, 21-22 de febrero del 2012. Agradezco a Mercedes Blanco, a Antonio Carreira y a Jesús Ponce Cárdenas su cuidadosa lectura de este pequeño ensayo de lectura comparada.

¹ Para una breve consideración de conjunto de estas traducciones, véanse ALBERTO BLECUA, “Virgilio en España en los siglos XVI y XVII”, en *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, ed. Xavier Tubau, Crítica, Barcelona, 2006, pp. 155-174 (texto original de 1983); MARGHERITA MORREALE, “Spagna”, *Enciclopedia Virgiliana*, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, Roma, 1988, IV, pp. 956-972; ALAN S. TRUEBLOOD, “Virgil’s *Eclogues* and the Spanish Renaissance”, en *Letter and spirit in Hispanic writers. Renaissance to Civil War. Selected essays*, Tamesis Books, London, 1986, pp. 3-25; BEGOÑA LÓPEZ BUENO (ed.), *La égloga*, Grupo P.A.S.O., Sevilla, 2002, con la contribución, en especial, de FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO, “La traducción-comentario de las *Bucólicas* de Virgilio por Juan Fernández de Idiáquez (Barcelona, 1574)”, pp. 265-294; la introducción de VIRGILIO, *Bucólicas (Églogas)*. Traducción de

merosas imitaciones, parciales o completas: éstas componen una serie de imitaciones sucesivas y se convierten a su vez en modelos para generaciones posteriores, de modo que a veces es difícil determinar con absoluta certeza cuáles son los modelos de un texto y, por ende, cómo cabe interpretar el efecto de reminiscencia textual que se observa en él.

Quisiera tomar como ejemplo el caso especialmente rico del exordio de la *Égloga VIII* de Virgilio, para estudiar no las traducciones sino las adaptaciones y reescrituras del mismo, en un arco que se extiende desde la *Egloga I* de Garcilaso de la Vega hasta la *Fábula de Polifemo* y la *Soledad primera* de Góngora. Los comentaristas del Siglo de Oro afirmaron que las dos dedicatorias de Góngora imitaban la de Garcilaso; vamos a mostrar que esta filiación no es directa ni única. Otras muchas imitaciones de Virgilio, por parte de poetas italianos desde Sannazaro, y de poetas españoles del XVI, desde Garcilaso, tuvieron probable incidencia en la refinada elaboración del motivo, remotamente virgiliano, por Góngora.

EL MODELO DE VIRGILIO

“Pastorum Musam Damonis et Alphesiboei...” El exordio de la octava *Bucólica*, la *Hechicera (Pharmaceutria)*, debe parte de su fama a los nombres de Damón y de Alfesibeo, que simbolizan el bucolismo virgiliano, así como lo hacen Melibeo y Títiro en la primera *Bucólica*. La constante presencia de Teócrito, gracias al recuerdo de los *Idilios* I, III y XI, así como la órfica fascinación del canto pastoril, que seduce hasta los linceos e invierte el fluir de los ríos, contribuyen a la celebridad de este exordio. La reiterada invocación a la Musa abre y cierra el primer movimiento, desde el verso 1 hasta el 5:

Pastorum Musam Damonis et Alphesiboei,
 immemor herbarum quos est mirata iuuenca
 certantis, quorum stupefactae carmine lynces,
 et mutata suos requierunt flumina cursus,
 Damonis Musam dicemus et Alphesiboei².

Fray Luis de León, ed. Antonio Ramajo, Castalia, Madrid, 2011, en especial pp. 56-64.

² VIRGILIO, *Égloga VIII*, dedicada a Polión [¿o al mismo Augusto?], en *Bucólicas*, ed. cit., p. 257.

Si bien la fórmula propiciatoria convoca a la Musa para que su presencia anime al poeta y le preste las fuerzas necesarias para imitar el canto de los pastores, invocar los nombres de Damón y de Alfesibeo significará también, para los imitadores de Virgilio, una reivindicación poética del poder de la Musa de Marón.

Se evocará aquí la historia de la transmisión del motivo que sigue inmediatamente esta invocación inicial a la Musa: la dedicatoria al mecenas protector, para quien la poesía servirá de distracción en medio de las distintas funciones que corresponden a su rango. Si bien esta dedicatoria adopta la forma de lo que, para la poesía épica, Antonio Prieto ha definido como “ritual introductorio”³, lo hace con una sutil variación bucólica, que afecta las modalidades y la finalidad de la inspiración. El modelo brindado por Virgilio es uno de los más imitados durante el Siglo de Oro, pero lo es probablemente también porque contribuye a definir el estatuto genérico de la poesía bucólica frente a la épica, como modalidad secundaria pero no desprovista de la nobleza de la poesía de corte.

Consideremos la *dispositio* de los versos 6 a 13 de la *Bucólica* VIII de Virgilio:

Tu mihi, seu magni superas iam saxa Timau
sive oram Illyrici legis aequoris, en erit umquam
 ille dies, mihi cum liceat tua dicere facta?
 En erit ut liceat totum mihi ferre per orbem
 sola Sophocleo tua carmina digna coturno?
A te principium, tibi desinam: accipe iussis
carmina coepta tuis, atque hanc sine tempora circum
 intra uictricis hederam tibi serpere lauros⁴.

La estructura de la dedicatoria evoca la figura del mecenas según una pauta retórica definida, un discurso “ritual”, cuyos elementos cardinales son:

- el apóstrofe del “tú” relacionado con el “yo” (*mihi*), expresión del vínculo entre el poeta y su protector;
- la conjunción alternativa *seu... sive...*, que representa, casi a modo de un pequeño cuadro, al protector entregado al ejercicio de sus funciones;

³ ANTONIO PRIETO, “Del ritual introductorio en la épica culta”, en *Estudios de literatura europea*, Narcea, Madrid, 1975, pp. 15-71.

⁴ VIRGILIO, *Égloga VIII*, en *Bucólicas*, p. 257.

- la promesa del poeta de cantar en un futuro no tan lejano las hazañas del mecenas;
- la petición, por parte del poeta, de que el protector le dedique un poco de su atención y reciba su humilde poema, expresada mediante el imperativo (*accipe... carmina*).

De estos cuatro elementos, el tercero, que es la promesa de un panegírico futuro, constituye una suerte de *recusatio* inversa: si bien el poeta admite no cantar la gloria del poder, no lo rechaza como lo harían los *neoteroi* latinos, aquellos poetas del amor urbano que se quieren alejar del bullicio de la gran historia, o los elegíacos posteriores a Virgilio. Entre los imitadores del lugar virgiliano, este tercer momento de la *dispositio* de la dedicatoria variará más que los demás tres elementos, en los cuales se centrará nuestro análisis.

LA VARIATIO DE SANNAZARO

Antes de mencionar estas variaciones hispánicas, es preciso mencionar una primera modulación de la estructura virgiliana, hasta la fecha poco estudiada en su relación con la tradición ibérica: la que el poeta neolatino Jacopo Sannazaro concibe en la dedicatoria de la *Égloga V* de sus *Églogas piscatorias*⁵. El poema va dedicado a una querida amiga y, quizás, amada, Casandra Marchese:

Sed iam vulgatos et nos referamus amores
 quos pariter grata scopuli pendentis in umbra
hinc Dorylas, hinc Teleboi maris accola **Thelgon**
 certantes docuere, quibus cava litora et ipse
 aequoreus Platamon sacrumque Serapidis antrum
 cum fonte et Nymphis assultavere marinis.
Tu mihi, seu doctas percurris Palladis artes

⁵ Para esta obra, sigue útil la edición: JACOPO SANNAZARO, *The piscatory eclogues*, ed. Wilfred P. Mustard, The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1914, así como la más reciente de JACOPO SANNAZARO, *Latin poetry*, ed. & tr. Michael C. J. Putnam, Harvard University Press, Cambridge, 2009. Sobre el virgilianismo de esta obra, véanse LILIANA MONTI SABIA, “Virgilio nelle *Piscatoriae* di Iacopo Sannazaro”, en *La Serenissima e il Regno nel V Centenario dell’Arcadia di Sannazaro*, eds. Davide Canfora y Angela Caracciolo Aricò, Cacucci, Bari, 2006, pp. 501-532 y CARMELO SALEMME, *Il canto del golfo: le “Eclogae piscatoriae” di Iacopo Sannazaro*, Loffredo, Napoli, 2007.

Maeoniaeque aurum et subtegmina vincis Arachnes,
seu Dryadum choreis coetuque immista Dianae
 haud minor incedis pictaque accincta pharetra
 venatu Prochyten maternaque regna fatigas,
sive Dicarcheis qua molibus assilit aequor
 ludentes spectas Nereidas, **en age nostros**
 (si quis honos pelagi) Cassandra, **en aspice lusus**⁶.

Exordio que se podría traducir como sigue:

Pero relatemos también amores ya conocidos que aprendieron igualmente aquí Dorilas, a la grata sombra de un escollo prominente, **allí Telgón**, que vive cerca del mar de los Telebóas⁷. Por ellos las orillas huecas, el mismo Platamón marítimo, el antro sagrado de Serapis con la fuente y las Ninfas marinas se conmovieron.

Tú, ora ejerzas las doctas artes de Palas y venzas al oro y los hilos de la Aracne de Meonia, **ora**, sumándote a los coros de Dríadas y al séquito de Diana y no menor que ella avances con tu pintada aljaba, y andes fatigando Procida y los dominios maternos, **ora** contemples, allí donde el mar asalta el muelle de Pozzuoli, los juegos de las Nereidas, pues bien, si el mar es digno de algún honor, oh Casandra, dignate **ver un poco nuestros juegos**.

Dejando aparte los necesarios cambios debidos a la *transpositio* del acostumbrado ambiente pastoril al mundo acuático de la bahía de Nápoles, la estructura retórica permanece igual. Se conservan el “tú” de la dedicatoria, la conjunción alternativa, ahora triple (*seu... seu... sive...*), y el imperativo final, rogándole a Casandra que preste atención al juego del poeta –en claro paralelismo con el juego de la Nereidas de la bahía. Falta, claro está, la evocación del encomio futuro de Casandra, quizás también por el cambio de género de la dedicatoria respecto al modelo virgiliano, que hace imposible la alabanza de virtudes políticas o guerreras, pero que sí podría dejar lugar a un panegírico de sus virtudes femeninas.

