

LIBROS DE NO
POCO SOBRESALTO

LA ECONOMÍA DE LA VIOLENCIA
EN LA NOVELA PASTORIL
ESPAÑOLA

B I B L I O T E C A Á U R E A H I S P Á N I C A

Sara Santa-Aguilar

Dirección de Ignacio Arellano
(Universidad de Navarra, Pamplona)
con la colaboración de Christoph Strosetzki
(Westfälische Wilhelms-Universität, Münster)
y Marc Vitse
(Université Toulouse-Jean Jaurès)

Consejo asesor:

Patrizia Botta
Università La Sapienza, Roma
Enrica Cancelliere
Università di Palermo
José María Díez Borque
Universidad Complutense, Madrid
Ruth Fine
The Hebrew University of Jerusalem
Edward Friedman
Vanderbilt University, Nashville
Joan Oleza
Universidad de Valencia
Felipe Pedraza
Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real
Juan Luis Suárez
The University of Western Ontario, London
Edwin Williamson
University of Oxford

LIBROS DE NO POCO
SOBRESALTO
LA ECONOMÍA DE LA VIOLENCIA
EN LA NOVELA PASTORIL ESPAÑOLA

SARA SANTA-AGUILAR

Este Proyecto fue financiado por la Comisión Europea a través del programa Marie Skłodowska Curie Actions-European Fellowship dentro del Horizon Europe (Grant Agreement: 1010625113) y fue desarrollado en el Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni de la Università degli Studi di Milano.



**Funded by
the European Union**



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI MILANO**

Financiado por la Unión Europea. Los puntos de vista y las opiniones expresadas son los de la autora y no reflejan necesariamente los de la Unión Europea o la Comisión Europea, las cuales no se hacen responsables por ellos.

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.



Para más información consulte:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Los términos de la licencia Creative Commons para la reutilización no se aplican a ningún contenido (como gráficos, figuras, fotos, extractos, etc.) que no sea original de la publicación de acceso abierto y puede ser necesario obtener un permiso adicional del titular de los derechos. La obligación de investigar y obtener el permiso corresponde exclusivamente a la parte que reutiliza el material.

© Iberoamericana, 2025

Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid

Tel.: +34 91 429 35 22

© Vervuert, 2025

Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main

Tel.: +49 69 597 46 17

info@iberoamericanalibros.com

www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-9192-509-5 (Iberoamericana)

ISBN 978-3-96869-767-3 (Vervuert)

ISBN 978-3-96869-768-0 (PDF)

DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968697680>

Depósito Legal: M-9057-2025

Cubierta: Carlos Zamora

Impreso en España

A la memoria de mi padre, Eduardo Santa

Puedo escuchar tu voz inconfundible
en el oscuro corredor del tiempo. Tu voz metálica.
Y puedo ver tus manos rasgando los silencios,
convocando crepúsculos y estrellas
y tus pasos pausados en la niebla
acortando las distancias.

(Eduardo Santa, *El paso de las nubes*)

AGRADECIMIENTOS

Mi gratitud profunda a todas y cada una de las personas que me acompañaron en este proyecto. En primer lugar, a mi supervisora, Maria Rosso, por su apoyo incondicional y sincero. A Alejandro González, por su brillante mente ingenieril, de la que todas las gráficas y mil revisiones numéricas de este libro son deudoras, por su paciencia con quienes hemos vivido únicamente entre palabras sin haber contado cosas que no sean sílabas. Especialmente agradezco a la comitiva de pastores andantes que con generoso entusiasmo se unió a esta aventura peregrinando de congreso en congreso con discretas conversaciones tan arcádicas como antiarcádicas: Flavia Gherardi, Cristina Castillo Martínez, Ignacio García Aguilar y Paola Encarnación Sandoval, mi hermana pastoril. A dos queridos ex directores y maestros, Ignacio Arellano y Hugo Hernán Ramírez, por su sabiduría siempre disponible. A todos los colaboradores, por todo lo aprendido en el camino: Mercedes Alcalá Galán, Anna Bognolo, Maribel Martínez López, Gonzalo Díaz Migoyo, José Manuel Martín Morán, Marcial Rubio, Guillermo Carrascón, Juan Manuel Escudero, María del Rosario Aguilar Perdomo, Blanca Santos de la Morena, Manuel Piqueras Flores, David González Ramírez, Juan Ramón Muñoz Sánchez, Carlo Basso, Tiziana Bergamaschi, Santiago Restrepo Ramírez, Mónica Acevedo Cuéllar. Agradezco especialmente al Cervantes Public Project: a Ana Laguna, Bradley Nelson, William Childers y Stephen Hessel, gracias por su gran humanidad, por la seriedad académica con miras a construir una sociedad más crítica, por su espíritu auténticamente cervantino. Y, por supuesto, a Ana López Lindstrom, por toda la rebeldía y el compañerismo. Especial gratitud hacia dos escritores fascinantes, Paco Bezerra y María Gómez Lara, y un muy querido y admirado director de teatro, Alejandro González Puche, por sus agudas miradas que revitalizan y desempolvan el Siglo de Oro desde el

único lugar a partir del cual es posible hacerlo: su conocimiento. Y a Felice Gambin, por las puertas abiertas para nuevos diálogos.

Pero, sobre todo, este proyecto es deudor de mis profesores y amigos de la Universidad de los Andes, por todos los cimientos que me dieron, que son los que ahora me permiten embarcarme en proyectos de gran envergadura, revisar críticamente tópicos que se han repetido por siglos, y, en definitiva, proponer algo con rigor e independencia. Gracias por el *sapere aude* al que siempre estuvieron dirigidas sus enseñanzas y las herramientas puestas a disposición desde el primer día, por no permitir nunca la repetición: a la memoria siempre presente de Carlos B. Gutiérrez, por la mirada atenta de la filosofía, a David Solodkow, por los contextos ideológicos, a Amalia Iriarte, Giselle von der Walde, Ricardo Camacho, Claudia Montilla, gracias por darme la autonomía del *close reading*. A mi gran amigo Juan Camilo Brigard, por su nunca condescendiente espíritu dialéctico que a lo largo de los años me ha hecho repensar, salir de mis zonas de confort, tal vez para volver a ellas con más consciencia y horizontes recorridos, gracias por el *distant reading*. Y, por supuesto, mi genuino agradecimiento al GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro) de la Universidad de Navarra, donde tuve la fortuna de formarme en Siglo de Oro de la mano de los mejores.

Agradezco también a mi madre, Ruth Aguilar, y a todos los amigos que me han acompañado en las peripecias de cada nuevo cambio de país y rumbo, especialmente a Vivian Rincón, Jazmina Soldevilla, Olga Arandia, Álvaro Rodríguez Subero, Ariel Núñez y mi ex *alter ego* (si tal categoría existe), Ilazki Lacunza. Y, por supuesto a quienes me hicieron sentir afortunada en este nuevo destino con su amistad, su apoyo y sus estimulantes conversaciones: Marina Matucci, Antonio Furlan, Paola Mancosu, Simone Ferrari, Laura Scarabelli.

Finalmente, mi enorme gratitud a la Comisión Europea, que financió este proyecto a través de las Marie Skłodowska Curie Individual Fellowships (G.A.1010625113) en el marco del Horizon Europe (2021), a la Università degli Studi di Milano, al Dipartimento di Lingue Letterature, Culture e Mediazioni y su director, Marco Castellari, por su amable acogida, y a las instituciones que se vincularon activamente con el desarrollo del proyecto, el Instituto Cervantes de Milán, bajo la dirección de Teresa Iniesta, y la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, por su voto de confianza.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. Una propuesta conceptual y metodológica para el estudio de la violencia en la novela pastoril.....	15
¿ <i>Close</i> o <i>distant reading</i> ?	15
El corpus.....	21
Los criterios	26
La propuesta conceptual: «se desactiva», «se revierte», «se legitima», «cesa»	29
La «difuminación» de las escenas violentas.....	31
Género, posición social y ámbito de víctimas y agresores	34
Una perspectiva diacrónica del comportamiento de la violencia pastoril.....	37
 CAPÍTULO 1. La violencia en los libros de pastores antes de <i>La Galatea</i> de Cervantes.....	41
1.1. La economía de la violencia arcádica a.G. (antes de <i>La Galatea</i>): la configuración de las válvulas del género.....	44
1.2. Patrones cuantitativos para el estudio del género.....	48
1.3. <i>La Diana</i> de Montemayor: nace el género entre intentos de violación y asesinatos legítimos sin difuminar.....	50
1.4. El ciclo diáneo a.G.: el desarrollo de una poética de la desactivación	59
1.5. Antonio de Lofraso: presente, poesía y legitimación de la sangre históricamente derramada	68
1.6. Violencia, género y clase a.G.....	75
1.7. A manera de conclusión: la violencia en la arcadia y su peculiar idealidad	88
 CAPÍTULO 2. <i>La Galatea</i> y la transformación de un género.....	91
2.1. Patrones cuantitativos de la gestión de la violencia en <i>La Galatea</i>	94
2.2. <i>La Galatea</i> y la adscripción a un género: la violencia desactivada	96

2.3. <i>La Galatea</i> y la ruptura de un género: la violencia sin solucionar	105
2.3.1. El pastor homicida: una tragedia no escamoteada	106
2.3.2. Turcos y cristianos: una reescritura antihollywoodesca de Lofraso	110
2.3.3. De raptos, escuadrones de pastores en marcha y futuros inciertos	116
2.4. Violencia, género y clase en <i>La Galatea</i>	121
2.5. Conclusiones: Miguel de Cervantes y la economía de la transformación de un género	131
 CAPÍTULO 3. La violencia pastoril que leyó Cervantes después de <i>La Galatea</i>	133
3.1. Violencias d.G.: patrones cuantitativos y nuevas categorías	135
3.2. De desactivaciones fallidas y violencia sin solucionar.....	143
3.2.1. Tragedia de cizaña en <i>Desengaño de celos</i> y comedia de asesinatos en <i>El pastor de Iberia</i>	146
3.2.2. <i>Tragedias de amor</i> : inicio <i>in extrema res</i> y final <i>in medias res</i> de la pastoril más cervantina y otros matices y proyecciones narrativas de la violencia sin solucionar....	161
3.3. Poderoso caballero... Transformación de las estrategias tradicionales, o de la compraventa de las soluciones	175
3.4. Violencia, género y clase en el corpus d.G.	190
3.5. A manera de conclusión. Una trascendencia olvidada: entre Cervantes y Lofraso	210
 CAPÍTULO 4. Los estertores de un género: la violencia en los libros de pastores d.C. (después de Cervantes).	213
4.1. Violencias d.C.: patrones cuantitativos y nuevas categorías	218
4.2. Soluciones alteradas: de la estética caballeresca a la explícita afirmación de la moral hegemónica ante el suicidio.	226
4.3. Una arcadia envenenada: violencias sin solucionar y ponzoñosos bebedizos en el corpus d.C.	242
4.4. Variaciones sobre lo antiarcádico: violencias de mentira, disimulación, risa y nuevas aventuras de don Dinero	255
4.5. Violencia, género y clase en el corpus d.C.	271
4.6. Conclusiones: la configuración de un universo y su <i>mise en abyme</i>	286
 CONCLUSIONES. De arcadias, serpientes y bosques inexplorados	289
 ANEXO 1: Acciones violentas de la novela pastoril.....	295

ANEXO 2. La violencia pastoril y el índice de motivos
de Stith Thompson 301

BIBLIOGRAFÍA 311

ÍNDICE ONOMÁSTICO..... 323

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1:	Asesinatos y tentativas a.G., víctimas y agresores	41
FIGURA 2:	Asesinatos y tentativas a.G., tipos de solución y difuminación	48
FIGURA 3:	Actos violentos a.G., tipos de solución y difuminación	49
FIGURA 4:	Actos violentos en <i>La Diana</i> de Montemayor, tipos de solución y difuminación.....	50
FIGURA 5:	Actos violentos en <i>La Diana segunda</i> de Pérez, tipos de solución y difuminación.....	61
FIGURA 6:	Actos violentos en <i>La Diana enamorada</i> de Gil Polo, tipos de solución y difuminación.....	65
FIGURA 7:	Actos violentos en <i>Los diez libros de Fortuna de Amor</i> , tipos de solución y difuminación	69
FIGURA 8:	Género de víctimas y agresores a.G.	76
FIGURA 9:	Violencia de género a.G., actos, motivos, y tipos de solución.....	78
FIGURA 10:	Violencia ejercida por mujeres a.G., actos violentos y tipos de solución.....	80
FIGURA 11:	Violencia por ámbito a.G.	84
FIGURA 12:	Actos violentos, motivos y ámbito a.G.	85
FIGURA 13:	Comparativa de tipos de solución y difuminación a.G. y G.....	96
FIGURA 14:	Suicidas a.G. y en <i>La Galatea</i> , motivo y tipos de solución ...	103
FIGURA 15:	Actos violentos sin solucionar en <i>La Galatea</i> y difuminación	106
FIGURA 16:	Género de víctimas y agresores en <i>La Galatea</i>	121
FIGURA 17:	Violencia de género en <i>La Galatea</i> , actos, motivos y tipos de solución.....	126
FIGURA 18:	Violencia por ámbito en <i>La Galatea</i>	131
FIGURA 19:	Actos violentos sin solucionar y difuminación a.G., G. y d.G.....	136
FIGURA 20:	Actos violentos d.G., tipos de solución y difuminación.....	137

FIGURA 21: Acciones violentas con Eurilo en <i>Tragedias</i>	140
FIGURA 22: Motivo del engaño sobre la realidad y sobre la identidad de la víctima y tipos de solución a.G., G. y d.G.	142
FIGURA 23: Suicidas, motivos y soluciones a.G., G., y <i>Desengaño de celos</i>	151
FIGURA 24: La justicia como perpetrador, víctimas y ámbito a.G., G., y d.G.	186
FIGURA 25: La justicia, sus motivos y soluciones a.G., G. y d.G.	187
FIGURA 26: Género de víctimas y agresores d.G.	191
FIGURA 27: Comparativa motivos de violencia de género a.G., G. y d.G.	193
FIGURA 28: Violencia ejercida por mujeres, motivo y tipos de solu- ción G. y d.G.	206
FIGURA 29: Violencia por ámbito d.G.	209
FIGURA 30: Comparativa de violencia por ámbito a.G., G., d.G.	209
FIGURA 31: Tipos de solución y difuminación d.C.	221
FIGURA 32: Comparativa de tipos de solución y difuminación a.G., G., d.G. y d.C.	222
FIGURA 33: Suicidas, solución y tipo de solución a.G., G, d.G. y d.C.	232
FIGURA 34: Suicidas y motivo a.G., G., d.G. y d.C.	236
FIGURA 35: Violencia y mentiras d.C.	256
FIGURA 36: Género de víctimas y agresores d.C.	272
FIGURA 37: Violencia de género d.C., tipos de solución.....	272
FIGURA 38: Suicidios femeninos a.G., G., d.G. y d.C.	279
FIGURA 39: Violencias ejercidas por mujeres d.C.	280
FIGURA 40: Violencia por ámbito d.C.	281
FIGURA 41: Comparativa de ámbito a.G., G., d.G., d. C.	281

INTRODUCCIÓN:
UNA PROPUESTA CONCEPTUAL Y METODOLÓGICA
PARA EL ESTUDIO DE LA VIOLENCIA
EN LA NOVELA PASTORIL¹

¿CLOSE O DISTANT READING?

Poco se ha dicho sobre la violencia en los libros de pastores, mucho sobre la violencia en *La Galatea*. Un velo espeso de niebla idealizante se ha tendido por siglos sobre este género literario, y, en este cuadro impresionista, la crítica ha vuelto una y otra vez sobre los mismos picos de montaña. Nadie olvida a Lisandro, el pastor homicida de *La Galatea*, con su sangrienta tragedia de venganza. Pocos olvidan el tentativo de rapto de las ninfas por parte de los salvajes en *La Diana* de Montemayor, con la consiguiente entrada de la hermosa *virgo bellatrix* salvadora. A partir de este paisaje brumoso ha surgido una percepción distorsionada del género. Parece como si los libros de pastores solo admitieran violencias mitológicas, con su estética y sus cargas simbólicas. Parece como si Cervantes hubiera introducido la violencia, y, más aún, aquella que sucede ante los ojos del lector, en este género literario.

Nada puede estar más lejos de la realidad. De hecho, un motivo recurrente en estas tramas es el continuo «sobresalto» que reciben los

¹ He publicado una explicación de criterios y conceptos en inglés junto con el *dataset* del proyecto (2024a), volcada más que nada a las convenciones de clasificación, e incluí la versión en castellano de ese documento en el portal *Acciones Violentas en las novelas pastoriles escritas en español (1559-1633)* que dirigí en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2024c).

personajes acechados por múltiples peligros. Este género literario, heredero de la novela caballeresca, la bizantina y marco de múltiples tramas cortesanas, no es ajeno a la inclusión de la violencia (entre otros elementos antiarcádicos que complejizan sus tramas) como uno de los mecanismos que mantuvieron en vilo a su amplio público de ávidos consumidores y consumidoras. Pero al margen de las deudas con otros géneros y sus respectivas estéticas —de los que provienen las Felismenas y más de un enfrentamiento marino entre musulmanes y cristianos que se desarrolla en los libros de pastores— no se puede olvidar que el amor, eje de este género literario, no es solo materia de reflexiones neoplatónicas: es el motor de diversas diégesis de conflicto a través de celos, triángulos amorosos, rivalidades y enfrentamientos familiares, con su latente amenaza de sangre por derramar. Bien advirtió John T. Cull:

A common misperception of the Spanish pastoral novels, (attributable to those who don't bother to read them), is that they consist merely of elaborate courtly poses, replete with intolerable doses of decorum, ornate courtesies and excessive palaver on the wonders and complexities of the love experience. This erroneous conception of the Spanish bucolic romances champions the notion that little happens in the course of the vast expanses of these seemingly interminable narrations. In point of fact, overt acts of violence constitute the primary source of peripeteia in these works. Violence, in all its divergent manifestations, is practically endemic to the Spanish pastoral novel. (1987a, p. 58)

Rigurosos análisis y debates han sido llevados a cabo sobre puntuales y poquísimos episodios violentos de este género literario: el antes mencionado rapto de las ninfas en *La Diana* de Montemayor, ocasionalmente la historia de Belisa en esta misma novela o la de Montano en la de Gil Polo, y, en los estudios cervantinos, el rapto de Rosaura y la historia del pastor homicida en *La Galatea*. Pero se ha perdido el panorama completo y, a partir de esta pérdida, se han hecho tópicos conclusiones erradas que distorsionan el conocimiento de la prosa del Siglo de Oro y también el de una de sus alas fundamentales: la obra de Cervantes y su influencia en este panorama.

La tarea de diluir una niebla que se ha cuajado por siglos se hace titánica. El estudio de Cristina Castillo Martínez (2010) sobre la violencia en los libros de pastores se erige como un faro fundamental. Su aproximación propone una primera tipología de violencia en sentido

amplio², con ejemplos relevantes que no dejan atrás las obras poco conocidas y nunca estudiadas: regiones no iluminadas del género empiezan a perfilarse, se dibujan las siluetas de los pastores con pistola en mano de las obras tardías, se percibe, entre la bruma, la complejidad del corpus con sus conflictos, sobre los que ya habían llamado la atención Bárbara Mujica (1976; 1979) y Cull (1987a) en estudios pioneros.

Ante este panorama, planteé la necesidad de dimensionar la violencia en los libros de pastores: ¿se trataba de pocos casos episódicos, o de una materia fundamental y recurrente en el género? ¿se reduce a lo mitológico o a las tramas cortesanas insertas? ¿hay unos patrones recurrentes en la representación de la violencia que poco a poco se modifican? ¿cómo se configura la violencia de género en una tradición escrita por hombres, pero ampliamente consumida por mujeres? ¿qué cambia realmente *La Galatea*? Para resolver estas preguntas con claridad contabilicé y clasifiqué las escenas de violencia física según los parámetros y categorías que explicaré más adelante. La contabilización llevó a aplicar unas metodologías de análisis cuantitativo para la comprensión diacrónica de las transformaciones del género. Todo este aspecto de recolección y catalogación de datos dio origen a un *dataset* que se encuentra disponible para futuras (y deseables) investigaciones sobre la novela pastoril en el repositorio *Dataverse* de la Universidad de Milán (Santa-Aguilar, 2024a) y a un portal con la colección de escenas violentas de este género en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2024c).

Los datos recogidos son la base fundamental de los análisis aquí presentados. Este *dataset* de violencia pastoril tiene la ambición de presentar un panorama claro de este género literario, un intento de despejar la niebla para poder ver con nitidez el fenómeno de la violencia en todo el corpus que lo conforma, del que surge un total nada despreciable de 347 escenas de agresiones físicas, sea fallidas que consumadas.

En este punto podría pensarse que el desarrollo del proyecto, en el microcosmos que es este género literario en lengua castellana, sigue la propuesta teórica de Franco Moretti de virar en el estudio de la literatura de un modelo de *close reading* a uno de *distant reading*:

² Los tipos que propone son: violencia contra uno mismo, violencia contra los demás, violencia en la descripción de personajes o animales, otros modos de manifestación de la violencia (Castillo Martínez, 2010).

Literary history will quickly become very different from what it is now: it will become 'second hand': a patchwork of other people's research, without a single direct textual reading. Still ambitious, and actually even more so than before (world literature!); but the ambition is now directly proportional to the distance from the text: the more ambitious the project, the greater the distance must be. (2013, p. 50)

Sin embargo, el desarrollo de este proyecto, si bien reconoce la necesidad de la cuantificación para la comprensión de *corpora* amplios —más aún cuando estos han sido víctimas del descuido crítico y de las consiguientes distorsiones— y, como se verá, se acerca a la propuesta de «Trees» (Moretti, 2007, pp. 67-92) de aproximarse a los géneros literarios a partir del estudio de las mutaciones que van surgiendo y se van cristalizando o descartando en la evolución de sus fórmulas, es, en su esencia, un rechazo a las ambiciones metodológicas de Moretti. En primer lugar, porque la «colecta de datos» en este caso (y, a mi juicio, en todo estudio literario) no es universal ni independiente del intérprete que la realiza, como pretende el crítico italiano (Moretti, 2007, p. 9), en cuanto está sesgada necesariamente por unos intereses y preguntas concretas de investigación, que explicitaré y explicaré en lo que sigue de esta introducción. En segundo lugar, porque esta catalogación es fruto de la lectura completa de cada una de las obras del corpus, de la atención al desarrollo de sus tramas y del análisis literario de las técnicas de representación de la violencia. Y, por último, porque, como herramienta, cobra sentido dirigida a un ejercicio de *close reading*.

El panorama que ofrece la comprensión del género literario como «diversity spectrum», es decir, desde las características que cambian, nada aporta a los estudios literarios si se descarta el análisis del texto, como pretende Moretti (2007, p. 76). Las metáforas de las ciencias naturales pueden resultar operativas y esclarecedoras para ilustrar ciertos aspectos de los fenómenos literarios, y este libro no renunciará a algunas de ellas, pero no son suficientes: son, justamente, metáforas, y, como tales, no admiten una lectura literal. Definitivamente se puede hablar en términos de mutaciones exitosas y fallidas en el desarrollo de un género, y es, a todas luces, un camino mucho más fértil, que muestra la complejidad del fenómeno, frente a la estéril extracción de manual de todas las características a partir de un texto considerado como arquetipo. Sin embargo, al tratarse de mutaciones literarias, y no genéticas, es necesario considerar la articulación que se da en el contexto específico de cada texto con sus intertextos y sus silencios,

el cual determina completamente su manifestación. Una misma característica, cuya presencia se puede corroborar «objetivamente», puede adquirir sentidos contrarios según el desarrollo de una trama, y esto solo puede ser comprendido en el análisis del texto como unidad de sentido en el espectro de diversidad del género literario.

El *dataset* y las figuras usadas para su representación en esta investigación muestran fenómenos generales, variaciones, pero la explicación de las mismas no puede extraerse del dato ni de la relación entre datos, tiene que visitar el texto para ver cómo cambia el contenido de esos moldes y cómo se subvierten sus usos, para profundizar en sus recursos estilísticos, en las elipsis donde se trasluce su contexto ideológico y, en los mejores exponentes del género —algunos de ellos aún por reivindicar—, también en sus ironías.

Desde esta posición hermenéutica, en la representación gráfica de los datos que acompañan esta investigación, opté mayoritariamente por ilustrar la información con diagramas de Sankey, pues, más allá de arrojar un número aislado o porcentaje, permiten representar un flujo de cruce de datos en el que no se pierde el particular. Los diagramas de Sankey muestran interacciones de fenómenos, que, en el estudio literario, pueden ser, por ejemplo, los personajes en las coordenadas de sus acciones y, sobre todo, de su tratamiento literario. Esta propuesta gráfica abre nuevas perspectivas metodológicas, hasta ahora inexploradas, para redirigir los estudios cuantitativos de factores como las variables y constantes que se configuran en el desarrollo de un género literario hacia el imprescindible *close reading*, hacia la detallada comprensión del texto particular en el género en el que se inscribe.

Un camino de ida y un camino de vuelta marcan metodológicamente el desarrollo de este proyecto de análisis de la violencia pastoril: desde y hacia un ejercicio de *close reading*. De la lectura pormenorizada llegué a la cuantificación y clasificación, es decir, a los datos. Sin embargo, este cadáver del género literario extendido sobre la mesa del positivismo no ofrece otra cosa que un elenco de materiales. Pero el conjuro de la vida de los libros de pastores, de sus procesos, no está en el inventario de componentes y, por lo tanto, tampoco allí puede estar la clave última de su comprensión. Así pues, el contenido de este libro ofrece un análisis que, partiendo los fenómenos que saltaron a la vista en los cruces de información del *dataset*, visita este corpus en sus particulares desarrollos, juegos y repeticiones de la fórmula genérica e interacciones con su contexto histórico, social y literario específicos.

En esta aproximación, mi interés fundamental estuvo en el análisis de las técnicas de inclusión y representación de la violencia. En este objeto de estudio individué unas estrategias para su regulación que se consolidan y van descomponiéndose en el corpus tardío. A partir de este análisis y de la propuesta conceptual para analizar dichas técnicas, que explicaré en lo que sigue, propongo la existencia de una «economía de la violencia» en la novela pastoril, entendida como una gestión de la violencia y de sus consecuencias a través de unos cauces preestablecidos que terminan haciéndola, en un principio, compatible con el idealismo del género, hasta que sus válvulas acaban por romperse y los libros de pastores por desaparecer.

De la mano de este rastreo de la economía de la violencia y del interés por los elementos antiarcádicos que complejizan las novelas pastoriles, se impuso en el análisis del corpus tardío un estudio del dinero y las transacciones económicas. La riqueza, oblicuamente aludida como «bienes de fortuna», está en la columna vertebral del género desde su nacimiento (un pastor rico en «bienes de naturaleza» sufriendo por el matrimonio de su pastora con otro más rico en «bienes de fortuna»). Sin embargo, a medida que pasan las décadas, estos abstractos «bienes de fortuna» van haciéndose cada vez más contantes y sonantes, y la gestión de la violencia se va entretejiendo cada vez más explícitamente con dinámicas crematísticas.

Es evidente que el análisis del texto, aunque parta de un dato, obliga a salir de él, impone ampliar la comprensión del objeto de estudio predefinido con la constelación de fenómenos asociados, con sus articulaciones y relaciones. La novela pastoril en lengua castellana es una tradición poco estudiada, muy pocas monografías la han abordado como género y creo que hasta ahora se han transitado principalmente dos caminos. Por un lado, están los volúmenes comprensivos de novela pastoril que ofrecen una mirada panorámica a todos sus ejemplares. Estos trabajos resultan ricos para el estudio de fuentes³ y autores, informativos, valorativos, pero no entran en el análisis literario del particular (Rennert, 1912; Avalor-Arce, 1974; Solé Leris, 1980). Por otro lado, están los monográficos que no pretenden tener esta mirada total, sino que llevan a cabo muy cuidadosos y fundamentales análisis

³ Aunque no entra en esta panorámica de los ejemplares del corpus, es imposible no mencionar, hablando de fuentes, la imprescindible monografía de López Estrada (1974).

literarios de un conjunto reducido (Mujica, 1986; Hernández Pecoraro, 2006; Encarnación Sandoval, 2019), en algunos casos desde un enfoque comparatista que complementa el corpus selecto en castellano con ejemplares de otras lenguas (Gerhardt, 1975; Mujica y Damiani, 1990; Collins, 2016). En esta última línea se ha establecido un canon de obras conformado, en esencia, por *La Diana* de Montemayor, la de Gil Polo, *El pastor de Fílida*, *La Galatea*, *La Arcadia* y *La Cintia de Aranjuez*.