La *variatio* en la descripción de las ocupaciones de Casandra es lo más interesante: no regresa de alguna expedición militar,

⁶ JACOPO SANNAZARO, *Égloga V, Herpylis pharmaceutria, Cassandrae Marchesiae mulieri praestantissimae*, en *Latin Poetry*, ed. cit., pp. 132-134.

⁷ Del gr. Τηλεβόαι, nombre de un antiguo pueblo de la Acarnania, que luego se asentó en el mar jónico. Aquí, el “mar de los Telebóas” remite al mar al sur de la isla de Capri.

sino que se dedica a las artes del tejer, la caza –en el “baile” de las dríadas que recordaría el baile de las musas tal como Andrea Mantegna lo pintara en su *Parnaso* de 1497⁸– o el paseo a orillas del mar tirreno, en un paisaje que se organiza en torno a los dos puntos geográficos de Procida y Pozzuoli, cerca del lugar en que vive el propio Sannazaro, en el Posílipo, en las tan simbólicas inmediaciones de la tumba de Virgilio. Esta transposición del decorado virgiliano contribuye a la fama de Sannazaro, al asociar a “Sincero” (su nombre literario) con la modalidad acuática de las bucólicas⁹.

Si bien nos detenemos en este caso por su inmediata incidencia en las ulteriores imitaciones que se analizarán aquí, cabe mencionar la existencia de otros ecos italianos del exordio virgiliano de la *Bucólica VIII*, cuya influencia en textos hispánicos tampoco se puede descartar completamente. Buen ejemplo de ello sería el inicio de las *Stanze per la giostra del magnifico Giuliano di Piero de Medici* del mayor rival poético de Sannazaro, Angelo Poliziano. En las seis primeras octavas del poema –cuyo tipo de estrofa será el de la *Égloga III* de Garcilaso o del *Polifemo* de Góngora¹⁰–, se dejan espigar varios ecos de la *Bucólica VIII*¹¹ que demuestran la importancia, también en Florencia, del modelo de dedicatoria propuesto por el vate mantuano y destinado a un amplio desarrollo en España. Tampoco se puede descartar que este otro ejemplo, cuya influencia en España permanece sin estudiar, haya podido contribuir a la fortuna del motivo inventado por Virgilio.

⁸ Es de notar el eco de VIRGILIO, *Eneida*, I, vv. 498-501, cuando Dido se le aparece a Eneas: “Qualis in Eurotæ ripis aut per juga Cynthi / exercet Diana choros, quam mille secutæ / hinc atque hinc glomerantur Oreades; illa pharetram / fert umero gradiensque deas supereminet omnis...”.

⁹ Para una visión de conjunto de la evolución del género “piscatorio” en España, véase ahora el rico estudio de INÉS RAVASINI, “*Náuticas venatorias maravillas*”. *Percorsi piscatori nella letteratura spagnola del Siglo de Oro*, Ibis, Como, 2011, que presenta la evolución desde el modelo de Sannazaro y de Tansillo y muestra su importancia para Góngora, pp. 75-92.

¹⁰ Sobre este particular, véase ahora JOSÉ MANUEL MARTOS y JOSÉ MARÍA MICÓ, “Góngora o el arte de la octava: entre el *Polifemo* y el *Panegírico*”, en *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, dirs. Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas, CEEH, Madrid, 2011, pp. 189-205.

¹¹ Véanse las notas al respecto en ANGELO POLIZIANO, *Stanze. Fabula di Orfeo*, a cura di Stefano Carrai, Mursia, Milano, 1988, pp. 35-39.

EL PRIMER PASO EN ESPAÑA: GARCILASO DE LA VEGA

Nos centraremos aquí en la posteridad de la variación que ofrece Sannazaro de la dedicatoria virgiliana. Constituye en efecto, con el texto del mantuano, el antecedente más directo del famoso comienzo de la primera *Égloga* de Garcilaso de la Vega, dedicada al marqués de Villafranca don Pedro de Toledo, virey de Nápoles salido de la casa ducal de Alba:

**El dulce lamentar de dos pastores,
Salicio juntamente y Nemoroso,
he de cantar, sus quejas imitando;**

cuyas ovejas al cantar sabroso
estaban muy atentas, los amores,
de pacer olvidadas, escuchando.

Tú, que ganaste obrando
un nombre en todo el mundo
y un grado sin segundo,

agora estés atento solo y dado
al ínclito gobierno del estado
albano, *agora* vuelto a la otra parte,
resplandeciente, armado,
representando en tierra el fiero Marte;

agora, de cuidados enojosos
y de negocios libre, por ventura
andes a caza, el monte fatigando
en ardiente ginete, que apresura
el curso tras los ciervos temerosos,
que en vano su morir van dilatando:

espera, que en tornando
a ser restituido
al ocio ya perdido,

luego verás ejercitar mi pluma
por la infinita, innumerable suma
de tus virtudes y famosas obras,
antes que me consume,
faltando a ti, que a todo el mundo sobras.

En tanto que'ste tiempo que adevino
viene a sacarme de la deuda un día
que se debe a tu fama y a tu gloria
(que's deuda general, no sólo mía,
mas de cualquier ingenio peregrino

que celebra lo digno de memoria),
 el árbol de victoria
 que ciñe estrechamente
 tu gloriosa frente
 dé lugar a la hiedra que se planta
 debajo de tu sombra y se levanta
 poco a poco, arrimada a tus loores;
 y **en cuanto esto se canta,**
escucha tú el cantar de mis pastores¹².

No es éste el lugar para comentar en detalle la riqueza del exordio garcilasiano. Son numerosas y buenas sus interpretaciones y no queremos entrar en una revisión general del asunto¹³. Baste con destacar cuáles son los elementos que el poeta toma prestados de Virgilio y cómo se apoya además en Sannazaro, siendo apuntada esta relación sólo por Alan S. Trueblood¹⁴. Trueblood habla de *triadic pattern*¹⁵, de patrón triádico, para designar la triple evocación de los quehaceres del dedicatario del texto de Garcilaso. La transformación llevada a cabo por el poeta toledano consiste en realidad en una síntesis entre ambas estructuras:

¹² GARCILASO DE LA VEGA, *Égloga I*, “Al Virrey de Nápoles” [don Pedro de Toledo, marqués de Villafranca, 1484-1553], en *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Crítica, Barcelona, 2007, pp. 198-201. En el v. 38 preferimos leer “dé lugar”, de acuerdo con la edición de GARCILASO DE LA VEGA, *Obras completas con comentario*, ed. Elias L. Rivers, Castalia, Madrid, 1981, p. 268.

¹³ Mencionaré sólo los estudios de LUIS IGLESIAS FEIJOO, “Lectura de la *Égloga I*”, *Academia Literaria Renacentista. IV: Garcilaso*, Universidad, Salamanca, 1983, pp. 61-82; CESARE SEGRE, “Análisis conceptual de la *Égloga I* de Garcilaso”, en *El buen amor del texto. Estudios españoles*, Destino, Barcelona, 2004, pp. 73-99; PEDRO CÓRDOBA, “Sous le signe de Diane: étude ethnologique des *Églogues* de Garcilaso”, en *Hommage à Augustin Redondo*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2001, pp. 473-498 y, muy recientemente, FLORENCE MADELPUECH-TOUCHERON, *Temporalité à la Renaissance. L'écriture du temps dans les “Églogues” et les “Élégies” de Garcilaso de la Vega*, Publibook, Paris, 2012, pp. 397 ss.

¹⁴ Véase ALAN S. TRUEBLOOD, art. cit., pp. 13-16. VITTORE BOCCHETTA, *Sannazaro en Garcilaso*, Gredos, Madrid, 1976, pp. 142 ss., analiza el comienzo de la *Égloga I* de Garcilaso desde sus semejanzas con la dedicatoria de la égloga *Salices* de Sannazaro, después de destacar su deuda para con Virgilio, *Égloga VIII* (pp. 58 ss.).

¹⁵ ALAN S. TRUEBLOOD, art. cit., p. 15.

- el “tú” relacionado con el “yo” (*mihi*), aquí con la oposición entre el verbo en primera persona *he de cantar* y el “tú” de la vuelta de la estancia;
- la conjunción alternativa se vuelve triple (*agora... agora... agora...*), como en Sannazaro, pero varía de nuevo los quehaceres del mecenas: el gobierno de las tierras patrimoniales de la familia de Alba, el oficio bélico y la caza, todas ocupaciones dignas de un grande de este mundo y que le deberían valer la alabanza por parte de su poeta;
- como éste no dispone del *ocio* suficiente para hacerlo, le pide paciencia y le promete, más tarde, cantar su gloria;
- mientras tanto, sin embargo, le pide mediante un vocativo, así como lo hiciera Virgilio (*accipe... carmina*), que preste atención al dulce canto de sus pastores: “escucha tú el cantar de mis pastores...”

Un detalle que no se hallaba en Virgilio y que se vuelve una palabra emblemática del exordio de Garcilaso, el adverbio “juntamente” del verso 2, podría derivar de otro adverbio usado en posición semejante por Sannazaro al equiparar el canto de los dos pescadores: *pariter*. Junto con la semejanza estructural, esta coincidencia, si tenemos en cuenta la autoridad de Sannazaro en el ambiente napolitano en el que se forjó la égloga, tiene valor probatorio: Garcilaso, al imitar a Virgilio, recordó también la piscatoria del poeta italiano.

Merece la pena, sin embargo, detenerse un poco en una de las actividades descritas por Garcilaso, que es aquella que no se halla en Virgilio y podría parecer la gran innovación del vate toledano: la caza, que resulta importante en tanto símbolo de la condición nobiliaria, como privilegio de pocos. Al prolongar el juego bélico en tiempos de paz, la venatoria es una ocupación que no excluye a las mujeres, como Casandra Marchese en la composición de Sannazaro, donde aparece a modo de compañera de Diana (“*Dryadum choreis coetuque immista Dianae*”).