Ambas tendencias han sido fundamentales, y, sin embargo, es de notar que, entre una y otra, sigue habiendo un corpus de unas 23 novelas, la mayoría de las cuales sigue sin haber sido mirada de cerca, sin haber convocado un debate a su alrededor, sin una edición moderna. Finello (2008), los varios estudios de Castillo Martínez, su *Antología de libros de pastores* (2005a) y edición de *La pastora del Manzanares* (2005), así como las valientes ediciones críticas de obras como *El pastor de Iberia*, a cargo de Ignacio García Aguilar (2017) o *La Diana segunda* (2018), a cargo de Flavia Gherardi, han abierto una senda fundamental para el análisis de textos poco conocidos y apenas mencionados, por los cuales una ampliación de la comprensión de la prosa del Siglo de Oro debe pasar. Deudor de todos ellos, este proyecto pretende ser también, por un lado, una invitación a explorar de cerca un corpus olvidado, y, por otro lado, una puesta a disposición tanto de una herramienta como de una posibilidad de *distant reading* dirigida a todo el *close reading* que queda por hacer en los estudios pastoriles.

EL CORPUS

El corpus de novelas analizadas parte del propuesto por Castillo Martínez (2005a), el cual coincide con el establecido por Avals-Arce (1974), con la adición de *La pastora del Manzanares*, manuscrito tardío descubierto y editado por esta autora. Sin embargo, sumo a este los dos volúmenes de *Esperanza engañada* (1624 y 1629), pues los consideré también parte de este conjunto de materia preeminentemente pastoril. Este corpus incluye las novelas en lengua castellana —independientemente de su lugar de publicación u origen del autor— desde *La Diana* de Montemayor (1559) hasta avanzada la primera mitad del siglo xvii, cuando aparecen los últimos vestigios del género con la composición de la *Pastora del Manzanares* y la publicación sea de *La Cintia de Aran-*

juez (1629), de Gabriel del Corral, o *Los pastores del Betis* (1633), de Gonzalo de Saavedra, esta última compuesta, sin embargo, en la primera década del XVII y publicada póstumamente por el hijo del autor con adiciones suyas, según lo que hace constar en la dedicatoria. Excluí las novelas religiosas, como la *Clara Diana* (1599), de Bartolomé Ponce, *Los pastores de Belén* (1612), de Lope de Vega, *Los sirgueros de la Virgen* (1620), de Francisco Baramón, y *Vigilia y octavario de San Juan Bautista* (1679), de Ana Francisca Abarca de Bolea, porque las consideré un corpus separado, en el que el análisis de la violencia requería de otros marcos conceptuales que trascendían el de la mera generación de tensión narrativa y su resolución o ausencia de la misma en la ficción arcádica⁴.

Tomé como referencia las primeras ediciones de los textos, recurriendo a las ediciones modernas de los mismos cuando las había. En este punto habría que mencionar que, si bien Eugenia Fosalba (1990) argumentó convincentemente a favor de la autoría de Jorge de Montemayor de la versión del *Abencerraje* que narra Felismena en la edición de *La Diana* de 1561, sus violencias no aparecen reflejadas en este análisis, pues tomo como obra fundacional del género la primera edición (1559), en la que se basa la edición crítica de Juan Montero. El tratamiento de la violencia en este *Abencerraje* y las variantes en su representación respecto al texto fuente es un aspecto que Fosalba (1990, pp. 60-66) estudia con detenimiento.

En este punto se hace necesario aclarar que usaré indistintamente la denominación «libros de pastores», propuesta por López Estrada (1974), y el término «novela pastoril» para referirme a este corpus. Aunque no carece de fundamento la precisión terminológica del profesor López Estrada, creo que en el panorama crítico actual no hay lugar a confusiones si se habla o de novela pastoril o de libros de pastores, más aún teniendo en cuenta la tradición anglosajona, italiana y francesa, en las que se ha seguido usando el equivalente al primer término para referirse a este objeto de estudio. En todas las citas de los textos opté por modernizar la ortografía y las grafías. No aparecen reflejadas en esta lista *El pastor de Filida* (1582), de Luis Gálvez de Montalvo, ni *Siglo de Oro en las selvas de Erífila* (1608), de Bernardo de Balbuena, aunque hicieron

⁴ Manuel Piqueras Flores (2024) desarrolla una propuesta de análisis de estas violencias en los *Pastores de Belén* teniendo en cuenta, justamente, este carácter religioso que rige su interpretación.

parte de este corpus pastoril estudiado, porque no encontré escenas de violencia física entre personajes en su desarrollo. Listo a continuación las obras estudiadas por la edición citada:

1. Jorge de Montemayor, *La Diana* (1559)
 - *La Diana*, editado por Juan Montero, Barcelona, Crítica, 1996.
2. Alonso Pérez, *Los ocho libros de la segunda parte de la Diana de Jorge de Montemayor* (1563)
 - *Los ocho libros de la segunda parte de la Diana de Jorge de Montemayor*, editado por Flavia Gherardi, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2018.
3. Gaspar Gil Polo, *La Diana enamorada* (1564)
 - *Diana enamorada*, editado por Francisco López Estrada, Madrid, Castalia, 1988.
4. Antonio de Lofraso, *Los diez libros de Fortuna de Amor* (1573)
 - *Los diez libros de Fortuna de Amor*, editado por Marta Galiñanes Gallén, Roma, Aracne, 2014.
5. Miguel de Cervantes, *La Galatea* (1585)
 - *La Galatea*, editado por Juan Montero, Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi, Madrid, Real Academia Española, 2014.
6. Bartolomé López de Enciso, *Desengaño de celos* (1586)
 - *Desengaño de celos*, Madrid, Francisco Sánchez, 1586.
7. Bernardo González de Bobadilla, *Ninfas y pastores de Henares* (1587)
 - *Primera Parte de las Ninfas y Pastores de Henares*, Alcalá de Henares, Juan Gracián, a costa de Juan García, 1587. Ed. facs.: Las Palmas de Gran Canaria, Biblioteca Pública Insular, 1978.
8. Bernardo de la Vega, *El pastor de Iberia* (1591)
 - *El pastor de Iberia*, editado por Ignacio García Aguilar, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2017.
9. Jerónimo de Covarrubias Herrera, *La enamorada Elisea* (1594)
 - *Los cinco libros intitulados la enamorada Elisea*, Valladolid, Luis Delgado, 1594.
10. Lope de Vega, *La Arcadia* (1598)
 - *La Arcadia, prosas y versos*, editado por Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012.
11. Gaspar Mercader, *El prado de Valencia* (1600)

- *El prado de Valencia*, editado por Henri Mérimée, Toulouse, E. Privat, 1907.
- 12. Juan de Arce Solórzano, *Tragedias de amor* (1607)
 - *Tragedias de amor, de gustoso y apacible entretenimiento de historias, fabulas, enredadas marañas, cantares, bailes, ingeniosas moralidades del enamorado Acrisio y su zagala Lucidora*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1607.
- 13. Cristóbal Suárez de Figueroa, *La constante Amarilis* (1609)
 - *La Constante Amarilis de Cristóbal Suárez de Figueroa*, editado por María Asunción Satorre Grau, Parnaseo, 2002.
- 14. Jacinto de Espinel Adorno, *El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja* (1620)
 - *El premio de la constancia, y pastores de Sierra Bermeja*, Madrid, viuda de Alonso Martín, a costa de Domingo González, 1620.
- 15. Miguel Botelho de Carvalho, *Prosas y versos del pastor de Clenarda* (1622)
 - *Prosas y versos del pastor de Clenarda*, Madrid, viuda de Fernando Correa Montenegro, 1622.
- 16. Manoel Fernádes Raya, *Esperanza engañada I* (1624)
 - *Esperanza engañada*, Coimbra, Diego Gómez de Loureyro, 1624.
- 17. Jerónimo de Tejeda, *La Diana de Montemayor. Tercera parte* (1627)
 - *La Diana de Monte-Mayor nuevamente compuesta por Hieronymo de Texeda, do se da fin à las historias de la Primera y Segunda parte*, París, a costa del autor, 1627.
- 18. Manoel Fernádes Raya, *Esperanza engañada II* (1629)
 - *Segunda parte de la Esperanza engañada*, Coimbra, Nicolao Carualho, 1629.
- 19. Gabriel del Corral, *La Cintia de Aranjuez* (1629)
 - *La Cintia de Aranjuez, prosas y versos*. Madrid: Imprenta del reino, 1629. Ed. Facs. de Joaquín Entrambasaguas, Madrid, CSIC, Instituto Nicolás Antonio, 1945.
- 20. Gonzalo de Saavedra, *Los pastores del Betis* (1633)
 - *Los pastores del Betis. Versos y prosas de don Gonzalo de Saavedra dadas a luz por don Martin de Saavedra y Guzmán, su hijo, con algunos fragmentos suyos añadidos*, Trani, Lorenzo Valerii, 1633.
- 21. Antonio de los Caramancheles (seud.), *La pastora de Manzanares y desdichas de Pánfilo* (primera mitad del siglo xvii)

- *La pastora de Manzanares y desdichas de Pánfilo*, editado por Cristina Castillo Martínez, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005.

Por cuestiones metodológicas, para el análisis diacrónico del género literario, opté por dividir este corpus en cuatro secciones. La primera sección, a la que me referiré como «corpus a.G.», son las pastoriles publicadas antes de *La Galatea* de Cervantes: *La Diana* de Montemayor (1559), la de Pérez (1563), la de Gil Polo (1564) y *Los diez libros de Fortuna de Amor* (1573), de Antonio de Lofraso. La segunda es *La Galatea*, que he decidido estudiar separadamente («G.»). La tercera sección, que he llamado «corpus d.G.», está compuesta por las pastoriles publicadas después de *La Galatea* pero en vida de Cervantes: *Desengaño de celos* (1586), de Bartolomé López de Enciso, *Ninfas y pastores de Henares* (1587), de Bernardo González de Bobadilla, *El pastor de Iberia* (1591), de Bernardo de la Vega, *La enamorada Elisea* (1594), de Jerónimo de Covarrubias, *La Arcadia* (1598), de Lope de Vega, *El prado de Valencia* (1600), de Gaspar Mercader, *Tragedias de amor* (1607), de Juan de Arce Solórzano y *La constante Amarilis* (1609), de Cristóbal Suárez de Figueroa. Por último, la cuarta sección, «corpus d.C.», son las novelas pastoriles tardías, publicadas después de la muerte de Cervantes: *El premio de la constancia* (1620), de Jacinto Espinel Adorno, *El pastor de Clenarda* (1622), de Miguel Botelho de Carvalho, *Esperanza engañada* I y II (1624 y 1629), de Manoel Fernandes Raya, *La Diana* de Tejeda (1627), *La Cintia de Aranjuez* (1629), de Gabriel del Corral, *Los pastores del Betis* (1633), de Gonzalo de Saavedra y, finalmente, el manuscrito de *La pastora del Manzanares y desdichas de Pánfilo*.

Esta subdivisión del corpus, como es evidente, obedece a un interés de investigación específico: la obra de Miguel de Cervantes y su influencia en la transformación de una tradición literaria. ¿qué patrones se establecen en la gestión de la violencia pastoril antes de *La Galatea*?, ¿cuál es la naturaleza de las rupturas de *La Galatea*? ¿qué influencia tiene esta propuesta —mal catalogada como fallida— en las pastoriles inmediatamente posteriores a su publicación?, ¿trasciende o se descarta rápidamente su influjo en las pastoriles tardías, aquellas que ya no pudo leer el alcalaíno? Estas son algunas de las preguntas que pretendí abordar desde esta subdivisión del corpus de violencias pastoriles para las comparativas diacrónicas que presento en este volumen.

LOS CRITERIOS

¿Cómo catalogar la violencia pastoril? ¿Qué se consideró una escena violenta? Este trabajo se limita a la violencia física entre personajes. Las violencias verbales, las psicológicas (que tampoco resultan escasas en este género literario, poblado por celosos y furibundos enamorados que esgrimen contra sus amadas continuamente la retórica de la culpabilización por su sufrimiento), así como las violencias estructurales que rigen los matrimonios arreglados, origen de las infelicidades amorosas, no fueron tomadas en consideración y quedan para futuras ampliaciones del estudio de esta temática. Tampoco las violencias contra los animales, igualmente rompedoras a la luz del cliché de «lo bucólico» con sus amigos pajarillos, o las violencias ejercidas por los elementos naturales en unas arcadias que, como apunta Ignacio García Aguilar (2024, p. 70) refiriéndose a *El pastor de Iberia*, terminan en autofagia en medio de erupciones volcánicas, terremotos y más de un naufragio.

Los límites temporales del desarrollo del proyecto impusieron como corazón de la temática las violencias más explícitas: las físicas entre personajes. La delimitación de estas acciones no fue obvia. En primer lugar, cabe resaltar que, dado que el interés del proyecto estuvo en el estudio de los mecanismos de regulación narrativa de la violencia, la clasificación no se limitó a las violencias consumadas. De este modo, tomé en consideración las intenciones violentas de los personajes, independientemente de si se terminan llevando a cabo o no. También las amenazas de violencia física que, si bien, en cuanto amenazas, pertenecen al orden de las violencias psicológicas, aquí las enfoco como actos violentos en potencia, cuya realización o ausencia de la misma queda sujeta al cumplimiento o incumplimiento de determinadas circunstancias o requerimientos. Así, el estudio se centró en ver cómo estas determinaciones rompen la ‘idealidad’ de la arcadia, y cómo esta se restaura —o no— gracias a esos mecanismos regulatorios que deshacen las consecuencias de las acciones violentas o impiden su realización, y para los cuales propuse una categorización.

Dentro de las violencias excluidas en esta propuesta están las referencias a violencias históricas —todas las de los protagonistas de la reconquista, que abundan en los palacios de las sabias de estas novelas—, así como los mitos clásicos, pues, al tener un final y un desarrollo ya escritos, poco pueden decir sobre la creación de tensión narrativa y

el diseño de estrategias para regular la violencia en este género y sus cambios en el tiempo. Del mismo modo, dado que el interés de este estudio estuvo, justamente, en la gestión narrativa de la violencia y la búsqueda de su resolución, tampoco tomé en consideración las éfrasis (en su mayoría ligadas a estas violencias históricas y mitos clásicos que adornan los palacios de sabias y magos). Con este mismo criterio, descarté las violencias que hacen parte de los juegos celebrativos de los pastores, como las luchas cuerpo a cuerpo y demás trasuntos de las justas caballerescas que no constituyen momentos de tensión ni peligro, sino de anticlimática concordia.

No obstante, en lo que concierne a personajes históricos, consideré pertinentes algunas excepciones: la primera es la historia de Fernán Ruiz, narrada en *Tragedias de amor* (1607), pues en este caso resulta llamativo su tratamiento diferencial en medio de todas las otras referencias a violencias de personajes históricos. En esta narración, como se explicará en detalle en el capítulo 3, el foco pasa del somero recuento de hazañas bélicas a una detallada reelaboración de un drama de honor y equívocos trágicos que acerca este material más a las tramas cortesanas insertas de la pastoril tardía que a sus referencias históricas. También la sentencia de muerte de Don Rodrigo Calderón en *El pastor de Clenarda* (1622), pues, aunque se trata de un hecho histórico ocurrido en Madrid en 1621 como consecuencia de las acusaciones del conde duque de Olivares, en esta novela termina siendo presenciado por uno de los personajes, con lo cual entra directamente en la realidad de los pastores, en su mundo posible de experiencia. En cuanto a lo mitológico, cabría aclarar que, aunque excluí las referencias a violencias de mitos clásicos, incluí todas las narraciones de elaboración propia de los autores que toman como protagonistas a personajes mitológicos y presentan desarrollos ulteriores a partir de fuentes conocidas, como es el caso de la historia del gigante Alasto en *La Arcadia* (1598) de Lope de Vega.

También se hace necesario un breve comentario sobre el tratamiento del Frankenstein de plagios que constituye el extenso cuerpo de *La Diana* de Tejada. Ante esta novela, que narra, por ejemplo, un Cid completo, intenté dejar de lado, en la medida de lo posible, las violencias de los materiales ajenos de los que echa mano este autor. Naturalmente, tratándose de «one of the boldest examples of literary theft in the history of any literature», como bien lo definió Rennert (1912, pp. 86-87), la tarea no fue fácil, y así incluí las violencias de

La Diana de Gil Polo, cuya trama Tejeda presenta como propia en los libros I y II de su novela, por considerarlas parte fundamental del cuerpo de la misma.

Por último, es de subrayar que, si bien un precedente fundamental para este estudio es el libro de Bárbara Mujica y Bruno Damiani *Et in Arcadia Ego: Essays on Death in the Pastoral Novel* (1990)⁵, otro es el enfoque de este proyecto, que pretende responder a la necesidad de «una diferenciación entre la muerte como acto retórico y mecanismo edificante psicológico y como hecho traumático y ‘verdadero’», que ya señalaba Rosilie Hernández Pecoraro (2003, p. 115). No consideré que la muerte como tal fuera un elemento disruptivo que ponga en jaque el ideal arcádico: la descripción de ritos funerales, por ejemplo, cuando aparece en estas obras, lo hace como una actividad de concordia, reunión y comunidad que une a los pastores en torno al canto, la memoria y las lágrimas (sus quehaceres más arquetípicos), y los mismo ocurre con la retórica de los muertos de amor. Usando la terminología de Hernández Pecoraro (2003), podría decirse que este proyecto se enfoca la muerte como acto «verdadero» en el marco de la agresión física contra el otro o contra sí mismo. Descarto los deseos de muerte cuando aparecen como tópico poético amoroso, centrando la aproximación a la muerte en el desarrollo narrativo de los momentos en los que es una posibilidad fáctica que crea una tensión. Es de notar, sin embargo, que la línea que marca el paso del tópico poético al acto en potencia es delgada en los suicidios, más aún si se ha decidido enfocar desde las intenciones de los personajes y su realización o fracaso. En estos casos, tomé en consideración solo aquellos que daban muestras de configurarse como una intención seria de previsible —o efectiva— puesta en marcha en la narración. Sin embargo, más que una clasificación definitiva, pretendo ofrecer una propuesta y una invitación al diálogo sobre inclusiones y omisiones que, se espera, robustezca cada vez más los estudios sobre violencia pastoril.

⁵ Y el artículo homónimo de Damiani (1983), que va en esta misma dirección de abordar la muerte en sentido amplio, incluyendo retórica amorosa, símbolos, etc., aspectos que ha tratado en detalle en su aproximación a *La Galatea* (1985).

LA PROPUESTA CONCEPTUAL: «SE DESACTIVA», «SE REVIERTE», «SE LEGITIMA», «CESA»⁶

Más que una cuantificación de las acciones violentas que se asoman a la novela pastoril, el interés de este proyecto estuvo en el estudio de los mecanismos de regulación que llegaron a cristalizarse como definitorios del género pastoril y su posterior desarticulación con la disolución del mismo en otras fórmulas genéricas.

Ya Mujica (1986) y Cull (1987a), en sendos estudios fundacionales para la comprensión de la inclusión de la violencia en la literatura pastoril, se referían a la presencia de elementos regulatorios, pero sin llegar a categorizarlos. Mujica (1986, p. 181) los denomina «buffers» y entre ellos incluye la magia, la suerte y la providencia como elementos que terminan conteniendo la violencia. Cull (1987a), por su parte, nota la presencia de «distancing devices» que atenúan el choque de la violencia gráficamente representada. Los dos críticos miran al mismo fenómeno, pero, a mi juicio, señalan diferentes órdenes de mecanismos de regulación de la violencia.

Así, propuse una diferenciación entre los mecanismos de «difuminación» de la violencia, es decir, sus técnicas de representación que funcionan como dispositivos de distanciamiento, y las soluciones propiamente dichas en el desarrollo de las tramas. Para los tipos de soluciones propuse cuatro categorías. La primera, «se desactiva», se refiere a las acciones violentas que, aunque son intenciones en marcha, no llegan a consumarse porque terminan siendo impedidas por otro —bien sea activamente o por la consideración de su presencia— o porque el agresor desiste, o simplemente porque el plan de su ejecución fracasa. La segunda, «se revierte», se da cuando la acción violenta se consuma, pero sus consecuencias pueden ser deshechas. Esto sucede gracias a la magia, que permite borrar de un plumazo los desarrollos trágicos, pero también se da en acciones que, por su naturaleza, pueden deshacerse, como son los casos de atamientos y, en general, los cautiverios. Más adelante, en el corpus tardío, cuando el sincero y compasivo

⁶ Ya he adelantado esta propuesta de categorías en Santa-Aguilar (2023). En este artículo comparo la gestión de la violencia en las novelas anteriores a la cervantina con esta. Los criterios de delimitación de estas categorías se han ido afinando en el desarrollo del proyecto, con lo cual hay ligeras divergencias entre los números allí plasmados y los de este estudio, que no alteran los resultados globales de la comparación ni su interpretación.

mundo de los pastores es absorbido por las dinámicas abiertamente palaciegas de secretos, desconfianzas y encubrimientos estratégicos, aparecen las acciones violentas que luego se revela que son mentira, pues hacen parte de una historia que un personaje inventa para ocultar su identidad. En el caso de estas acciones —que se toman el corpus de violencia de *La Cintia de Aranjuez*— su solución fue catalogada bajo el rubro de «se revierte», pues, al igual que aquellas situaciones que la magia terminaba deshaciendo, en estos casos se borra toda la acción y sus consecuencias cuando se revela su naturaleza, independientemente de la gestión que se le haya dado dentro del engaño.

La tercera, «se legitima», tiene que ver más que nada con el plano ideológico, y se refiere a las acciones violentas cuyo éxito es validado moralmente en la obra. Ejemplo paradigmático son los actos que cumple la mano protectora de Felismena en la novela de Montemayor, violencias que, aunque implican varios derramamientos de sesos, muy gráficamente descritos, por los prados de la arcadia, son justas, y vienen a impedir el cumplimiento de acciones injustas (el rapto de las ninfas o la emboscada a traición de don Felis). La legitimación puede estar más o menos determinada desde unas concretas coordenadas socio-históricas, y si las violencias de Felismena resultaban ser el brazo armado del orden ideal de la sabia Felicia, mucho más concreto resulta este plano ideológico en el caso de obras como *Los diez libros de Fortuna de Amor* (1573), de Antonio de Lofraso, donde las matanzas de musulmanes a manos de cristianos —pastores protagonistas incluidos— se celebran a ritmo épico y con un trasfondo que opone los «infieles» a los «favorecidos por la Virgen» en el libro cuarto de la novela. Se trata entonces de violencias que, aunque se consuman, no desestabilizan el orden de la ficción que las contiene, sino que lo refuerzan; violencias que no piden solución, sino que hacen parte de la lógica del final feliz. Por último, y con un radio de acción inferior, aparecen las violencias que simplemente cesan, y son aquellas que podrían considerarse «ligeras», cuyas consecuencias no llegan a amenazar estos universos pastoriles. Arañamientos y arrancamientos de cabellos entre celosas enamoradas, arrebatos furiosos de algún loco y una que otra escaramuza nocturna que concluye sin heridos forman parte de estas acciones.

Es de notar que en algunos casos se suman actos violentos que tienen diferentes tipos de solución. Un ejemplo es el rapto de las ninfas de Montemayor, en el que, técnicamente estarían «cautivar», «atar» y

«violar». Evidentemente el cautiverio se efectúa, mientras que no sucede así con la violación. En estos casos opté por catalogar por el tipo de solución que rige la acción más grave, la que mantiene la tensión, que en este ejemplo es la agresión sexual, a la que se dirige el rapto. Así, el tipo de solución de todo el episodio es «se desactiva», pues llega Felismena y trunca los planes de los salvajes, y no «se revierte», que correspondería solo al atamamiento. Tomé una decisión similar con los atamientos de los locos, pues, si bien por la naturaleza de la acción son casos que «se revierten» cuando son eventualmente desatados, di preminencia al sentido de los episodios, en los que se impone la legitimidad de estas violencias que vienen a prevenir que quien está fuera de sí se autolacere o haga daño a otro personaje.

Por último, es de señalar que, si bien estas categorías pueden ser la base para el estudio de la lógica de final feliz del género pastoril, tienen una limitación en las obras tardías, cuando la violencia se toma el hilo argumental de las arcadias. En estas últimas novelas el mecanismo de desactivación pierde su función original en no pocas ocasiones y empezará a ser recurrente en actos violentos cuyo cumplimiento sería legítimo. La vida de antagonistas, como Eurilo en *Tragedias de amor*, se preserva insospechadamente para que continúen generando más giros violentos que acabarán por asesinar el orden y la lógica de la sabia Felicia en el ocaso del género.

LA «DIFUMINACIÓN» DE LAS ESCENAS VIOLENTAS

Pero además de estos tipos de solución, hay otras estrategias de contención de la violencia que he catalogado como mecanismos de «difuminación», pues no intervienen sobre la facticidad de las acciones violentas ni sobre su desarrollo diegético —como las soluciones— sino sobre la técnica de representación de las mismas. Sobre los mecanismos de distanciamiento que se activan en la inclusión de escenas violentas, la crítica cervantista ha sido particularmente sensible al resaltar que el caso del asesinato del pastor homicida se da «a ojos vistas del lector» (Avalle-Arce, 1974, p. 232; Fernández-Cañadas de Greenwood, 1983, p. 151; Rhodes, 1989; Finello, 2008, p. 65; Muñoz Sánchez, 2020, p. 11; 2021).

Si bien en la obra inaugural del género en lengua castellana, *La Diana* de Montemayor, la mayoría de los asesinatos se lleva a cabo

ante los ojos del lector (todos los de Felismena), sí es verdad que hay una tendencia desde *La Diana segunda* de Pérez (1563) a mediar la representación de las escenas violentas. Así pues, consideré necesario clasificar cuáles serían esas estrategias mediadoras o difuminatorias que alejan la acción violenta de los ojos del lector. La primera sería la «difuminación enunciativa», y con esto me refiero a las acciones que son referidas por un narrador intradieгético que cuenta que un hecho violento ha sucedido o está por suceder. Veo en este mecanismo una herencia del precepto horaciano, según el cual

no has de sacar a la escena las cosas que pide el decoro que ocurran entre bastidores, y hurtarás a los ojos no pocas que luego habrá de contar la elocuencia de uno que haya estado presente; que no degüelle Medea a sus hijos delante del pueblo; que ante el público no cocine entrañas humanas el sacrílego Atreo. (p. 349)

En la novela pastoril abundan los hechos violentos en los que el narrador omnisciente cede la voz a sus personajes. Se trata de hechos que no se desarrollan en el presente de la narración, el cual, si traducimos los códigos del teatro a los narrativos, sería ese directo «ante el público», sino que se construyen como una acción que alguien (por lo general un cortesano) cuenta. Hay entonces en esta estrategia una mediación enunciativa que resulta en un alejamiento temporal, un desplazamiento de la acción violenta bien sea al pasado o al terreno de la posibilidad y el deseo, cuando los personajes comunican sus intenciones violentas.

El segundo tipo sería la «difuminación estética». Este mecanismo recubre el hecho violento en una elaboración adicional, percibida como tal por todos los personajes. A este ámbito pertenecen, en primer lugar, las intenciones violentas que, aunque son reales, los personajes —y autores— optan por comunicar en verso, haciendo gala de sus destrezas poéticas. En este punto cabría precisar que hay acciones que suceden en el presente de la narración y que luego son referidas y convertidas también en materia poética. Para evitar contabilizar varias veces una misma acción, opté en estos casos por catalogar únicamente su aparición no mediada, priorizando dar cuenta del alcance de la violencia en la ‘realidad’ de estas problemáticas arcadas: es decir, si una acción violenta sucede y luego el agresor decide contarla o volverla materia poética, como es el caso de las violencias de Pánfilo contra Amarilis en *La pastora del Manzanares*, solo aparece reflejado en el

corpus de escenas violentas el episodio de su ocurrencia. Un estudio y clasificación de qué tipos de violencias retornan en los discursos, qué tipos de violencias se vuelven materia poética —y qué otros no— sigue siendo una tarea pendiente sobre la representación de la violencia pastoril.

En segundo lugar, entran en esta categoría las violencias que no son recibidas como reales por los pastores, sino que se presentan, no como mentiras, pero sí como narraciones de ficción de autoría de alguno de los personajes, cuyo ingenio resulta alabado por la urdimbre de una historia, como es el caso de las desventuras del gigante Alasto, inventadas por Menalca para la entretención de todos en *La Arcadia* de Lope de Vega. Es de notar que tanto en el caso de los poemas como en el de las composiciones ficcionales estaríamos ante una doble difuminación, estética y simultáneamente enunciativa, pues estas elaboraciones de los personajes están en boca de ellos.