Este oficio resulta interesante no sólo para la comprensión del proceso de escritura de Garcilaso, ya bien conocido en cuanto a su relación con la doble tradición virgiliana y pontaniano-sannazariana. También esclarece un aspecto demasiado poco considerado de la influencia de la poesía de Garcilaso en sus imitadores, según sigan su innovación respecto al modelo de Sannazaro o vuelvan al modelo virgiliano. Entre estos seguidores, se dejan espigar algunos nombres importantes de la poesía ibérica de la segunda mitad del siglo XVI: Herrera, fray Luis, Camões, Espinel, Cervantes y Carrillo y Sotomayor.

FERNANDO DE HERRERA Y FRAY LUIS DE LEÓN

Un buen punto de partida consiste en la comparación entre dos versiones brindadas por Fernando de Herrera, antes de oponerlas a la de fray Luis de León, realizada durante los mismos años. La primera versión de Herrera es la que ofrece de los versos de Virgilio cuando, en sus *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones* (1580), indica la fuente de los versos iniciales de la *Égloga I* de Garcilaso. Esta traducción destaca por su fidelidad al modelo:

La musa de Damón i Alfesibeo,
 pastores, qu', en el canto conteniendo,
 de la ierva olvidada la novilla
 oyó admirada, 'l verso de los cuales
 se quedaron las linces espantadas,
 i los mudados ríos reposaron
 sus cursos con sosiego, **cantaremos,**
la musa de Damón i Alfesibeo.
Tú, si ya sobrepujas los peñascos
 del gran Timavo, **o** la ribera cortas
 del piélagos d' Illiria, ¿será cuándo
 aquel día para mí en que yo pueda
 cantar tus hechos? ¿Cuándo será el día
 que pueda yo llevar por todo el orbe
 tus versos, dinos solos del coturno
 de Sófocles? De ti nace 'l principio;
 á de acabar en ti; por tu mandado
recibe aquestos començados versos,
 i **permite** qu'en torno de las sienes
 vaya esta iedra i rodeando ciña
 en tu onra entre los lauros vencedores¹⁶.

La segunda adaptación se halla en su *Égloga* dedicada a un importante prócer andaluz, don Gonzalo Fernández de Córdoba (1524-1578), tercer duque de Sessa y afamado aficionado a la caza:

**El lastimoso canto y el lamento
 de los tristes pastores
 Olimpio y Tirsi, a quien oyó cantando**

¹⁶ FERNANDO DE HERRERA, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, eds. Inoria Pepe y José María Reyes, Cátedra, Madrid, 2001, pp. 699-700.

la ovejuela, olvidada sus dolores;
 y las linceas, callando,
 se espantaron, oyendo el dulce acento;
 y los ríos sus cursos alterados
 pararon refrenados,
diré, de Olimpio y Tirsi el triste canto;
ahora tú en las armas, ¡oh dichoso
 príncipe y valeroso!,
 al abuelo, que a Francia puso espanto,
 imites con la fuerte y diestra mano,
 con fortuna y prudencia esclarecida,
 o en estudio de musas soberano,
 do Febo te convida.
 ¿Cuándo será que cante yo tu gloria?
 ¿Cuándo será que'nsalce tu victoria
 con alto estilo, y dé al horror de Marte
 la rudeza del campo alguna parte?

Esta musa **recibe** ahora **en tanto**,
 aunque silvestre suena,
 y admite de pastores el lamento,
pues tú amaste, y con voz suave y llena,
 al resonar del viento,
 día y noche esparciste el tierno canto
 buscando a tu pastora, y la llamaste,
 y los pinos amaste
 donde ella recostándose dormía.
 Sentarte en ellos no te pese ahora,
 como si tu pastora
 se te mostrase en ellos cual solía.
En tanto que descubro su cuidado,
escúchame y al canto ven tú, río,
 que desto gloria, Betis, te ha alcanzado¹⁷.

Es de notar que, en esta dedicatoria, Herrera descarta el patrón triádico para volver a la alternativa dual del vate latino, aquí entre guerra y estudio, es decir entre espada y pluma: el poeta se niega a seguir, al menos en este aspecto, el modelo propuesto por Garcilaso y, a través de él, por Sannazaro. Esta evicción del tema venatorio es sin embargo más que relativa, ya que Herrera transpone este tema a otra égloga, cuya temática general es la de la caza: la égloga “D'aljaba y arco tú, Diana, ar-

¹⁷ FERNANDO DE HERRERA, *Égloga* [1578], *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Cátedra, Madrid, 1985, p. 314.

mada...” (publicada en *Algunas obras* de Fernando de Herrera, 1582), en la que confluyen, como lo demostró Lía Schwartz, la égloga tradicional con la venatoria, anteriormente ilustrada en Italia por el *Cynegeticon* de Petrus Angelius Bargaeus¹⁸.

Fray Luis de León, por su parte, tradujo el exordio de la *Égloga VIII* en octavas:

**El dulce y docto contender cantando
de Alfeo y [de] Damón**, que, embebecida,
la novilla admiró, casi olvidando
la yerba y el pacer, por quien perdida
la presa tuvo el lince, y, restañando,
los ríos sosegaron su corrida:

**digamos, pues, el canto y los amores
de Alfeo y de Damón, doctos pastores.**

¡Oh tú, que *hora* con remo vitorioso,
o pasas el Timavo o la vecina
costa!: ¿si jamás día tan dichoso
veré, que me conceda con voz dina
cantar tu pecho y brazo valeroso,
cantar tu verso y musa peregrina,
a la cual sola dice justamente
la majestad del trágico elocuente?

**De ti hizo principio, en ti fenece,
y todo mi cantar en ti se emplea.**

**Recibe aquestos versos que te ofrece
la voz que tu querer cumplir desea;**
al vencedor laurel, que resplandece
en torno de tu frente y la hermosea,
consiente que, allegada y como asida,
aquesta yedra vaya entretejida¹⁹.

La reciente edición de esta traducción, al cuidado de Antonio Ramajo, analiza perfectamente la dinámica de la traducción de Virgilio por el salmantino, por lo cual no se le detallará aquí²⁰. Basta compararla con la de su rival Fernando de Herrera para percibir toda la latitud que se otorgó al trasladar la dedicatoria de una lengua a otra.

¹⁸ Véase LÍA SCHWARTZ, “Herrera, poeta bucólico, y sus predecesores italianos”, en *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo Cinquecento*, eds. Encarnación Sánchez García, Anna Cerbo y Clara Borrelli, Istituto Universitario Orientale, Napoli, 2001, pp. 475-500.

¹⁹ VIRGILIO, *Bucólicas*, p. 262.

²⁰ *Ibid.*, pp. 269-271.

Se puede suponer que la doble traducción del inicio de la *Égloga VIII* de Virgilio por estas dos figuras señeras de la poesía española que son, en torno a 1580, Herrera y el padre de León, contribuyera a la difusión del motivo de la dedicatoria. Las *Anotaciones* tuvieron una amplia difusión y, si la traducción de fray Luis no se publicó hasta 1631, son numerosos los testimonios manuscritos que demuestran el aprecio de su versión²¹.

UN EXCURSO PORTUGUÉS: CAMÕES

Antes de proseguir con la evocación de las imitaciones castellanas del motivo introducido por Garcilaso, cabe recordar que Luis de Camões también echó mano de él. Es sabido el apego del portugués a la poesía de Garcilaso, bien conocida en Lusitania desde los tiempos de Sá de Miranda, amigo del toledano²². Un testimonio interesante acerca de la difusión en Lusitania de los versos del toledano lo brinda el diálogo entre Galindos y Ricardo, en la curiosa *Aulegrafia* (1564) de Jorge Ferreira de Vasconcelos²³. Ahora bien, esta admiración portuguesa por Garcilaso se manifiesta de modo especial en dos églogas de Camões, como bien lo comentaría, un siglo después, Manuel de Faria y Sousa²⁴.

La *Égloga VI*, dedicada al duque de Aveiro, ofrece el caso particular de un diálogo entre un pastor, llamado Agrario, y un

²¹ Véase *ibid.*, pp. 91-93.

²² Véase, sobre este particular, JEAN SUBIRATS, "Remarques sur l'influence de Garcilaso dans la poésie classique portugaise", en *Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 1980, pp. 77-86, e IGNACIO NAVARRETE, "Sá de Miranda et Diogo Bernardes, imitateurs de Garcilaso", en *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*, Centro Cultural Calouste Gulbenkian, Lisboa-Paris, 2002, pp. 25-40.

²³ Véase JORGE FERREIRA DE VASCONCELOS, *Comédia Aulegrafia*, ed. António A. Machado de Vilhena, Porto Editora, Porto, s.a., pp. 214-215. Sobre la fortuna de Garcilaso en Portugal, véanse EDWARD GLASER, "O brando Lasso. The origin and meanings of an epithet", en *Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Gredos, Madrid, 1972, t. 1, pp. 267-280 y ANÍBAL PINTO DE CASTRO, "Boscán e Garcilaso no lirismo português do Renascimento e do Maneirismo", *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 1 (2004), 65-95.

²⁴ Véase al respecto el artículo "Égloga" de MARIA DO CÉU FRAGA, en *Dicionário de Luís de Camões*, coords. Vítor Aguiar e Silva, Caminho, Lisboa, 2011, s.v. y, de la misma autora, *Camões: um bucolismo intranquilo*, Almedina, Coimbra, 1989, en especial pp. 103-140.

pescador, llamado Alicuto, o Alieuto²⁵. En esto se aventaja Camões a los demás poetas, afirma Faria y Sousa²⁶. El poeta luso empieza de hecho su égloga con la *propositio*, semejante a las de Virgilio y de Garcilaso:

A rústica contenda desusada
entre as Musas dos bosques, das areias,
de seus rudos cultores modulada
a cujo som, atónitas e alheias,
do monte as brancas vacas estiveram
e do rio as saxátiles lampreias,
desejo de cantar; que se moveram
os troncos e as avenas dos pastores,

²⁵ En las antiguas ediciones, como la de las *Rhythmas de Luis de Camoes: divididas em cinco partes*, Manoel de Lyra, Lisboa, 1595, se lee "Alicuto". Lo mismo se lee en la edición de Faria y Sousa, pero obviamente es preferible leer Alieuto, cuando no Halieuto, como lo propone LEODEGÁRIO DE AZEVEDO FILHO, *Introdução à lírica de Camões*, Instituto de Cultura e Lingua Portuguesa, Lisboa, 1991.

²⁶ Véanse las *Rimas varias de Luis de Camoens, príncipe de los poetas heroycos, y Líricos de España... comentadas por Manuel de Faria y Sousa*. Ts. III. IV. y V. Segunda parte, Lisboa, En la Imprenta Craesbeeckiana, 1688, pp. 161-162: "El ser primero en algo es cosa que nadie quiere dejar de gloriarse de ello... Virgilio en la *Égloga 6* entra jactándose de ser el primero que las escribió Latinas: negocio de poco peso, pues las había Griegas. El Boccaccio fenece su *Ameto* con la misma presunción en las vulgares. Así Sannazaro en las Piscatorias: pero debe entenderse en latín, como Virgilio de esotras: porque en Teócrito se halla égloga marítima. El Rota se precia de ser primero a las propias marítimas, o piscatorias en vulgar. Todo esto no es cosa considerable. Algo más lo puede ser el mezclar mi Poeta los dos estilos pastoril y piscatorio, como lo veremos en la *Égloga 6* donde también se gloria de ser primero en esto; mas será en España, porque fuera de ella ya otros lo habían hecho, como allá enseñaré". De hecho, FARIA y SOUSA escribe más adelante (p. 282): "Dice, que imitando en una égloga a Sannazaro, que las escribió piscatorias, y a Virgilio, que las escribió Pastoriles, mezclando en un Poema estos dos estilos, hará nuevo estilo, y espanto nuevo. Pero más me espanto yo de que habiendo égloga piscatoria en Teócrito, muestre mi Poeta no haberla visto; y de que Virgilio, que tanto le imitó en las Pastoriles, no lo hiciese en las Piscatorias". Y completa el cuadro mencionando algunos casos hispánicos de mezcla de lo pastoril con lo piscatorio, en especial: "Diego Ramírez Pagán en su Floresta 3. tiene dos Églogas, y en la segunda este título: *Segunda Égloga piscatoria, que contiene los amores alegóricos de Silvano Pastor, y Pescador, con Minerva, Diosa de la Sabiduría*. Y esto sirve también a la *Égloga 7*. de mi Poeta en que pruebo, que aquellos Sátiros eran amantes de las Musas, entendidas por aquellas Ninfas. La *Égloga 2*. de Francisco de la Torre parece desta propia mezcla de Pastor y Pescador, pues hablan en ella Títilo y Palemón; y es muy parecida a esta de mi Poeta".

e os silvestres brutos suspenderam.
 Não menos o cantar dos pescadores
 as ondas amansou do alto pego,
 e fez ouvir os mudos nadadores.
 E se, por sustentar-se, o Moço cego
 nos trabalhos agrestes a alma inflama,
 o que é mais próprio no ócio e no sossego,
 mais maravilhas dando a voz da fama,
 no mesmo mar undoso e vento feio
 brasas roxas acende a roxa flama²⁷.

Luego se dirige al mecenas, retratándole como digno descendiente de una real estirpe. Sin embargo, su apóstrofe no menciona los distintos oficios de su dignidad mediante la cadencia heredera del *seu... sive...* virgiliano:

Vós, ó ramo dum tronco alto e sombrio,
cuja frondente coma já cobriu
 de Luso todo o gado e senhorio,
 e *cujo* são madeiro já saiu
 a lançar a forçosa e larga rede
 no mais remoto mar que o mundo viu;
 e **vós**, *cujo* valor tão alto excede
 que cantá-lo em voz alta e divina
 a fonte de Parnaso move a sede;
ouvi da minha humilde sanfonina
 a harmonia que vós alevantais
 tanto, que de vós mesmo a fazeis dina²⁸.

Falta en este pasaje la pintura, por el poeta, de las actividades del dedicatario, pero no el apóstrofe, la triple cadencia y el imperativo final, que pide que se reciba el texto con benevolencia. Camões se disculpa luego por la bajeza de su inspiración, en una *excusatio* que se convierte en una verdadera preterición:

E se agora, que afábil me escutais,
 não ouvirdes cantar com alta tuba
 o que vos deve o mundo que dourais;
 se os Reis avós vossos, que de Juba
 os reinos devastaram, não ouvís

²⁷ LUÍS DE CAMÕES, *Obras completas*, t. 2: *Gêneros líricos maiores*, ed. Hernani Cidade, Sá da Costa, Lisboa, 1985, p. 79.

²⁸ *Ibid.*, p. 80.

que nas asas do verso excelso suba;
 se não sabem as frautas pastoris
 pintar de Toro os campos, semeados
 de armas, corpos fortes e gentis,
 por um moço animoso sustentados
 contra o índomo pai de toda Espanha,
 contra a Fortuna vã e injustos Fados;
 um moço, cujo esforço, ânimo e manha
 fez decer do Olimpo o duro Marte
 e dar-lhe a quinta esfera, que acompanha;
 se não sabem cantar a menos parte
 do sapiente peito e grão conselho
 que pôde, ó Reino ilustre, descansar-te;
 peito que o douto Apolo fez, vermelho,
 deixar o sacro Monte, e as Nove irmãs
 diz que a ele se afeitem, como a espelho:
 saberão só cantar as suas vãs
 contendadas de Alieuto vil e Agrário,
 um de escamas coberto, outro de lãs²⁹.

Las vestimentas de los pastores Alieuto y Agrário, de escamas y de lanas, remiten a la doble inspiración que reconoce Camões para su “estilo vário”, la del “pescador Sincero” de Prócida y la del “antigo Mantuano”:

Vereis, Duque sereno, o estilo vário,
 a nós novo, mas noutro mar cantado
 de um, que só foi das Musas secretário:
 o pescador Sincero, que amansado
 tem o pego de Próquita co’o canto
 pelas sonoras ondas compassado.
 Deste seguindo o som, que pode tanto,
 e misturando o antigo Mantuano,
 façamos novo estilo, e novo espanto.
 Partira-se do monte Agrário insano
 para onde a força só do pensamento
 lhe encaminhava o lasso peso humano³⁰.

En la *Égloga VII*, “intitulada dos Faunos, dirigida a D. António de Noronha”³¹, Camões muestra mucho más claramente su

²⁹ *Ibid.*, pp. 80-81.

³⁰ *Ibid.*, p. 81.

³¹ Para dos estudios sobre esta égloga, véanse THOMAS R. HART, “Camões’ *Égloga dos faunos*”, *BHS*, 53 (1976), 225-231, y JOSÉ MIGUEL MARTÍ-

apego al doble modelo virgiliano y garcilasiano, salvo que sustituye a los pastores por dos sátiros:

As doces cantilenas que cantavam
os semicapro deuses, amadores
das Napeias, que os montes habitavam,
cantando escreverei; que, se os amores
aos silvestres deuses maltrataram,
já ficam desculpados os pastores.

Luego se dirige al mecenas, virrey de las Indias portuguesas y dechado de virtudes tanto en las artes como en las armas:

Vós, Senhor Dom António, aonde acharam
o claro Apolo e Marte um ser perfeito,
em que suas altas mentes assinaram,
se meu engenho é rudo e imperfeito,
bem sabe onde se salva, pois pretende
levantar coa causa o baixo efeito.

Em vós minha fraqueza se defende;
em vós instila a fonte de Pegaso
o que meu canto pelo mundo estende.

Vedes que altas Musas do Parnaso
cantando vos estão na doce lira,
tomando-me das mãos tão alto caso.

Vedes o louro Apolo, que me tira
de louvar vossa estirpe, e escurece
o que em vosso louvor meu canto aspira:

ou por me haver enveja me falece,
ou por não ver soar na frauta ruda
o que a sonora cítara merece.

Recurre al uso de la múltiple conjunción temporal, “enquanto”, que retoma directamente aquella usada por Garcilaso (“En tanto que’ste tiempo que adevino... en quanto esto se canta”):

Pois sei-vos, Senhor, dizer que a língua muda,

enquanto Progne triste o sentimento
da corrompida irmã co pranto ajuda;

eenquanto Galateia ao manso vento
solta os cabelos louros da cabeça;

NEZ TORREJÓN, “«Strewing words in the wind»: Desire, rhetoric and frustration in Camões’s *Égloga dos Faunos*”, *Portuguese Studies*, 1996, núm. 12, 25-39.

e Títiro nas sombras faz assento;
e enquanto flor aos campos não faleça
 –se não recebeis isto por afronta–;
 fará que o Douro e o Ganges vos conheça.
 E já que a língua nisto fica pronta,
consentí que a minha Écloga se conte,
enquanto Apolo as vossas cousas conta³².

Sin embargo, ninguna de las dos reescrituras, que proclaman su dependencia respecto al modelo de Sannazaro y de Garcilaso, usa el patrón triádico que distingue a Garcilaso respecto a su modelo virgiliano. En cambio, vamos a ver que este patrón reaparece entre los imitadores españoles del toledano.

UN MOTIVO TÓPICO: ESPINEL, CERVANTES, CARRILLO Y SOTOMAYOR

A raíz, quizás, de la difusión de las traducciones de Virgilio por Herrera y fray Luis, pero con la constante motivación del ilustre ejemplo de Garcilaso, se multiplican los casos de imitación de la estructura retórica heredada de Virgilio. He aquí unos ejemplos que muestran cómo ingenios poéticos de la segunda mitad del siglo XVI siguieron la senda abierta por el toledano.