Sin embargo —y solo en la obra más disparatada que se escribió «desde que Apolo fue Apolo y las musas, musas», como bien dice el cura del *Quijote* (I, 6, p. 67) a propósito de la novela de Lofraso—, puede darse la posibilidad de que la difuminación estética aparezca sola. Esto sucede en *Los diez libros de Fortuna de Amor* (1573) cuando el narrador decide cambiar de la prosa al verso para referir el sangriento enfrentamiento naval entre musulmanes y cristianos del libro IV.

Por otro lado, y con rangos de ocurrencia mucho menores, estaría lo que he llamado la «difuminación lúdica», la «onírica», y solo con un caso, la «material». Aunque no tomé en consideración los juegos celebrativos por considerarlos ajenos a la tensión narrativa y al desarrollo de un conflicto, sí individué otros juegos en los que esta tensión se da, pero queda contenida en el ambiguo límite del pacto lúdico. Se trata de los juegos del libro primero de *El pastor de Iberia* (1591), donde los personajes pueden expresar y poner en escena intenciones homicidas que en el plano extra lúdico son reales y cuyo cumplimiento parece por momentos salirse de los límites del juego. También el caso de la broma que gastan Felicia y su comitiva a Delicio y sus acompañantes en el libro IX de *La Diana* de Tejeda (1627), pues la lógica de la broma implica que hay unas víctimas que quedan fuera del pacto.

Por otro lado, con «difuminación onírica» me refiero a las violencias que ocurren en los sueños de los personajes (todos ellos en *La Diana* de Tejeda) y que tienen una explicación y una naturaleza simbólicas. También en este caso se trata de doble difuminación, onírica

y enunciativa, pues es un personaje quien narra lo que ha soñado. Por último, fue necesario acuñar la noción de «difuminación material» para un único caso en el que la acción violenta, que parece estarse cumpliendo en el presente, no se desarrolla ante los ojos de los pastores ni de los lectores, sino que es percibida a través de un mediador material: la luna del espejo mágico donde Beliso contempla a Diamantina a punto de suicidarse al final de *Los pastores del Betis* (1633).

GÉNERO, POSICIÓN SOCIAL Y ÁMBITO DE VÍCTIMAS Y AGRESORES

Un punto ineludible en el estudio del ejercicio de la violencia es la relación entre posición social y género de víctimas y agresores. En lo que concierne al género, me enfoqué en el estudio preciso de la representación de la violencia de género en la pastoril y su tratamiento, resaltando las particularidades que tiene su ejercicio en el marco de una desigualdad de fuerzas y estructural entre los géneros. En este punto merece la pena comentar en términos metodológicos dos aspectos.

El primero es que no toda violencia de hombre contra mujer fue considerada como violencia de género. Esto se debe a que, como heredera de la novela bizantina y la caballeresca, la novela pastoril retoma tramas de mujeres disfrazadas de hombre, y en no pocas ocasiones estas se ven envueltas en peripecias violentas. En todos estos casos indiqué en el registro de datos esta particularidad del traje porque, además de ser una información valiosa para estudiar la intersección de la pastoril con otros géneros literarios, tradiciones y motivos, este aspecto cambia tanto los códigos de acción del personaje como los de la interacción con los demás. En este sentido es de destacar que no todas las acciones de hombres contra mujeres disfrazadas de varón pueden ser consideradas violencias de género, sino solo aquellas en las que el agresor sabe que la víctima es una mujer, y, como tal, la agrede. Por ejemplo, en *Esperanza engañada* II, Amintas ataca a Pinarda porque cree que es un jovenzuelo salteador que ha entrado a su casa (I, fol. 21v), y el sultán da la orden de asesinar a Celidaura porque ve en ella al caballero cristiano del que su hija se ha enamorado (II, fol. 72r). Estas agresiones, aunque en estricto sentido son de un personaje masculino hacia uno femenino, no pueden ser tomadas como violencias de género, pues no se agrede a la mujer por el hecho de serlo en unas estructuras de desigualdad, sino todo lo contrario, porque

se la toma por un varón. Muy diferente es el caso de *El premio de la constancia* (III, fol. 16r), donde aparecen unos caballeros desvistiendo a una dama vestida de hombre para violarla, o en *La Diana* de Tejada (IV, p. 230), donde tenemos a Doristeo a punto de asesinar a su hermana, a quien ha reconocido a pesar del disfraz, por una cuestión de honor familiar. En estos casos es fundamental el conocimiento del agresor del género de su víctima, y hablan por sí solos los motivos que hay en estas escenas de disfrazadas descubiertas y su particular vulnerabilidad. Lo mismo sucede en los casos de agresiones de hombres contra víctimas mixtas, en los que también es necesario discernir el contexto de cada acción para establecer su contabilización o no como violencia de género. En episodios como el asalto a Barcelona en *La Galatea* (II, p. 119), donde hay violaciones, claramente entra la representación de la violencia de género como una de las dimensiones de la escena, o en los casos de celosos amantes u ofendidos padres que toman venganza contra la mujer que ha comprometido su honor y contra el amante.

En segundo lugar, es de señalar que, en el caso de la justicia institucional como perpetrador, opté por enfocarla como agente masculino pues, aunque el individuo que la ejerce no lo hace desde su condición de tal, sino como representante de un sistema, todos los componentes de ese sistema resultan ser agentes masculinos, desde los alguaciles que prenden hasta los jueces que sentencian. Además, en los casos en los que las mujeres son las víctimas, no es raro que estos representantes oficiales aparezcan en compañía de otros hombres, e incluso que sus determinaciones estén influenciadas por los intereses particulares de algún personaje masculino, intereses siempre ligados al sistema patriarcal (padres que reclaman a hijas que huyen de matrimonios impuestos, enamorados que quieren manipular a la justicia para obtener los favores de amadas que se resisten a sus deseos etc.).

Otras dificultades conceptuales y metodológicas surgieron al abordar la posición social de los personajes. Cualquiera que se haya aproximado a la novela pastoril sabe que los pastores literarios no son los rústicos cabreros de los siglos XVI-XVII, sino trasuntos de los cortesanos, advertencia que, por cierto, se hace tópica en los prólogos de estas obras. Pero también sabe que, además de estos exponentes de la cortesanía que la convención literaria llama «pastores», hay otros personajes que sí se presentan directamente como cortesanos y son identificados como tales por los pastores. En este cruce de ámbitos,

que, evidentemente, no se pueden tomar en sentido histórico como «posiciones sociales», hay un entrelazamiento genérico entre la novela pastoril y cortesana, cuyo estudio es fundamental para la comprensión de la transformación del género literario.

En este punto me interesa precisar que, aunque soy consciente de lo controvertido que resulta el término de «novela cortesana» de González de Amezúa y Mayo (1929), conservaré el rubro, pues me permite marcar un punto de contraste entre lo pastoril y lo que se desarrolla en un ambiente urbano (no solo en la corte, se entiende) y con personajes pertenecientes a estos espacios, quienes no solo pueden verse verosímilmente envueltos en historias de capa y espada, sino también, en algunas ocasiones, en lances marinos y tramas de cautiverio.

La novela pastoril nace con historias de cortesanos insertas, por lo general, de nobles desesperados que terminan en el *locus amoenus* (Felismena y Felis en la obra de Montemayor serían un ejemplo fundacional). Hace parte del planteamiento de estas tramas dicha permeabilidad de corte y arcadia (Cull, 1987b), y, como consecuencia, una noción de orden que garantiza la restitución final de cada personaje a su esfera de proveniencia. Sin embargo, a medida que pasan los siglos, este injerto explícitamente cortesano va creciendo de tal modo que no puede ser sacado de la arcadia con un poco de agua de la felicidad y termina tomándose el género hasta aniquilarlo.

Por esta razón consideré fundamental optar por una categorización de los agentes y víctimas de la violencia que reflejara su pertenencia bien sea al ámbito pastoril o al cortesano, para poder estudiar así la relación entre ambos universos y las variaciones en sus proporciones e interacciones en la historia de este género literario. «Pastoril» y «Cortesana» fueron entonces tomadas como categorías mayoritarias, destacando que no se trata de pastores históricos que estén necesariamente por debajo de los cortesanos, sino que unos resultan ser trasuntos de otros, agentes de violencias iguales, con móviles análogos, solo distinguibles por la *attrezzatura*, que, en lo que nos concierne, es la naturaleza de las armas que cada convención genérica asigna a sus personajes.

Sin embargo, en un análisis de la violencia se hace ineludible el estudio de la verticalidad u horizontalidad en su ejercicio. Así, dentro de los grandes grupos de los ámbitos planteé categorías como «Pastoril Baja» y «Cortesana Baja» o «Pastoril Mayoral» y «Cortesana Rey», para distinguir, ahora sí, la posición de cada personaje dentro de la escala social de su propio ámbito y poder analizar las relaciones de autoridad

y poder en el ejercicio de la violencia. Dejé sin subsumir en ninguna de las anteriores a los porquerizos de Lofraso, pues, aunque podría decirse que entran en «Pastoril Baja», son personajes que se ubican decididamente fuera de «lo pastoril» en cuanto representantes de todos sus antivalores y amenaza para los mismos. Igual de ambiguo resultaba el ámbito de los pescadores de la obra de Gil Polo (y de Tejeda), suspendidos entre el pescador como figura socio-económicamente determinada y un aura de idealización mistificadora de este tipo de personaje que, más que a un contexto determinado, la asociaba a otras tradiciones y códigos literarios, como el de la égloga piscatoria con el que acertadamente lo vincula Rallo Gruss (2005, p. 297).

Por otro lado, es de destacar que no son raros los enfrentamientos entre cristianos y musulmanes. Estos últimos, independientemente de su lugar proveniencia, que suele aparecer especificado en cada una de las novelas, fueron categorizados como «musulmanes», poniendo el foco del análisis en su tratamiento como alteridad religiosa, eje fundamental de las violencias en las que se ven envueltos, y, sobre todo, de su tratamiento literario. Así mismo, se ligaron al ámbito de lo cortesano, pues son personajes más afines a las peripecias de los cortesanos que a las historias de los pastores.

En algunos casos la posición social de los personajes no se especifica y en otros no aplica. Esto último sucede cuando los agentes de la violencia resultan ser los representantes de la justicia institucional, que no obran desde la posición social del individuo que se encarga, por ejemplo, de ir a prender a otro, sino desde la autoridad de la fuerza de la ley —expresión, esta sí, como se explicó, de un universo masculino que trasciende el género del concreto sujeto encargado de ejercerla—.

UNA PERSPECTIVA DIACRÓNICA DEL COMPORTAMIENTO DE LA VIOLENCIA PASTORIL

La violencia en la literatura pastoril cambia, y si bien *La Galatea* de Cervantes no la introduce, marca un antes y un después en su gestión. Presente desde la primera obra en lengua castellana, se desarrolla en el corpus temprano ligada a unas fórmulas de regulación, unas vólulas que terminan por romperse dejando un mundo en el que van en aumento tanto las violencias en general, como las que quedan sin solución. Cambian igualmente las relaciones entre ámbitos genéri-

cos, cada vez más propensos a cruzarse a medida que los pastores van perdiendo la máscara de tales hasta terminar empuñando espadas y pistolas, o haciendo uso de venenos, disolviéndose así en lo cortesano sin máscaras.

La utilidad fundamental de la catalogación de acciones violentas está en la posibilidad de cuantificar las violencias diseccionándolas tanto en los elementos que las componen, como tipo de acción, género de víctimas y agresores, posición social, motivos de la agresión, etc. como, desde una perspectiva puramente literaria, en las técnicas de representación y gestión narrativa de su desarrollo, con los mecanismos de distanciamiento que se ponen en marcha y para los cuales se ofrece la propuesta categorial antes presentada. El cruce de datos bien sea de aspectos atinentes al contenido que al tratamiento literario posibilita una visión global de la transformación del género y sus convenciones.

Naturalmente, este recorrido, como la catalogación misma, está sesgado por unas preguntas concretas, por unos intereses de investigación determinados que ya se han ido exponiendo en la presente introducción. Ni en un microcosmos como puede ser un género en una lengua, ni mucho menos en la literatura universal, considero que sea hermenéuticamente posible extraer datos, sistematizaciones, ni cruces de datos ‘puros’, ‘incontaminados’, ‘absolutos’, que sustituyan el estudio del particular, al menos no un particular de la naturaleza del texto literario, independientemente de su calidad o posición en el canon —objeto, por lo demás, en continua revisión—.

Volviendo a la propuesta de Moretti, si bien los esfuerzos cuantificativos, como aquel del que parte este proyecto, tienen innegablemente la ambición de servir de base a estudios futuros, no considero que tapiar la visita del particular sea propiamente una contribución, sino un camino que esconde el peligro de un retroceso a viejos principios de *auctoritas* que vuelven con un traje moderno, cambiado la sotana por la bata. Más bien, considero que su deseable utilización tendría que darse en la horizontalidad del diálogo, y su ambición en la posibilidad de tejer constelaciones de miradas agudas alrededor de un tema, miradas que en sus encuentros y desencuentros puedan dar cuenta de las complejidades del objeto de estudio insinuando a cada paso nuevas sendas de análisis por transitar. Así pues, no pretendo ofrecer al curioso investigador con la clasificación de acciones violentas del proyecto otra cosa que un mapa, con la esperanza de que sirva para que se sumerja él mismo en la ciudad, lo use de punto de partida para trazar las

rutas de sus propias preguntas y, a ser posible, para que lo enmiende desde el viaje. De igual manera, el presente volumen no aspira a ser otra cosa que un humilde cuaderno de bitácora ansioso de discutir con otras lecturas atentas e interpretaciones no prefabricadas sobre un género literario tan rico, complejo, dinámico y violento como poco atendido por la crítica.

CAPÍTULO 1 LA VIOLENCIA EN LOS LIBROS DE PASTORES ANTES DE *LA GALATEA* DE CERVANTES

La violencia en *La Galatea* es un elemento que ha llamado la atención de la crítica. Sin embargo, un rastreo sistemático de la violencia física en las cinco novelas pastoriles publicadas antes de la obra cervantina en lengua castellana, a saber, *La Diana* de Jorge de Montemayor (1559), *La Diana segunda* de Alonso Pérez (1563), *La Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo (1564), *Los diez libros de Fortuna de Amor* de Antonio de Lofraso (1573) y *El pastor de Fílida* de Luis Gálvez de Montalvo (1582), revela que no resulta ajena a esta tradición, siendo la última obra mencionada la rara excepción en la que no se manifiesta. Para hacernos una idea de la magnitud del fenómeno, antes de que Lisandro corriera por las riberas del Tajo y acuchillara a Carino ante la atónita

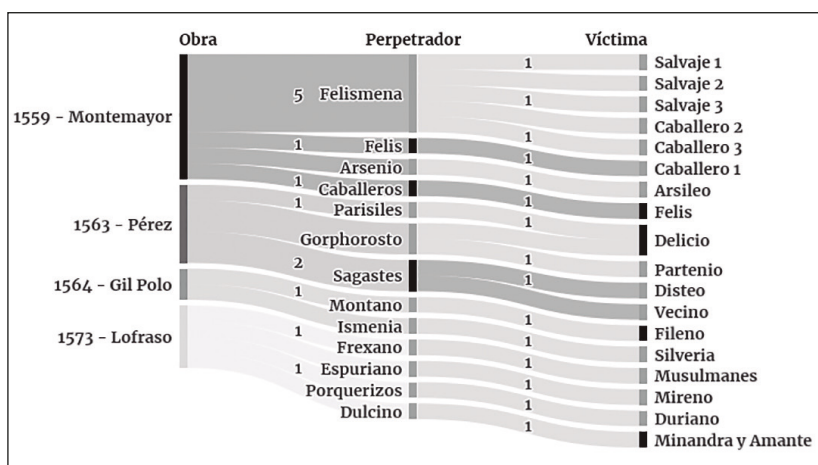


Figura 1: Asesinatos y tentativas a.G., víctimas y agresores.

mirada de Elicio, de Erastro y de la crítica cervantista, se registra un total de 19 apariciones del asesinato en las novelas pastoriles.

Solo algunos particulares de estos asomos del homicidio servirán para contribuir a desmentir el mito crítico de una tradición pastoril edulcorada y estática, desde el cual se suele ponderar *La Galatea* como radicalmente antipódica.

El pastor Arsenio atraviesa el corazón de su hijo con una saeta envenenada y luego, al conocer la identidad de la víctima, saca su espada y traspasa su propio corazón ante la doliente Belisa, amada por ambos, en *La Diana* de Montemayor. Engañado —como Arsenio— sobre la identidad de su víctima, el pastor Montano es sorprendido a punto de apuñalar a su padre en *La Diana enamorada*, acto reprobado por una indignada comunidad de discretos pastores, quienes, azuzados por la cruel madrastra que ha urdido todo el episodio, barajan la posibilidad de ahogarlo, lapidarlo o lanzarlo a las fieras como castigo (II, p. 173). El gigante Gorphorosto, en *La Diana segunda*, manifiesta poéticamente sus deseos de desmembrar a Partenio, su rival en el amor por la ninfa Stela, en unos versos dignos de citar:

Yo sus vivas y tépidas entrañas
abriré por un brazo y otro asiendo,
y después de barridas las montañas,
irélas por los campos esparciendo.
Sus miembros por las aguas do te bañas
desd'este alto peñasco iré tendiendo,
si contigo en las aguas se mezclare
o si mano con mano te tocare. (V, p. 221)

Atención aparte merecen *Los diez libros de Fortuna de Amor*, donde Frexano, el pastor protagonista, aparece pica en mano traspasando las entrañas de los turcos en una cruenta batalla naval, al tiempo que la valiente Fortuna, vestida de hombre y haciéndose llamar Beliseo, los derriba a garrotazos con su cayado pastoril. Todo esto en un universo ficcional en el que los porquerizos matan impunemente a los pastores con el único fin de incriminar con su muerte a sus enemigos políticos y conducirlos a la cárcel, y donde la sangre derramada de los inocentes termina poetizándose con tropos bucólicos que difícilmente pueden pasar desapercibidos:

Y el lago de sangre que en el lado
del muerto crece tanto aumentando

con espuma, volviéndose cuajada,
cual vemos la leche de la majada. (V, p. 340)

Por este y por otros motivos, como el marco temporal en el que se desarrolla la ficción pastoril aurisecular, siempre contemporánea, colindante y permeada por personajes y acontecimientos del contexto histórico y social en el que es escrita, habría que desligar esta tradición del retrotópico de la Edad de Oro, aquel mundo que describe don Quijote como anterior a la existencia de las palabras «tuyo» y «mío», donde «todo era paz, todo era amistad, todo era concordia» (I, 11, p. 97) y con el que se ha tendido a identificar.

Ya desde el modelo de la *Arcadia* de Sannazaro, se insistía una y otra vez en esta grieta entre la Edad de Oro y el mundo de los pastores literarios. Una, entre muchas citas, podría ser el lamento el pastor Opico, añorando ese pasado dorado:

Non si potea l'uom ver l'altro irascere;
i campi eran comuni e senza termini,
e Copia i frutti suoi sempre fea nascere.
Non era ferro, il qual par ch'oggi termini
l'umana vita, e non eran zizanïe,
ond'avien ch'ogni guerra e mal si germini. (VI, p. 149)

Del mismo modo, tensiones sociales y coerciones que se tejen entre rabadanes y pastores rasos (es decir, entre hijos del «tuyo» y el «mío» material y simbólicamente concebidos), así como celos, enemistades y traiciones serán la invariable materia *poiética* de esta tradición literaria. Ya notaba Bárbara Mujica, cuestionando la interpretación de Avallé-Arce de la pastoril como espacio ajeno a las circunstancias particulares (Avallé-Arce, 1974, p. 20), que, desde la novela fundacional del género:

While the opinion continues to prevail that pastoral literature portrays an idyllic paradise far removed from the tribulations of everyday existence, nothing could be further from the truth. From the beginning, Renaissance pastoral reflects the endless tug-of-war between the bucolic ideal and those elements in man's life that make utopia impossible [...] The friendship among characters is maintained as long as all are equally distant from the coveted goal of erotic satisfaction, but rivalry and jealousy are always potentialities, and frequently erupt, especially in those cases in which one suitor views another as approaching his objective [...] In Montemayor's *Diana* examples of rivalry abound. In Sireno's first

song, jealousy is an issue. Later, a rivalry develops between Ismenia and Selvagia. In the story of Belisa, a fierce rivalry between father and son results in the death of the later. Delio, Diana's husband, is notorious jealous. (Mujica, 1986, pp. 127-128)¹

Sin embargo, tampoco es posible negar el idealismo del género, e insensato sería limitarlo a la perfección física ultra tópica de sus personajes y sus paisajes, o a sus acartonados discursos filográficos. Paradójicamente, la violencia, prácticamente omnipresente, presentará en sus mecanismos de regulación una clave para entender la particular estilización de esta tradición literaria y sus cambios hasta su final desaparición.

1.1. LA ECONOMÍA DE LA VIOLENCIA ARCÁDICA A.G. (ANTES DE *LA GALATEA*): LA CONFIGURACIÓN DE LAS VÁLVULAS DEL GÉNERO

Si un rastreo de la violencia física nos sorprende con no escasas cifras y tipos de actos violentos que se asoman a la tradición pastoril que precede a Cervantes, un detenido análisis de estos revela la consolidación de lo que propongo llamar una «economía de la violencia», es decir, una regulación narrativa e ideológica que preserva el idealismo del género a pesar de estas acciones.

Si bien la novela pastoril no es ajena a la inclusión de la violencia, esta tiende a solucionarse en este corpus temprano, y son varias las estrategias que se despliegan para forjar esa economía de la violencia definitoria del género, cuya alteración marcará los pasos de su decadencia. Tras una revisión sistemática de las violencias que irrumpen en la pastoril antes de *La Galatea*, creo que ya desde este corpus temprano es posible identificar tres niveles que se conjugan para balancear la ecuación de la violencia alrededor del cero que garantiza la preservación del idealismo: el narrativo, el ideológico y el compositivo.

En el nivel narrativo la violencia se puede revertir, desactivar o simplemente cesar. Con «revertir», como queda explicado en la introducción de la presente monografía, me refiero a borrar bien sea la factualidad, bien sean de las consecuencias del hecho violento una vez este ha ocurrido. Esto sucede en el corpus temprano principalmente

¹ Retomando lo propuesto en (Mujica, 1979), donde ya se quejaba de la prevalencia de este tipo de interpretación.

gracias a la magia, que puede operar en estos universos ficcionales como antídoto contra la muerte. Es el caso del agua encantada de la sabia Felicia, que no solo garantiza la lógica del «cada oveja con su pareja», sino que también, suministrada en el libro séptimo de Montemayor a un don Felis moribundo tras una emboscada, le hará recobrar inmediatamente la salud para volver a los brazos de Felismena. Pero incluso la magia negra puede ser un comodín para, diríamos, «revivir dos pájaros de un tiro», como ocurre con el filicidio y suicidio de Arsenio antes mencionados, que, al final, no resultan ser tales, sino obra del mago Alfeo, quien, también enamorado de Belisa, decide crear una figura con la forma de Arsenio y otra con la forma de Arsileo para representar el macabro espectáculo ante la pastora y vengarse así de su desdén. Menos activa y frecuente que la reversión de una acción violenta es su simple cese, una estrategia limitada a lo que podría considerarse «violencia ligera», es decir, aquella que, aun realizándose, no tiene consecuencias que desestabilicen el universo bucólico y que haya que gestionar para restaurar su equilibrio. Es el caso, por ejemplo, de los arañazos y arrancamiento mutuo de cabellos que se verifica entre las ninfas Dorinda y Morinea, rivales por el amor de Celio, en el libro tercero de Lofraso.

También en ámbito narrativo entra desde el corpus temprano la categoría de «desactivar», separadamente de «revertir» y «cesar», y con esto me refiero a los casos en los que no hay que intervenir sobre la factualidad de la escena violenta, es decir, cuando los actos violentos se quedan en planes que fallan o de los que el perpetrador desiste. Esto sucede, por ejemplo, en *La Diana enamorada* tanto con el caso del parricidio de Montano, como con los castigos que se barajan para él, pues, por un lado, el reconocimiento del padre en el último segundo antes de clavar el puñal, y, por otro, la huida del destinatario de las penas, logran que la bucólica no se manche de sangre en esta turbulenta microtrama.

Tal vez el episodio que mejor da cuenta de lo consustancial que resulta esta estrategia en la pastoril temprana se encuentra en el libro segundo de *La Diana segunda*, cuando se narra cómo la sabia Felicia y su discreta comitiva presencian el momento en el que Parisiles está a punto de degollar a Delicio mientras duerme:

viendo los que mirándole estaban la furia que con cuchillo en mano llevaba para el pastor, que aún hasta entonces no habían visto, quisieron

todos salir a favorecerle, *mas la sabia Felicia con señas los hizo sosegar, mostrando que ninguna cosa sería*. El alfanje levantaba para herirle por el cuello cuando dos mendigantes, rotas y sucias pastoras, levantadas del suelo, que cercanas estaban, se asieron dél diciendo la una dellas con voz afligida: «Padre mío». (II, pp. 75-76, énfasis mío)

Como trujamán del espacio arcádico, la sabia Felicia de Pérez es plenamente consciente de que no hace falta que los espectadores de un acto violento a punto de cumplirse intervengan, pues se está en unas coordenadas ficcionales en las que su desactivación se da por sobreentendida. Así, los espectadores ubicados al margen de esta trama, que en este punto comparten la perspectiva del lector, pueden seguir tranquilos como tales, pues ante ellos se abre un teatro en el que las escenas violentas no los salpicarán de sangre, un mundo que en su lógica interna viene con todos los ingredientes y resortes diegéticos para la oportuna desarticulación de los actos violentos.

En un plano ideológico se instaura la legitimación como mecanismo posible para gestionar la violencia mostrándola como una acción justa que restaura o preserva un orden ideal. Sucede así con el asesinato de los salvajes que lleva a cabo Felismena en el libro segundo de *La Diana* de Montemayor, pues en este caso está defendiendo a las ninfas del rapto y violación que quieren consumir estos personajes caracterizados por su deformidad física y moral. De este modo, el asesinato, aunque sea gráficamente descrito, no resulta ser un elemento disonante con la armonía del género, sino la acción que la sostiene.

Más explícito, desprovisto de velos mitológicos, e históricamente determinado, resulta el recurso ideológico en el caso de la batalla naval del libro cuarto de *Los diez libros de Fortuna de Amor*, donde Frexano y los demás cristianos aparecen atravesando las entrañas de los turcos y hay un derramamiento de sangre tal que «l'agua del mar vuelven colorada / de la sangre morisca derramada» (IV, p. 268). Sin embargo, este derramamiento no pide solución en el sistema ideológico que rige la obra de Lofraso, sino que se celebra en el panegírico a una inverosímil batalla en la que «con el favor de Dios y Virgen Rosa» (IV, p. 268) «los malvados perros carniceros / a ningún cristiano dieron muerte» (IV, p. 266), mientras de los turcos, presentados como alteridad deshumanizada, se dice:

Haciendo sus reseñas, inventarios
de los muertos que tenían y heridos,

vanse los canes tristes descontentos
y a su falso Mahoma dan lamentos. (IV, p. 268)

Es de notar que esta estrategia presenta en ocasiones una intersección con el ámbito narrativo en este corpus temprano, pues una acción puede quedar legitimada narrativamente cuando sirve de resorte para el desarrollo de una trama. Es el caso del asesinato de los salvajes que cumple Felismena, legitimado en un orden axiológico en el que hay actos justos e injustos, atropellos y merecidos castigos, pero también narrativamente, pues esta coyuntura permite que la bella *virgo bellatrix* conozca y tenga el favor de las ninfas que la conducirán donde la sabia Felicia y le traerán oportunamente, con sus propias manos, la copa con el agua encantada para su amado don Felis.

Por último, en el nivel compositivo se ponen en marcha en estas primeras novelas otras estrategias, ya no de «solución», sino de «difuminación» de la violencia, y con esto me refiero a los recursos que crean una mediación que diluye la factualidad del acto violento. Por un lado, está la mediación enunciativa que resulta en un alejamiento temporal, un desplazamiento al pasado, mayor o menor, de la acción violenta. Esta estrategia, si bien no es la que rige la obra fundacional del género, pues todas las muertes que imparte Felismena en la obra de Montemayor se llevan a cabo en el presente de la narración, ante los ojos del lector, se afianzará en el género, como se verá, a partir de la obra de Pérez.

La otra estrategia compositiva que aparece en este primer conjunto de obras sería la difuminación estética. Este mecanismo, que no es otro que el que rige las écfrasis, aísla el hecho violento como objeto representado exhibido para generar una emoción estética (y muchas veces ética) en los personajes que se erigen como receptores. Sin embargo, violando este marco de contención de los objetos estéticos, Lofraso, como se puede ver en el caso de los fragmentos anteriormente citados de la batalla naval, introduce un mecanismo curioso: pasa al verso para narrar un hecho violento que es real en el universo ficcional que lo contiene. Así, surge en la pastoril una ambigua esfera de episodios violentos que no son meramente objetos artísticos para los personajes, pero que sí pasan por el tamiz de una estetización adicional dentro de las coordenadas ficcionales de la novela.