El primer ejemplo lo brinda Vicente Espinel, en su *Égloga III*, dedicada “a don Hernando de Toledo el Tío”, sobrino de Fernando de Toledo, III duque de Alba. Representa al dedicatario en un retrato que, esta vez, se centra únicamente en la actividad bélica, que cesa ahora después de haberse empleado contra los herejes de Alemania:

Ya que, señor, del bélico ejercicio
 cesando **agora**, la valiente mano
 niega a Marte el usado sacrificio,
 y el lastimado pecho luterano
 de tu pujanza la mortal herida,
 de su mal receloso, teme en vano,
mientras que, temerosa y encogida,
 esta rebelde y bárbara canalla
 de ti temblando piensa en la huída,
 y el gallardo español la fuerte malla

³² LUÍS DE CAMÕES, *Obras completas*, pp. 92-93.

rompe, y a veces de su don Hernando
 se acuerda en lo mejor de la batalla,
 y de tu gente el atrevido bando
 al francés atropella y desbarata
 y al astuto flamenco va buscando;
 ya que **a tu gusto el tiempo se dilata**
 en que el ardor del pecho valeroso
 sitia, atrinchea, rompe, rinde y mata,
oye, señor, en este tiempo ocioso,
 el favor, esperanzas y temores
 de un pecho de servirte deseoso.
 Y si con tantas ansias y dolores,
 por estar libre de pasión te canso,
oye por descansar a mis pastores³³.

El segundo ejemplo proviene del mismísimo Miguel de Cervantes quien, en las fiestas llevadas a cabo en Madrid en 1615 para la beatificación de Teresa de Ávila, la celebra y se dirige a ella en los mismos términos de Garcilaso ante el virrey de Nápoles:

**Tú que ganaste obrando
 un nombre en todo el mundo
 y un grado sin segundo,
 Ahora estés** ante tu Dios postrada,
 en rogar por tus hijos ocupada,
o en cosas dignas de tu intento santo:
¡oye mi voz cansada
 y esfuerza, o madre, el desmayado canto!³⁴

No es ésta sino una simple cita del poeta toledano, que Cervantes reverenciaba, como lo muestra en numerosas ocasiones. Esta reescritura a lo divino, al estilo de aquella propuesta por Sebastián de Córdoba en *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas* (Granada, 1575), no modifica el modelo garcilasiano, sino que lo reproduce simplemente, demostrando así su trascendencia.

³³ VICENTE ESPINEL, *Égloga III* [1581-1584], *A don Hernando de Toledo el Tío*, en *Diversas rimas*, ed. Gaspar Garrote Bernal, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2008, p. 165.

³⁴ DIEGO DE SAN JOSÉ, *Compendio de las solemnes fiestas que en toda España se hicieron en la Beatificación de N.B.M. Teresa de Jesús*, Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1615, f. 52r.

Un último ejemplo podría ser el que ofrece Luis Carrillo y Sotomayor que, después de Camões, introduce la temática piscatoria en el juego de las variaciones sobre el modelo virgiliano y garcilasiano. Su versión destaca por la amplificación de la estructura, donde, con gusto manierista, la repetición cobra un valor intensificador, al mismo tiempo que se conservan todas las etapas del discurso:

Propositio:

**Dos tiernos Pescadores, dos amantes,
dos pechos** no igualmente agradecidos,
bien que iguales de amor, **dirá mi canto;**
dos ecos, cuanto dulces, encendidos,
dos de mil inconstantes bien constantes,
diré ya en dulce voz, ya en dulce llanto.

Apóstrofe al dedicatario:

¡Oh vos, do pudo tanto,
de la cristiana fama
la no vencida llama,
pues, con pecho más fuerte,
que el filo de la muerte,
sacáis la altiva frente victoriosa,
venciendo nuestra suerte
el negro cuello de la envidia odiosa!

Evocación de los oficios del mecenas, con la alternancia ternaria, aquí entre el gobierno, la guerra y la caza (en orden inverso del de Garcilaso):

Si lugar diere el cuidadoso estado
y su oscura materia no entendida,
en vuestro pecho solo agasajado,
y *si*, con fiera vista y encendida,
diere de enojo y de diamante armado
Marte *lugar*, y *si* la planta herrada
de la yegua –igualada,
no con el presto viento,
mas con el pensamiento–
no afrentare ya, ausente,
en su carrera ardiente,
al gamo más medroso y más ligero,

ni la diestra valiente
vistiere de su sangre el blanco acero.

Petición de ser escuchado, expresada mediante el vocativo, seguida por la *recusatio*:

Escuchad de mi Musa, cuanto osada,
 ante vuestros sitiales temerosa,
 mil tiernos ecos en su tierno canto;
no cantará la guerra peligrosa,
 la campaña, de muertos afeada,
no aquel confuso son y esquivo llanto.
No cantará el espanto
 de la trompeta airada,
 con la crin erizada
 del caballo animoso,
no algún rey polvoroso,
 en la sangrienta y áspera batalla,
 que evita, temeroso,
 mi pacífico son la sangre y malla.

Nueva *propositio*:

Escuchad cómo empieza en Pescadores,
 viviendo en agua, a recrecer el fuego
 de Amor, que a más que a caña el pecho aspira;
estad atento al resonante **juego**
de dos tiernas zamponas de amadores,
lamentar su verdad o su mentira.
Mientras blando respira
 entre flores el viento,
estad, señor, atento,
 y **a mi son** presuroso
dadle aliento y reposo,
 y lugar de que ciña, entre los brazos
 del laurel victorioso,
 vuestra frente mi yedra en verdes lazos³⁵.

Algunos lectores de la *Fábula de Polifemo* han llegado a suponer que la égloga de Carrillo y Sotomayor, publicada en sus

³⁵ LUIS CARRILLO Y SOTOMAYOR, *Égloga primera, en la cual hablan dos pescadores, dirigida al Conde de Niebla, don Manuel Alonso Pérez de Guzmán el Bueno* [1579-1636], en *Poesías completas*, ed. Angelina Costa, Cátedra, Madrid, 1984, pp. 115-117.

Obras de 1611, pudiera haber inspirado los versos de Góngora, pero esta opinión parece hoy en día descartada³⁶. Además, falta en esta égloga cualquier referencia a la caza, que se convierte en cambio en el motivo principal de las dedicatorias gongorinas.

Este recorrido por los cauces de la imitación de Virgilio y de Garcilaso podría ampliarse con otros ejemplos: así el inicio de la difundidísima égloga “En la ribera del dorado Tajo...” de Diego Hurtado de Mendoza³⁷ o composiciones de declarados admiradores de Garcilaso como lo son Pedro de Medina Medinilla³⁸ o Lope de Vega³⁹, quienes no echan mano de la variación de Sannazaro pero se atienen a Virgilio y a Garcilaso. En todo caso se manifiesta en este recorrido cómo el modelo permite numerosas variaciones, algunas de las cuales reactivan el conjunto de la estructura, mientras que otras vuelven al patrón ofrecido por Virgilio. Incluso se podrían mencionar casos en que la misma poesía épica se adueña de este tipo de exordio, que hasta entonces se entendía como meramente bucólico: éste sería el caso de la dedicatoria de la *Mexicana* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega⁴⁰. La cantidad de imitaciones atestigua la fuerza del

³⁶ Véase JESÚS PONCE CÁRDENAS, “Góngora y el conde de Niebla. Las sutiles gestiones del mecenazgo”, *Criticón*, 2009 núm. 196, pp. 116-117.

³⁷ DIEGO HURTADO DE MENDOZA, *Poesía completa*, ed. J. Ignacio Díez Fernández, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2007, p. 111.

³⁸ Véase GERARDO DIEGO, *Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina de Pedro de Medina Medinilla*, Tipografía de La Atalaya, Santander, 1924 y el estudio pormenorizado de JUAN MATAS CABALLERO, *Espada del olvido. Poesía del Siglo de Oro a la sombra del canon*, Universidad, León, 2005, pp. 78-91, que muestra perfectamente la dependencia de este texto respecto al modelo garcilasiano. La *Égloga en la muerte de doña Isabel* debe su fama al hecho de que Lope de Vega, en *La Filomena* (1621), la cite como ejemplo de buena poesía, contra la moda gongorina.

³⁹ Véase la égloga *Albanio* de c. 1590 con la que Lope de Vega abría en 1604 la *Segunda parte de las Rimas: edición crítica de las “Rimas” de Lope de Vega*, ed. Felipe Pedraza, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 1994, t. 2, pp. 84-135. Pero hasta el exordio de la mucho más tardía *Égloga a Claudio*, de 1632 (“Claudio, si quieres divertir un poco / de tanta ocupación el pensamiento, oye sin instrumento / las ideas de un loco...”), manifiesta huellas del motivo virgiliano con el motivo de la diversión y el apóstrofe al dedicatario.

⁴⁰ GABRIEL LOBO LASSO DE LA VEGA, *Mexicana*, ed. José Amor y Vázquez, BAE, Madrid, 1970, p. 15, oct. 4-5: “Y tú, venturosísimo Fernando, / nieto del valeroso y nuevo Alcides, / ahora estés las fieras fatigando, / con que loablemente el ocio impides, / ora en la paz serena ejercitando / a Marte, do tu raro esfuerzo mides, / recibe el pobre don por mí ofrecido, / no de vil premio, mas de amor movido. / Tú, que de la lección te pagas tanto, / y tanto en ella al fuerte abuelo imitas, / la de fingidos hechos deja en tanto /

modelo de Virgilio pero también el papel central de Garcilaso en la renovación, en España, de este mismo modelo, que sin él no adquiriría la misma vitalidad.

GÓNGORA

Nadie podría cerrar mejor este recorrido que el segundo príncipe de la poesía española: Luis de Góngora que, en las dedicatorias de ambas de sus obras mayores, la *Primera soledad* y la *Fábula de Polifemo*, no duda en recurrir al patrón garcilasiano, según advirtieron ya los comentaristas del siglo XVII⁴¹. Queremos mostrar aquí que el modelo de la *Égloga V* de Sannazaro pudo influir en la génesis de estas dos dedicatorias.

En efecto, se ha venido observando en los últimos años la importancia de las *Églogas piscatorias* del napolitano, entonces ya bien conocidas en España, para la comprensión de la obra gongorina⁴². El pasaje que manifiesta con mayor claridad esta dependencia sería el “piscatorio cántico” de la *Soledad segunda* (v. 621), donde Lícidas y Micón elevan su canto amebeo. Observaba Rodrigo Cacho Casal al respecto que la deuda de Góngora para con la poesía italiana piscatoria y didáctica del Renacimiento merecería un estudio pormenorizado⁴³. Siguiendo este camino, Mercedes Blanco, en su reciente estudio del poema de Góngora, destaca otros tantos puntos de dependencia, en especial respecto a la primera y a la tercera de las *Piscatorias* de Sannazaro⁴⁴. Jesús Ponce ha podido demostrar, también,

que en estos verdaderos te ejercitas, / que hazañas te dirá mi humilde canto / que deben en tu mente estar escritas, / de que dan testimonio tus estados, / con sangre y no privanzas granjeados”.