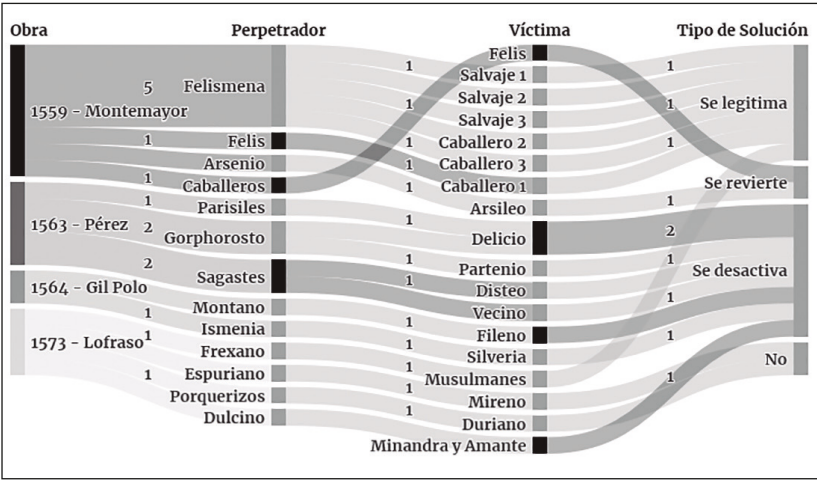


Figura 2: Asesinatos y tentativas a.g., tipos de solución y difuminación.

1.2. PATRONES CUANTITATIVOS PARA EL ESTUDIO DEL GÉNERO

Para lograr una comprensión global de la consolidación de los ci- mientos del género y su evolución, además de identificar el surgi- miento de estas estrategias, se hace necesario un análisis diacrónico que cuantifique su recurrencia y cambios a lo largo de las décadas. De la novela pastoril anterior a *La Galatea* emerge un total de 43 ac- tos violentos. De este corpus, 20 se desactivan, 10 se legitiman, 6 se revierten, 2 cesan, y solo 5 quedan sin solucionar. Es de notar, sin em- bargo, que, de estos 5 actos sin solucionar, 3 se encuentran condensa- dos en la obra más disparatada que se ha escrito «desde que Apolo fue Apolo», como bien define el cura del *Quijote* la novela de Lofraso (I, 6, p. 67). Sin embargo, es más que significativo que ninguno de estos casos no resueltos escapa a las técnicas de difuminación: dos, presentes en *La Diana segunda*, pasan por mediación enunciativa y los tres de Lofraso por doble difuminación: estética y enunciativa².

² Estos cuatro actos y su gestión serían los siguientes: en *La Diana segunda*, la captura de Partenio por el gigante Gorphorosto (libro V) y el prendimiento y tortura de los amigos de Disteo que ordena el rey (libro VIII), ambos relatados y el último sufrido por anónimas víctimas genéricas; en *Los diez libros* de Lofraso, los dos asesinatos con los que se pretende incriminar a Frexano, así como el de su amigo Duriano (todos ellos condensados en el libro quinto), que también son referidos y, además, en verso, es decir, quedan doblemente difuminados.

Atención aparte merecen los mecanismos de difuminación por sí solos y el estudio de su comportamiento. De este corpus de 43 actos violentos, 20 quedan difuminados por una mediación enunciativa, 3 por una estética, 6 quedan doblemente difuminados (estética y enunciativamente), dejando un total de 14 actos violentos que no pasan por ningún proceso de este tipo, pero hallan una solución narrativa: 1 cesa, 4 se desactivan, 6 se legitiman y 3 se revierten. Volviendo a la metáfora química, en un primer repaso global, sin discernir por obra, puede notarse que la ecuación de la violencia en las primeras tres décadas de existencia del género en lengua castellana logra balancearse alrededor del cero que logra la preservación de su idealismo.

Difuminación Solución	Enunciativa	Estética	Enunciativa, Estética	No	Totales
Se desactiva	13	0	3	4	20
Se legitima	1	3	0	6	10
Se revierte	3	0	0	3	6
Cesa	1	0	0	1	2
No	2	0	3	0	5
Totales	20	3	6	14	43

Figura 3: Actos violentos a.G., tipos de solución y difuminación.

Si bien estos datos brindan nuevas luces sobre el género entendido unitariamente, se hace necesario un estudio diacrónico para poder dar cuenta de su desarrollo hasta la cristalización de convenciones más o menos estables, cuya ruptura marcará los pasos hacia su desintegración y absorción/remplazo por otros moldes genéricos, como la novela cortesana en el siglo XVII. De este modo, lo que sigue del presente capítulo, consistirá en un análisis de los mecanismos de regulación de la violencia obra a obra, en el que subrayaré constantes, mutaciones exitosas y particularidades.

1.3. *LA DIANA* DE MONTEMAYOR: NACE EL GÉNERO ENTRE INTENTOS DE VIOLACIÓN Y ASESINATOS LEGÍTIMOS SIN DIFUMINAR

De los estudios sobre la violencia en la novela pastoril anterior a *La Galatea* emerge la percepción de que esta tiende a desactivarse (Mujica, 1986), o a quedarse en lo que se enuncia (Cull, 1987a; Rhodes, 1989). Y, en efecto, si se analiza la producción pastoril de los casi treinta años de existencia del género antes de *La Galatea* como un todo, la forma privilegiada de gestión de la violencia, como se vio en el acápite anterior, es la desactivación en su intersección con la mediación enunciativa.

No obstante, llama la atención que la obra que inaugura el género en lengua castellana se rige por una lógica bien distinta. En *La Diana* de Montemayor, de un total de 11 actos violentos, 6 se legitiman, 3 se revierten y 2 se desactivan. Sobre la categoría de «legitimación» es de notar, además, que en toda la tradición que precede la aparición de *La Galatea* hay un total de 10 actos violentos consumados que pasan por este mecanismo, es decir, que los de la obra de Montemayor conforman el 60% de los actos legitimados en el corpus a.G.³. Pero, por si fuera poco, estos actos no cuentan con ningún tipo de difuminación: ocurren directamente en el presente narrativo, tal y como el asesinato de Carino que tanto asombro causa a la crítica cervantista.

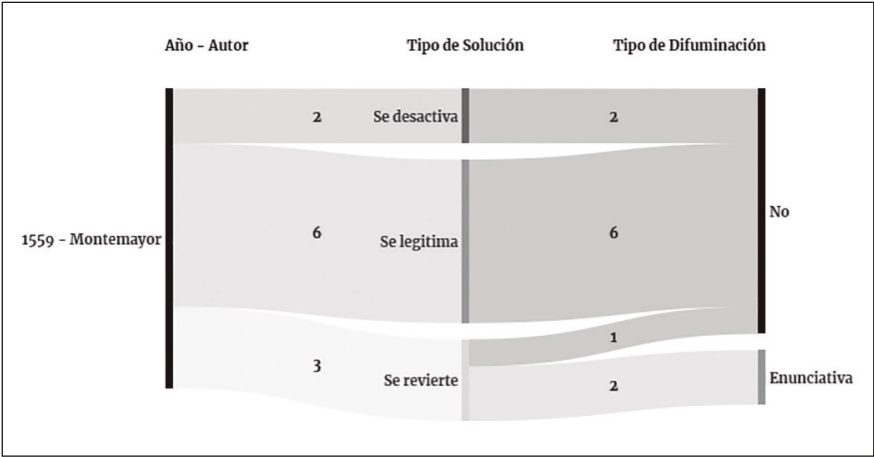


Figura 4: Actos violentos en *La Diana* de Montemayor, tipos de solución y difuminación.

³ Los otros tres están condensados en la matanza de turcos que se da en la obra de Lofraso (libro IV).

El primer núcleo de asesinatos legitimados se concentra alrededor del famoso episodio del intento de raptó y violación que llevan a cabo los salvajes contra las ninfas en el libro II, escena inaugural de la violencia pastoril en la prosa castellana, que, como tal, requiere un análisis pormenorizado. Si bien se ha insistido —y no sin razón— en la interpretación de este episodio como un contraste entre la lujuria, representada por los salvajes y la castidad de las ninfas⁴, que sale vencedora, cabría contextualizarlo en la cultura visual de la Temprana Edad Moderna, que revela un particular gusto por representaciones mitológicas/bíblicas/clásicas del momento inmediatamente anterior a una violación.

Una lúcida explicación de la demanda de estas escenas la ofrece Mercedes Alcalá Galán en el primer capítulo de su libro *«Con esta carga nacemos las mujeres»: discursos sobre el cuerpo femenino en la España de Cervantes*. Explica la autora después de analizar el *Rapto de las hijas de Leucipo*, de Rubens (1616), *La violación de Lucrecia*, de Tintoretto, (1578) y *Lucrecia y Tarquino*, de Rubens (1609):

si tenemos en cuenta que la violación devalúa irremisiblemente a la mujer y que, como hemos visto, a la pérdida de su integridad física se suma la de la culpa moral, podemos asumir que una mujer nunca está tan bella y tan pura como en el instante anterior a una agresión sexual. La violación tendrá la virtud de la alquimia: será capaz de ejercer la fantasía inducida socialmente de transformar para siempre la propia esencia del sujeto femenino y de sustituir todos sus valores positivos por sus equivalentes negativos. (Alcalá Galán, 2022, p. 85)

El episodio de Montemayor obedece a la lógica de la demanda de escenas mitológicas de cuerpos femeninos a punto de ser subyugados por la fuerza, a su particular erotización y estetización y, en este sentido, no creo que los salvajes deban considerarse como un elemento que rompa con lo arcádico, sino como parte de su estética⁵ (que incluye el fracaso de sus intenciones, claro está). De hecho, del motivo de sátiros raptando ninfas se encargará también Rubens décadas más tarde en

⁴ Entre los estudios sobre el tema del salvaje resulta fundamental Lavocat (2005). Para una bibliografía completa sobre el episodio remito a la edición de Montero nota 92.117.

⁵ Para un análisis de la integración de lo grotesco en lo arcádico desde una perspectiva estética ver Ilie (1971).

su *Diana y sus ninfas sorprendidas por los sátiros* (1639-1640). Como un cuadro, la narrativa del lusitano puede preservar esa belleza antes de la subyugación, detener la alquimia a punto de operarse y preservar la integridad de las mujeres, y, con ella, el idealismo del género, al introducir a una *virgo bellatrix* que trunca el rapto asesinando a los agresores.

Pero Montemayor no es el primero que obedece a este gusto en la literatura pastoril. Ya había notado Genouy (1928, p. 69) que en su modelo, la *Arcadia* de Sannazaro (1504), estaba esta escena, y no en vano como una écfrasis de un cuadro presente en las puertas de un templo. En el libro tercero, el pastor narrador destaca que, entre varias pinturas que observa, aquella que más le agrada es, precisamente, la de un intento de rapto de ninfas, llevado a cabo, en este caso, no por tres salvajes, sino por cuatro sátiros⁶:

Ma quel che più intently mi piacque di mirare erano certe ninfe ignude, le quali dietro un tronco di castagno stavano quasi mezze nascoste, riddendo di un montone che, per intendere a rodere una ghirlanda di quercia che dinanzi agli occhi gli pendea, non si ricordava di pascere le erbe che dintorno gli stavano. In questo venivano quattro satiri con le corna in testa e i piedi caprini per una macchia di lentischi pian piano per prenderle dopo le spalle; di che elle avvedendosi si mettevano in fuga per lo folto bosco, non schiavando né pruni né cosa che le potesse nocere. De le quali una, più che le altre presta, era poggiata sovra un carpino, e quindi con un ramo lungo in mano si difendea; le altre si erano per paura gittate dentro un fiume, e per quello fuggivano notando, e le chiare onde poco o niente gli nascondevano le bianche carni. Ma poi che si vedevano campate dal pericolo, stavano assise da l'altra riva affanate et aneanti, asciugandosi i capelli; e quindi con gesti e parole pareva che increpare volessono coloro che giungere non le avevano potuto. (III, pp. 95-96, énfasis mío)

La construcción de esta écfrasis resulta llamativa, pues se trata de una escena de movimiento que contiene una sucesión temporal de, al menos, cuatro acciones o cuadros: las risas pastoriles de las ninfas, el descubrimiento de los sátiros, la fuga y el éxito de la fuga. Pero, además de este aspecto, cabe resaltar que obedece a la lógica antes descrita⁷. Por un lado, no puede pasar desapercibido que se explicita que

⁶ Para los posibles motivos de Montemayor para decantarse por el salvaje en vez del sátiro, y sus connotaciones, ver Brioso Sánchez y Brioso Santos (1994).

⁷ No es la única écfrasis de una agresión sexual en la obra de Sannazaro. También en el libro III se describe una copa que tiene pintado en medio «il

es el cuadro que más gusta al espectador masculino que lo describe. Por otro lado, esta apreciación se confirma en la construcción misma de la écfrasis, donde se da una erotización de esos cuerpos femeninos a punto de ser agredidos sexualmente: se resalta que las ninfas están desnudas, y se vuelve a poner el énfasis sobre este aspecto subrayando lo poco que oculta sus carnes blancas el agua del río durante la fuga. Montemayor toma el episodio de su modelo y convierte la écfrasis, ya bastante cinematográfica en la obra del napolitano, en acción narrativa. En la obra del portugués, las ninfas sí serán alcanzadas por sus perseguidores, sin embargo, al igual que Sannazaro, Montemayor acude al mecanismo de desactivación para que no se consume la agresión y quede plasmado ese impoluto «antes de» tan grato al arte de la Temprana Edad Moderna, en este caso, por intervención de mano ajena.