⁴¹ Para los comentarios antiguos al respecto, véase ANTONIO VILANOVA, *Las fuentes y los temas del “Polifemo” de Góngora*, PPU, Barcelona, 1992, t. 1, pp. 73-204.

⁴² Véase así ALFONSO CALLEJO, “Tradición pastoril-piscatoria y menosprecio de corte en las *Soledades* de Góngora”, en *Cervantes and the Pastoral*, eds. José J. Labrador Herraiz y Juan Fernández Jiménez, Cleveland State University, Cleveland, 1986, pp. 37-50, que no alude al motivo que nos interesa aquí.

⁴³ RODRIGO CACHO CASAL, “Góngora in Arcadia: Sannazaro and the pastoral mode of the *Soledades*”, *RR*, 98 (2007), p. 446: “Góngora’s indebtedness to the Italian piscatorial and didactic poetry of the Renaissance deserves to be studied with more detail”.

⁴⁴ MERCEDES BLANCO, *Góngora heroico. Las “Soledades” y la tradición épica*, CEEH, Madrid, 2012, pp. 151-169.

cómo Góngora utiliza la materia piscatoria en el llamado “ciclo de Ayamonte”⁴⁵. Y, si no fuera suficiente, cabría mencionar la inconclusa égloga piscatoria del propio Góngora: “Perdona al remo, Lícidas, perdona...”, a la muerte de Alonso Pérez de Guzmán el Bueno (1615), séptimo duque de Medina Sidonia y padre del conde de Niebla, dedicatario de la *Fábula de Polifemo*.

El modelo de Sannazaro, que influye también, por los mismos años, en Carrillo y Sotomayor o en Lope de Vega, con el célebre tema de sus “barquillas”⁴⁶, puede haber encontrado un poderoso apoyo en su doble reescritura por Camões, cuyas églogas se habían publicado en 1595 y en 1598. Si bien no recurre al retrato con el patrón triádico de Sannazaro y de Garcilaso, Camões había sabido, con el canto alternado del pastor Agrario y del pescador Alieuto, hacer dialogar la égloga tradicional del antiguo Mantuano y la piscatoria del “pescador Sincero, que amansado tem o pego de Próquita”. La sugerencia de esta *contaminatio* de los modelos, que emanaba del otro gran poeta ibérico al que Góngora reverenciaba desde sus inicios⁴⁷, no debió dejarlo indiferente y pudo enriquecer la recepción de los modelos ya clásicos de Virgilio y de Garcilaso.

Para ilustrar el trabajo creativo del poeta cordobés a partir de Garcilaso, empecemos con la dedicatoria del *Polifemo*. En su comentario de 1629, Salcedo Coronel abre su discurso con la comparación entre Góngora y Garcilaso:

Propone el Poeta al Excelentísimo Conde de Niebla, a quien dedica este Poema, la acción que canta según costumbre de todos los insignes Poetas antiguos y modernos: asegurando con estudiosa alabanza, y dignas esperanzas de celebrar su grandeza, la atención que justamente solicita imitando con felicidad en la proposición e invocación de esta Égloga (así la llamaremos propiamente) la primera de Garcilaso, que comienza: *El dulce lamentar...*⁴⁸

⁴⁵ JESÚS PONCE CÁRDENAS, “Formas breves y géneros epidícticos entre Tasso y Góngora. El ciclo a los marqueses de Ayamonte”, *RF*, 122 (2010), 183-219. Agradecemos al autor, además, la lectura de un artículo en prensa, bajo el título: “De nombres y deidades: claves piscatorias en la *Soledad segunda*”.

⁴⁶ Véase al respecto INÉS RAVASINI, *op. cit.*, pp. 61-68.

⁴⁷ Sobre este particular, véanse por ejemplo las páginas de JOSÉ MARÍA MICÓ, “Góngora a los diecinueve años”, en *De Góngora*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001, pp. 37-40.

⁴⁸ LUIS DE GÓNGORA, *El Polifemo... comentado por Don García de Salzedo Coronel, Cauallerizo del Serenísimo Infante Cardenal*, Iuan Gonçalez, Madrid, 1629, f. 1r-v. (modernizamos la grafía.)

En efecto, el exordio de la *Fábula de Polifemo*, que Salcedo no duda en calificar de “égloga”, recalcando así la semejanza genérica y, por tanto, el uso común de las tópicas encomiásticas, presenta los distintos pasos observados en la estructura usada por Garcilaso:

Estas que me dictó rimas sonoras,
 culta sí, aunque bucólica, Talía,
¡oh excelso conde!, en las purpúreas horas
 que es rosas la alba y rosicler el día,
ahora que de luz tu Niebla doras,
escucha al son de la zampona mía,
 si ya los muros no te ven, de Huelva,
 peinar el viento, fatigar la selva.

Templado **pula** en la maestra mano
 el generoso pájaro su pluma,
 o tan mudo en la alcándara que en vano
 aun desmentir el cascabel presume;
 tascando haga el freno de oro, cano
 del caballo andaluz la ociosa espuma;
 gima el lebrél en el cordón de seda,
 y al cuerno, al fin, la cítara suceda.

**Treguas al ejercicio sean robusto,
 ocio atento, silencio dulce, en cuanto
 debajo escuchas de dosel augusto
 del músico jayán el fiero canto.**

Alterna con las Musas hoy el gusto
 que si la mía puede ofrecer tanto
 clarín (y de la Fama no segundo),
 tu nombre oirán los términos del mundo⁴⁹.

Salcedo cierra el comentario de la primera octava con otro paralelismo entre los dos mayores ingenios poéticos de España, mostrando que la locución “fatigar la selva” se inspira en Virgilio y en Claudiano⁵⁰, pero que le corresponde a Garcilaso el haberla

⁴⁹ LUIS DE GÓNGORA, *Dedicatoria al XI Conde de Niebla, don Manuel Alonso Pérez de Guzmán el Bueno* [1579-1636], en *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Cátedra, Madrid, 2010, pp. 155-156.

⁵⁰ Véase LUIS DE GÓNGORA, *El Polifemo... comentado por Don García de Salzedo Coronel...*, f. 4r, donde remite a los versos “Nubiferas alpes, Apeninique recessus, / Garganique nives Hecaerge prompta fatigat” del *De Laud. Stiliconis* (III, 307-308) de Claudiano. En éstos, el verbo *fatigare* carece sin embargo del complemento silvestre que tiene en Virgilio, lo cual disminuye la probabilidad de una influencia en Garcilaso o en Góngora.

introducido en España. Salcedo concluye este paralelismo al subrayar, para el verso “que si la mía puede ofrecer tanto”, la probable reminiscencia del final del exordio de Garcilaso, cuando dice al virrey de Toledo “Espera que en tornando a ser restituido...”⁵¹ Del mismo modo, en 1630, don José de Pellicer apunta la imitación de Garcilaso en sus *Lecturas sobre el Polifemo*⁵², pero no en su comentario de la *Soledad primera*, cuando esta similitud había sido notada ya en los inicios de la polémica gongorina.

El conocidísimo y comentadísimo exordio de la *Soledad primera*⁵³ reza, apoyándose en una estructura similar a la de Virgilio y Garcilaso:

Pasos de un peregrino son errante
cuantos me dictó versos dulce Musa,
 en soledad confusa
 perdidos unos, otros inspirados.
 ¡**Oh tú** que, de venablos impedido,
 muros de abeto, almenas de diamante,
bates los montes que, de nieve armados,
 gigantes de cristal los teme el cielo,
 donde el cuerno, del eco repetido,
 fieras te expone que, al teñido suelo,
 muertas, pidiendo términos disformes,
 espumoso coral le dan al Tormes!:
arrima a un fresno el fresno, cuyo acero,
 sangre sudando, en tiempo hará breve
 purpurear la nieve,
 y, en cuanto da el solícito montero
 al duro roble, al pino levantado
 émulos vividores de las peñas,
 las formidables señas
 del oso que aun besaba, atravesado,
 la asta de tu luciente jabalina,
o lo sagrado supla de la encina
lo augusto del dosel, o de la fuente

⁵¹ *Ibid.*, f. 8v.

⁵² JOSÉ PELLICER DE SALAS Y TOVAR, *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote...*, Imprenta del Reino (a costa de Pedro Coello), Madrid, 1630, ll. 16-18.

⁵³ Para algunos elementos de comentario, véanse MAURICE MOLHO, *Sémantique et poétique: à propos des “Solitudes” de Góngora*, Ducros, Bordeaux, 1969; YVES MACCHI, “Le poème comme sculpture de la temporalité intraphrastique-Chronosyntaxe (V)”, *BHi*, 107 (2005), 35-70; MERCEDES BLANCO, *op. cit.*, pp. 109-123.

**la alta zenefa lo majestüoso
del sitiäl a tu deidad debido,
¡oh Duque esclarecido!,
templa en sus ondas tu fatiga ardiente,
y entregados tus miembros al reposo
sobre el de grama césped no desnudo,
déjate un rato hallar del pie acertado
que sus errantes pasos ha votado
a la real cadena de tu escudo.
Honre süave, generoso nudo
libertad de Fortuna perseguida,
que, a tu piedad Euterpe agradecida
su canoro dará dulce instrumento,
cuando la Fama no su trompa, al viento⁵⁴.**

Ahora bien, Juan de Jáuregui, en su *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* (c. 1615), reprocha a Góngora el haber retratado al duque de Béjar dedicándose a la caza, en vez de ocupaciones mayores:

Trata de la caza, y prosigue con tan espantoso rumor que parece representar una tremenda batalla. El ejercicio de la caza o montería es muy loable en príncipes y reyes; mas, en efecto, es sólo un entretenimiento y gusto, no acción heroica en lo militar ni en lo civil. Y así, debía v. m. no hacer tan gran caudal de que ese príncipe andaba a caza, sino aplicarle otra ocupación o virtud ilustre y competente a su persona, como lo hizo Garcilaso con Don Pedro de Toledo, Virrey cuando le dedicó su égloga⁵⁵.

Cita el exordio de la *Égloga I* y añade: “Y últimamente, como cosa accidental y a trasmano, habla de la caza”, citando entonces los versos “Agora de cuidados enojosos...” para pasar, a renglón seguido, a evocar un pasaje de Horacio. No queda completamente claro si Jáuregui, al relacionar la dedicatoria de la *Soledad* con Garcilaso y reprocharle a Góngora el no haberlo seguido como debiera, piensa que el poeta cordobés lo tenía en mente a la hora de concebir su exordio. En todo caso, parece

⁵⁴ LUIS DE GÓNGORA, *Soledad I, Dedicatoria al duque de Béjar* (Alfonso Diego López de Zúñiga-Sotomayor y Pérez de Guzmán [1569-1619]), en *Soledades*, ed. Robert Jammes, Castalia, Madrid, 1994, pp. 183-193.

⁵⁵ JUAN DE JÁUREGUI, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades por Juan de Jáuregui*, ed. José Manuel Rico García, Universidad, Sevilla, 2002, pp. 10-11.

decisivo que mide a Góngora en relación con el modelo de Garcilaso, que evoca la caza, y no con el de Virgilio.

El tema de la caza ocupa el centro del exordio de esta *Soledad*, como también del exordio del *Polifemo*, desplazando así la política y la guerra que componían con ella el patrón triádico en Garcilaso. Con su conservadurismo poético, Juan de Jáuregui detecta inmediatamente la modificación gongorina, para mejor censurarla, pero sin mencionar la posible influencia de Sannazaro. Sería interesante preguntarse, pues, sobre el porqué de este desplazamiento, que tendría mucho que ver con el estatus que manifiesta la ocupación venatoria⁵⁶, pero también parece lícito suponer que pueden haber incitado a Góngora reminiscencias más literarias, de Garcilaso y, de modo concomitante, de Sannazaro.

La invención de la dedicatoria de la *Soledad primera* de Góngora es en realidad el fruto de la mezcla de varios modelos, donde al de la *Bucólica VIII* de Virgilio se mezcla el exordio de la *Gerusalemme* de Torcuato Tasso, como lo apuntara Antonio Vilanova y como lo ha vuelto a analizar recientemente Mercedes Blanco⁵⁷. Ahora bien, la misma estudiosa ha apuntado también la posibilidad de la inspiración de Góngora en Sannazaro para la dedicatoria de su *Soledad primera*, apoyándose en un anterior trabajo nuestro⁵⁸. Otro detalle vendría a reforzar la hipótesis de esta relación directa. En el retrato que Sannazaro y Garcilaso pintan del dedicatario entregado a las artes venatorias⁵⁹, llama la atención la repetición del verbo *fatigare* (“el monte fatigando...” y “venatu... maternaque regna fatigas”), que confirma el uso consciente, por parte de Garcilaso, de la reescritura del motivo de Virgilio por Sannazaro. De hecho, Joaquín Arce ya ha mostrado que resulta insatisfactoria la

⁵⁶ Véase la nota de Jesús Ponce en su ed. de *Fábula de Polifemo...*, pp. 182-183. El autor de esta edición está preparando una monografía sobre el tema de la caza en Góngora.

⁵⁷ Véanse ANTONIO VILANOVA, “El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora”, en *Estudios dedicados a R. Menéndez Pidal*, CSIC, Madrid, 1952, t. 3, pp. 443-444, y MERCEDES BLANCO, *op. cit.*, pp. 109-114.

⁵⁸ MERCEDES BLANCO, *op. cit.*, p. 130, donde remite a Roland Béhar, *Garcilaso et la rhétorique de l'image*, tesis doctoral (dir. M. Blanco), Université de Paris-Sorbonne, 2010, pp. 437-438, en la que habíamos apuntado la relación entre la dedicatoria de Garcilaso y la de Sannazaro, aún sin conocer el trabajo de Alan S. Trueblood al respecto.

⁵⁹ Sobre este retrato, véase MERCEDES BLANCO, “*Lienzo de Flandes: las Soledades* y el paisaje pictórico”, en *Actas del IV. Congreso de AISO*, Universidad, Alcalá de Henares, 1998, t. 1, pp. 263-274.

referencia al verso de la *Eneida* IX, 605 (“venatu invigilant, pueri silvasque fatigant”), destacado por la crítica de Garcilaso y la de Góngora, que es “quien dará sobre todo carta de naturaleza a la acepción latinizante de *fatigary* tanto a él como a Garcilaso se van a remontar nuestros poetas dieciochescos”⁶⁰. Se observa así que, en el *Diccionario de Autoridades* de 1732, se define la locución como sigue, con ejemplo extraído de los *Ocios* del conde de Rebolledo:

FATIGAR LA SELVA. Emplearse en el ejercicio de la caza mayor. Es frase usada regularmente en lo Poético. Lat. *Fatigare feras. Nemo-
ra percurrere.* REBOLL.

*Para fatigar las selvas,
tantas iras de luz arma,
que mueren de mariposas
las que de fieras campaban*⁶¹.

Si no hay duda acerca del magisterio de ambos poetas para la introducción del latinismo en la lengua castellana⁶², resulta interesante que los comentaristas de Góngora (Pedro Díaz de Rivas, Salcedo Coronel, Pellicer, Andrés Cuesta) y, tras ellos, incluso los de Garcilaso del siglo xx, como Rafael Lapesa, indicaran tan sólo el modelo virgiliano. Si bien pudo influir en el uso de la locución por parte de Claudiano, parece útil considerar la fortuna italiana y neolatina del término, como sugiere Arce, remitiendo a casos italianos que pudieron contribuir al éxito de este latinismo poético: Boccaccio, “i venti sì faticarono la nave” (*Decamerón*, 17, 6) –probable recuerdo de Virgilio, *Eneida*, VIII, 94–, y, sobre todo, Sannazaro, “fatigando le vicine selve” (*Arcadia*, Prosa V)⁶³.

⁶⁰ JOAQUÍN ARCE, “Sannazaro y la lengua poética castellana. (De Garcilaso al siglo xviii)”, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Universidad, Oviedo, 1978, t. 3, p. 369.

⁶¹ *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, Imprenta de la Real Academia Española, Madrid, 1732, t. 3, p. 726 (modernizamos la grafía).

⁶² Aunque cabría mencionar otros casos anteriores a Góngora (ANTONIO VILANOVA, *op. cit.*, menciona muchos) –así el de Herrera en su égloga venatoria, vv. 1-3: “D’aljava i arco tú, Diana, armada, / que por el monte umbroso y estendido / fatiga a las fieras pressurosa...”.

⁶³ GIANFRANCO FOLENA, *La crisi linguistica del Quattrocento e l’Arcadia di I. Sannazaro*, Leo S. Olschki, Florence, 1952, p. 139, destacó que el pasaje de Boccaccio le puede haber sugerido la fórmula a Sannazaro.

Sin embargo, a la vista de las múltiples coincidencias entre la fórmula de la dedicatoria de la quinta de las *Églogas piscatorias* de Sannazaro, la de la *Égloga I* de Garcilaso y sus numerosas imitaciones hispánicas, hasta las dos de Góngora, parece más convincente suponer que la locución gongorina del v. 8 del *Polifemo*, “peinar el viento, fatigar la selva”, recordada por la del v. 7 de la *Soledad primera* (“bates los montes”), con una *variatio* del verbo, no recuerda sólo el v. 17 de la *Égloga I*: “andes a caza, el monte fatigando”. También ha de referirse al poeta que fue modelo para Garcilaso, que traduce de modo bastante literal hasta en la posición de los términos en el verso, si se exceptúa la referencia a los “reinos maternos”: el v. 11 de la quinta *Égloga piscatoria* de Sannazaro: “venatu Prochyten maternaque regna fatigas”. Esta dependencia de Góngora en sus dos dedicatorias con respecto al modelo de las églogas piscatorias, recordado por ejemplo por el hecho de que Salcedo Coronel califique al *Polifemo* de “égloga”, ha sido probablemente muy consciente. ¿Cómo explicar, de otro modo, su insistencia en describir la caza, oficio introducido en la estructura de la dedicatoria por Sannazaro, con adaptaciones en castellano del latín “venatu... fatigas”?

Por último, la hipótesis de la relación directa entre las dedicatorias de Góngora y la de Sannazaro cobra más fuerza si, volviendo a la *Fábula de Polifemo*, se recuerda un detalle del apóstrofe del cíclope Polifemo a Galatea (octava XLVIII):

Sorda hija del mar, cuyas orejas
a mis gemidos son rocas al viento:
o dormida **te hurten** a mis quejas
purpúreos troncos de corales ciento,
o al disonante número de almejas
(marino, si agradable no, instrumento)
coros tejiendo estés, escucha un día
mi voz, por dulce cuando no, por mía⁶⁴.

Dámaso Alonso vio en estos versos una “curiosa proyección en el canto del cíclope de la invocación al patrono en la égloga”⁶⁵ y otros comentaristas recientes, como Giulia Poggi o Antonio Gargano, han analizado con sutileza esta semejan-

⁶⁴ *Fábula de Polifemo*, p. 170. Para la puntuación del verso, seguimos la propuesta de ANTONIO CARREIRA, “La musicalidad del *Polifemo*”, *Ins*, 2012, núms. 781/782, pp. 25-28.

⁶⁵ DÁMASO ALONSO, *Góngora y el Polifemo*, Gredos, Madrid, 1985, t. 3, p. 754, cit. en *Fábula de Polifemo*, p. 324.

za entre Garcilaso y Góngora⁶⁶. Si se considera, empero, que Góngora pudo inspirarse directamente en Sannazaro para el patrón de las dedicatorias, es de suponer que la invocación de Polifemo a Galatea depende de este mismo modelo, aunque quizás con mediaciones. Las reminiscencias léxicas confirman este vínculo: los “coros” que Galatea está tejiendo recuerdan los “coros de dríadas” con los cuales se mezcla la Casandra de Sannazaro (“Dryadum choreis coetuque immista”), fijando así ambas figuras femeninas en la misma imagen del baile en el lugar piscatorio por excelencia: la orilla del mar. La dedicatoria de Sannazaro a Casandra encuentra su último eco en esta reescritura, ya no en el umbral del poema, pero en uno de los momentos elegíacos más patéticos de la *Fábula de Polifemo*.

El enriquecimiento progresivo del modelo creado por Virgilio se hace posible porque la imitación no es la de una locución determinada, cuyo uso podría variar según las circunstancias (como lo sería “fatigare selvas”), sino la de una estructura discursiva, cuya *dispositio* se mantiene a grandes rasgos pero cuyos elementos individuales pueden variar. Así, al cambiar la persona del dedicatario, cambian sus funciones y la descripción de las mismas ha de adecuarse a ellas, al mismo tiempo que varía la postura del poeta frente al dedicatario. El desarrollo del motivo de la caza, introducido por Sannazaro y llevado a su apogeo por Góngora, donde se convierte en motivo único, traduce así la evolución de los gustos de la aristocracia desde la Edad Media. Se podría decir que, sin la innovación introducida por Sannazaro en la imitación de Virgilio, Góngora quizás no hubiera concebido la doble joya de sus exordios donde propone al dedicatario, a modo de espejo poético, su retrato como cazador.

A MODO DE CONCLUSIÓN: DEDICATORIA EN VERSO Y DEDICATORIA EN PROSA

La dedicatoria, o presentación del texto al protector, figura poéticamente una relación que refleja la del patronazgo. Roger Chartier escribe respecto a esta función de la dedicatoria:

⁶⁶ Véanse GIULIA POGGI, “Sulla soglia delle *Soledades*”, en *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*, Alinea, Florence, 2009, pp. 207-220 y ANTONIO GARGANO, “Góngora y la tradición lírica petrarquista, entre variaciones y originalidad”, en *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, ed. Begoña López Bueno, Prensas Universitarias, Zaragoza, 2011, pp. 146-148.

La dedicatoria al príncipe no se debe ver sólo como el instrumento de un intercambio asimétrico entre quien ofrece una obra y quien, como contraparte diferida y liberal, otorga su patronazgo. Es también una figura mediante la cual el príncipe es loado como el inspirador primordial, el autor primero del libro que se le presenta –como si el escritor o el sabio le ofreciese una obra que, de hecho, es suya–. En esta figura extrema de la soberanía, el rey se convierte en poeta o en sabio, y su biblioteca no es solamente un tesoro que preserva riquezas amenazadas, o una colección útil para el público, o incluso un recurso de placeres privados. Se transforma en un espejo en el que se refleja el poder absoluto del príncipe⁶⁷.

La dedicatoria se convierte en el lugar de la expresión poética del patronazgo, en tanto que éste crea el espacio y el ocio necesarios para el estro del poeta. Inserta en la misma economía del texto poético la imagen de la instancia que le permite existir. Representa, además, la función del texto, que no consiste sólo en divertir honestamente a un ingenio capaz de disfrutar de la poesía, sino también en transfigurar la misma realidad a la que pertenece y conferirle el brillo propio de una existencia donde los dioses se mezclan en la vida de los hombres, a través, muchas veces, de la ficción pastoril.

La dedicatoria en verso comparte por tanto buena parte de las características de la dedicatoria en prosa, que ha sido objeto de numerosos análisis. Siguiendo el camino abierto por Roger Chartier⁶⁸, Anne Cayuela y Monique Güell han mostrado el funcionamiento de las dedicatorias en prosa del Siglo de Oro, respectivamente para obras de ficción en prosa y para obras poéticas⁶⁹. Si el uso del modelo retórico virgiliano es poco frecuente en estas dedicatorias, algunos poetas sí recurrieron a la tópica de la dedicatoria de la octava *Bucólica*, como lo hiciera el italiano Girolamo Muzio al dedicar sus *Egloghe* a Antonio Doria, primo de Andrea Doria:

⁶⁷ ROGER CHARTIER, “Poder y escritura: el príncipe, la biblioteca y la dedicatoria (siglos XV-XVIII)”, *Manuscrits. Revista d’Història Moderna*, 14 (1996), p. 212.

⁶⁸ En especial ROGER CHARTIER, *L’ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècle*, Alinéa, Aix-en-Provence, 1992.

⁶⁹ Véanse ANNE CAYUELA, *Le Paratexte au siècle d’or*, Droz, Genève, 1996, y MÓNICA GÜELL, “Paratextos de algunos libros de poesía del Siglo de Oro: estrategias de escritura y poder”, en *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, eds. María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner, Casa de Velázquez, Madrid, 2009, pp. 19-35.

Le continue fatiche vostre di mare et di terra, Illustriss. signore, le quali sono non solamente di servizio alla Maesta Imperiale, ma di beneficio ancora à tutta Cristianita, fanno che alcuno non debbia essere tra noi, il quale non sia debitore di servirvi, et di onorarvi. Il che conoscendo io, et disiderando di sodisfare almeno in parte a un tal debito, ho meco proposto di dovervi menare à diporto per alcuni boschetti à fine che voi tra quelli possiate non senza diletto prender alcun ristoro. Et vi menerò io per boschi di mirti, di allori, di cedri, di cipressi, et di diverse maniere di alberi. Et di questo piacere goder potrete voi di ogni stagione, et à tutte le ore et in casa standovi in riposo, et solcando ancora gli alti mari perseguitando i Corsali, et i nimici della nostra santa fede... Or sono questi boschetti alcuni miei boscarecci scritti, i quali ho io compartiti in maniera, che ne ho formata quella varietà, la quale vi ho di sopra descritta⁷⁰.

Muzio sigue en buena parte la estructura de la dedicatoria de Virgilio, pero trasladándola a la prosa y diluyendo así la nitidez de la misma. Con esto nos adentra en la selva de la tópicca de los prólogos⁷¹, manifestando toda la distancia que media entre poesía y prosa. En efecto, las numerosas presentaciones de textos en prosa se dirigen a lectores de estatuto diverso, a cuya benevolencia se apela con la promesa de una diversión en un rato de ocio, pero sin la transfiguración heroica ni la definición de una relación de protección entre el poeta y un noble.

Esta diferencia de estatuto del dedicatario así como del texto contribuye a definir la poesía como la modalidad noble de la creación literaria: aparece como noble por su tema pero también, a priori, por el lectorado aficionado a ella. Su condición principalmente manuscrita contribuye también a su definición como producto selecto destinado a una minoría. Esta diferencia queda patente en el prólogo que Miguel de Cervantes propone en 1604 al comienzo del *Quijote*. En efecto, Cervantes separa la Dedicatoria *Al duque de Béjar* (futuro dedicatario de la *Soledad primera*), “en fe del buen acogimiento y honra que hace Vuestra Excelencia a toda suerte de libros, como príncipe tan inclina-

⁷⁰ GIROLAMO MUZIO, *Allo Illustrissimo S. Antonio Doria, en Egloghe del Mutio Justinopolitano divise in cinque libri...*, Gabriel Giolito de Ferrari e Fratelli, Venezia, 1550, f. [2r].

⁷¹ Sobre ésta, véase ERNST ROBERT CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina, I*, trads. M. Frenk y A. Alatorre, F.C.E., México, 1975, pp. 127 ss.

do a favorecer las buenas artes”⁷², del *Prólogo*, donde afirma no saber cómo presentar su obra, ya que, “aunque me costó algún trabajo componerla, ninguno tuvo por mayor que hacer esta prefación que vas leyendo”⁷³, teniéndole “confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo”⁷⁴. Cervantes evidencia lo que se podría denominar una “crisis de la autoridad”, que se manifiesta ya a finales de la Edad Media, según el rico análisis que Cynthia J. Brown ha propuesto del caso francés hacia 1500, cuando el desarrollo de la imprenta modificó profundamente la relación entre el autor y su público⁷⁵. Entre la prosa y el verso, entre 1500 y 1600, se da un hiato propio del desarrollo de la llamada modernidad.

Al mismo tiempo, sin embargo, pocos textos manifiestan *ex negativo* de modo tan elocuente como el prólogo de Cervantes que, a comienzos del siglo XVII, la poesía está cediendo terreno frente a la prosa. Los poetas auriseculares perpetúan un gesto que afirma el patronazgo feudal. La inscripción, dentro del texto poético, del estatuto noble de su lector confirma la percepción de un poema como las *Soledades* en cuanto objeto de lujo, no de consumo diario. No sorprende, por tanto, que Virgilio brindase a los poetas del Siglo de Oro el modelo definitivo para esta transfiguración de la poesía y que, desde Sannazaro y Garcilaso hasta Góngora, sus *Bucólicas* sean el punto de referencia de su constante afán de reescritura y de invención poética, es decir, de singularidad y de distinción.

ROLAND BÉHAR

Université Charles de Gaulle-Lille 3

⁷² MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico, Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1998, p. 7. La diferencia de tono y de intención entre la dedicatoria y el prólogo cobra aún más sentido si se contempla la posibilidad apuntada en la edición de F. Rico (y ya formulada en 1996) de que la dedicatoria sea apócrifa: “el mismo accidente que provocó el extravío de esos otros textos (en particular, licencia y aprobaciones) hizo también que no se tuviera a mano la dedicatoria escrita por Cervantes y, en la urgencia por acabar la impresión, el editor, Francisco de Robles, con un proceder muy propio de su oficio, recurriera a improvisar otra, enteramente ajena a Cervantes, con fragmentos de Herrera y Medina” (nota al texto, p. 7).

⁷³ *Ibid.*, p. 10.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 11. Sobre este prólogo véase MARIO SOCRATE, *Prologhi al “Don Chisciotte”*, Marsilio Editori, Venezia-Padova, 1974.

⁷⁵ Véase CYNTHIA J. BROWN, *Poets, patrons and painters. Crisis of authority in Late Medieval France*, Cornell University Press, Ithaca-London, 1995.