Además, al ser una acción narrativa, en la obra de Montemayor caben las palabras, las justificaciones de los hechos que vienen a complementar el sentido de la escena. En este punto es de notar que, aunque los salvajes son asesinados como culpables de un acto que no puede tener cabida en la arcadia, surge una y otra vez en la construcción del episodio una resbaladiza zona gris que empaña la condena del mismo: el entretejimiento entre amor (desordenado, pero amor, al fin y al cabo) y agresión sexual. Dicen los salvajes:

A tiempo estáis, *oh ingratas y desamoradas ninfas*, que os obligara la fuerza a lo que el amor no os ha podido obligar; que no era justo que la fortuna hiciese tan grande agravio a nuestros *cativos corazones* como era dilatalles tanto su remedio. En fin tenemos en la mano el galardón de *los sospiros con que a causa vuestra importunábamos las aves y animales* de la oscura y encantada selva do habitamos, y de las *ardientes lágrimas con que hacíamos*

rubicondo Priapo che strettissimamente abbraccia una ninfa, e mal grado di lei la vuol basciare; onde quella di ira accesa torcendo il volto indietro, con tutte sue forza intende svilupparsi da lui, e con la manca mano gli squarcia il naso, con l'altra gli pela la folta barba. E sonovi intorno a costoro tre fanciulli ignudi e pieni di vivacità mirabile, de'quali l'uno con tutto il suo podere si sforza di tórre a Priapo la falce di mano, aprendoli puerilmente ad uno ad uno le rustiche dite; l'altro con rabbiosi denti mordendoli la irsuta gamba, fa segnale al compagno che gli porga aita; il quale intento a fare una sua piccola gabbia di paglia e di giunchi, forse per rinchiudervi i cantanti grilli, non si move del suo lavoro per aiutarli. Di che il libidinoso idio poco curandosi, più si restringe seco la bella ninfa, *disposto totalmente di menare a fine il suo proponimento*» (III, pp. 115-116, énfasis mío). Sin embargo, en este caso el «a punto de» no se desactiva.

crecer el impetuoso y turbio río que sus temerosos campos va regando. Y, pues para que quedéis con las vidas, no tenéis otro remedio sino dalle a nuestro mal, no deis lugar a que nuestras crueles manos tomen venganza de la que de nuestros *afligidos corazones* habéis tomado. (II, p. 93, énfasis mío)

Los tópicos sobre los que se construye el discurso de los salvajes son los de los lamentos amorosos pastoriles: el dolor por causa de las bellas ingratas, las lágrimas que hacen crecer los ríos, los suspiros lanzados al viento y los corazones cautivos. Los agresores explican su acto violento apelando a la lógica amatoria del amor cortés, que pide que el amor-servicio del amante sea justamente «pagado» con la correspondencia de la amada, quien, en caso contrario, resulta ser una *ingrata*, es decir, un sujeto en deuda, reproducible desde esta economía amorosa feudalizada que la pastora Marcela se encargará de desmontar en el *Quijote*⁸. Desde la perspectiva de los salvajes, su acto es un acto legítimo que viene a establecer un orden en ese desorden contractual que es la no correspondencia de la mujer amada.

Naturalmente, aunque se esgriman estas razones, válidas en otros contextos, la acción de los salvajes no está legitimada en la novela de Montemayor; ellos se presentan como seres monstruosos, cuya fealdad los excluye de entrar en la relación contractual/amorosa feudal⁹. Desde la misma construcción de los tópicos se empieza a esbozar esta exclusión: si sus lágrimas, como las de los pastores, hacen crecer los ríos, también los «enturbian» y hacen «impetuosos»; sus suspiros «importunan» a los animales y ellos mismos, con sus expresiones amorosas, aunque pastorizadas, se adscriben a un *locus horridus* de ríos revoltosos, campos temerosos y selvas oscuras, que los aleja del mundo de las nin-

⁸ Recuérdese el famoso «Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama [...] ¿por qué queréis que rinda mi voluntad por fuerza, obligada no más de que decís que me queréis bien? [...] el que me llama fiera y basilisco, déjeme como cosa perjudicial y mala; el que me llama ingrata, no me sirva; el que desconocida, no me conozca; quien cruel, no me siga; que esta fiera, este basilisco, esta ingrata esta cruel y esta desconocida ni los buscará, servirá, conocerá ni seguirá en ninguna manera» (I, 14, pp. 125-127).

⁹ Sobre este tema en la pastoril francesa, y, en concreto, sobre el sátiro como figura destinada a ser vencida, además de rechazada, cuando no objeto de risa (como luego lo serán Gorphorosto en la obra de Pérez y Alasto en la de Lope) ver Lallemand (2017).

fas y los pastores¹⁰. Las quejas legítimas por ingratitud serán reservadas para los bellos y discretos amantes de rubias y ensortijadas cabelleras que jamás agredirán a sus deudoras, perpetuando así la deuda y la justicia de sus quejas, mientras que estos sujetos velludos, de extraña grandeza y violenta determinación serán reservados para las flechas y el implacable bastón de Felismena.

Sin embargo, la intersección entre retórica amatoria y agresión sexual deja atenuada la gravedad de la agresión, por un lado, permitiendo su estetización, y, por otro, haciendo que, aunque no se legitime, sí se termine coqueteando con su justificación. En este sentido, resulta bastante significativo que sea la justiciera Felismena quien, páginas más adelante, explique ante las ninfas el «inevitable» actuar de sus agresores, volviendo al tema del amor que estos declaraban:

no es el amor de manera, hermosas ninfas de la casta diosa, que pueda el que lo tiene tener respeto a la razón, ni la razón es parte para que un enamorado corazón deje el camino por do sus fieros destinos le guïaren. (II, p. 98)

Una vez más, la construcción del episodio se encuadra perfectamente en la cultura visual de su tiempo en la que, como destaca Alcalá Galán (2022, pp. 37-54), no son extraños los cupidos en las representaciones de violaciones famosas que vienen a desdibujar la agresión y el sufrimiento de las víctimas. Tómense, como ejemplos coetáneos a la obra de Montemayor, *El rapto de Europa* de Tiziano (1560-1562) y el del Veronese (1570) o *El rapto de Helena* de Primaticcio (1530-1539)¹¹.

Una vez analizada la lógica del episodio inaugural de la violencia física en el género y su relación con el arte de su tiempo, es necesario abordar esa mayoría de asesinatos legítimos que se verifican ante los ojos del espectador imprimiendo un sello particular a la obra del portugués. Los primeros tres asesinatos son, justamente, los de los salvajes. Felismena llega en el momento del rapto y con sus flechas

¹⁰ En Sannazaro es interesante resaltar, en este sentido, el carácter ‘natural’ de los sátiros, que se camuflan con el paisaje, en contraste con la aparatosa presencia de los salvajes y su pesado y espantable armamento de coseletes, celadas de cuero, brazales en forma de bocas de serpiente, bastones herrados con púas de acero etc. Montero (nota 123, p. 92) ha subrayado la importancia del *locus horridus* en la caracterización del salvaje como personaje fuera del orden pastoril.

¹¹ Agradezco a Mercedes Alcalá-Galán estas referencias.

logra matar a dos de ellos atravesándoles el corazón, acto descrito con alusiones explícitas a ese amor que, una vez más, explica y estetiza el rapto. Pero más interesante narrativamente por el paso de lo simbólico a lo gráfico en la representación de la violencia es el asesinato del tercero en un descomunal enfrentamiento cuerpo a cuerpo de innegable filiación caballeresca que culminará con un esparcimiento de sesos por los prados de la arcadia:

Poniendo con gran presteza una aguda saeta en su arco, con tan grandísima fuerza y destreza la despidió que al uno de los salvajes se la dejó escondida en el duro pecho, de manera que la de amor que el corazón le traspasaba perdió su fuerza y el salvaje la vida a vueltas della. Y no fue perezosa en poner otra saeta en su arco ni menos diestra en tiralla, pues fue de manera que acabó con ella las pasiones enamoradas del segundo salvaje como las del primero había acabado. Y queriendo tirar al tercero, que en guarda de las tres ninfas estaba, no pudo tan presto hacello que él no se viniese a juntar con ella, queriéndole herir con su pesado alfanje. La hermosa pastora alzó el bastón y, como el golpe descargase sobre las barras del fino acero que tenía, el alfanje fue hecho dos pedazos y la hermosa pastora dio tan gran golpe con su bastón por encima de la cabeza que le hizo arrodillar y, apuntándole con la acerada punta a los ojos, con tan gran fuerza le apretó que por medio de los sesos se lo pasó a la otra parte; y el feroz salvaje, dando un espantable grito, cayó muerto en el suelo. (II, p. 95)

Este baño de sangre no mina el bucolismo de Montemayor: no pide solución, sino que resulta legitimado en su construcción novelesca. Más aún, en esta particular arquitectura narrativa, estos asesinatos resultan ser, en sí mismos, los mecanismos de desactivación de otro acto violento, del intento de violación anteriormente analizado, ese sí intolerable en la arcadia. Los salvajes son una amenaza muy acorde con los gustos de la Temprana Edad Moderna, pero amenaza al fin y al cabo, que pide ser disuelta una vez su efecto estético ha sido conseguido.

Felismena entra en la novela en esta escena y encuentra la solución a sus penas al final de la obra en una escena similar. En el libro séptimo vuelve a llegar en el momento oportuno cuando tres caballeros están emboscando a otro. Nuevamente tenemos un episodio en el que, cual caballero andante auxiliando menesterosos en su camino, la *virgo bellatrix* interviene ante una lucha desigual favoreciendo a los

desfavorecidos y, en un calco de su primera aparición, da buena cuenta de los aprovechados agresores, a quienes increpa:

«Teneos afuera, caballeros, que no es de personas que deste nombre se precian aprovecharse de sus enemigos con ventaja tan conocida». Y apuntándole a la vista de la celada le acertó con tanta fuerza que, entrándole por entre los ojos, pasó a la otra parte, de manera que aquél vino muerto al suelo. Cuando el caballero solo vio muerto a uno de sus contrarios, arremetió al tercero con tanto esfuerzo como si entonces comenzara su batalla, pero Felismena le quitó de trabajo, poniendo otra flecha en su arco, con la cual, no parando en las armas, le entró por debajo de la tetilla izquierda y le atravesó el corazón, de manera que el caballero llevó el camino de sus compañeros. (VII, p. 284, énfasis mío)

Los ecos de los asesinatos de los salvajes se hacen escuchar en el modo en el que Felismena mata a los caballeros. También en esta escena son tres los agresores que encontrarán la muerte como justo castigo por intentar valerse de la superioridad de fuerza en cobarde y desigual enfrentamiento. Si bien el *decorum* del personaje de don Felis, el caballero emboscado, exige que demuestre su valía matando a uno de sus agresores¹², Felismena entra a la escena y vuelve a manifestar su habilidad para atravesar corazones y traspasar cerebros. En este caso, el orden de los tipos de muerte que imparte la doncella aparece invertido respecto al episodio de los salvajes, pero la estructura paralela que crea es evidente, y se resalta con la forma ejemplarizante que podría decirse que cierra el círculo de su historia con el lema de «haz el bien sin mirar a quién».

Felismena entra defendiendo desinteresadamente a doncellas agredidas, como defiende desinteresadamente al caballero emboscado, y de este modo se caracteriza como el muro de contención, el mecanismo desactivador por excelencia que impide que se consume la violencia ilegítima en la arcadia, garantizando su orden y armonía. Los hilos diegéticos de Montemayor premiarán cada uno de estos actos justos: así, si con el último, sin saberlo, termina descubriendo y salvando a su amado don Felis, es gracias al primero que logra recobrar el amor y la vida del caballero, pues las agradecidas ninfas que ha liberado en

¹² Nótese que la ruptura de la simetría con el episodio de las defensas de las ninfas tiene el propósito de atenuar el «unnatural reversal of sex roles» (Mujica, 1986, p. 139) que se da en este episodio.

el libro II le traerán al moribundo e ingrato cortesano el agua mágica de la sabia Felicia que le curará las heridas mortales y hará resurgir en él la del amor por su valiente defensora.

El personaje de Felismena, desde su primera aparición, se construye como un *deus ex machina* (Orduna, 1982, p. 347; Brioso Sánchez y Brioso Santos, 1994, p. 82) que garantiza el orden en el universo pastoril. No se equivocaba Damiani (1984a, p. 113) al considerarla «a prime mover of the narrative», siguiendo en esto la propuesta de Carroll B. Johnson (1971) de leer del episodio de los salvajes dejando de lado los debates sobre estas figuras y centrándose en la función vertebral de introducir a la bella salvadora, fundamental para el desarrollo narrativo de la obra.

Pastora por sus ropas, cortesana por su origen, este personaje no termina de encuadrar del todo en ninguna de las categorías. Se presenta claramente como superior a las demás pastoras y cortesanas, digna de la deferencia de la sabia y hasta del mismo Orfeo, como ha resaltado Lilia F. de Orduna (1982, p. 347). Cabe recordar, además, que las comparaciones con divinidades que recaen sobre Felismena no son meramente retóricas, pues su historia inicia con una maldición lanzada por Venus y un favor otorgado por Palas en un sueño a su madre gestante¹³. Así, se erige en la novela de Montemayor como un personaje casi sobrenatural, casi divino. Sola, con sus armas certeras y con funciones providenciales, aparece siempre en el momento y en el lugar oportunos. El favor de Palas, como se hace explícito en la obra, le otorga la destreza guerrera: «parirás un hijo y una hija los más venturosos en las armas que hasta su tiempo haya habido» (II, p. 102), anuncia la diosa a Delia, su madre. Sin embargo, no se puede olvidar que esta divinidad es la protectora de la *polis*, del orden, de la ley, y, de hecho, en el debate sobre el juicio de Paris que tiene Delia con su marido (desencadenante de la maldición y del favor de las divinidades), argumentaba, refiriéndose a la belleza moral de Palas, que «el ejercicio de las armas era un acto exterior de la virtud» (II, p. 101). No es de extrañar entonces que Felismena termine siendo el brazo armado del orden del universo de la sabia Felicia¹⁴, con lo cual su particular *violencia*,

¹³ Para las fuentes de esta construcción ver Castillo Martínez (2021, pp. 267-268).

¹⁴ En este sentido resulta acertada la observación de Marsha S. Collins (2016, pp. 121-122), quien ve en la relación Felicia-Felismena un nexo análogo al que

única en la pastoril, ejercida siempre sin mediación alguna, siempre ante los ojos del público por esta mano femenina protectora, se perfila más bien como el despliegue de una legítima *potestas* en cuanto mantenedora y garante de un orden establecido ante posibles amenazas¹⁵.

1.4. EL CICLO DIÁNEO A.G.: EL DESARROLLO DE UNA POÉTICA DE LA DESACTIVACIÓN

Los actos que se desactivan en la obra de Montemayor no son mayoritarios, más aún, la mayoría las desactivaciones se da por la irrupción de una estética y axiología caballerescas de violencia legítima que aniquila a los sujetos que ejercen la violencia ilegítima, derramando, sin problemas, su sangre ante los ojos del espectador. Montemayor, como iniciador de la novela pastoril en lengua castellana, es un deudor del género desde el que se gesta esta nueva boga narrativa, pues no se puede olvidar que, aparte del referente bucólico clásico, el inmediato precedente (y conviviente) de esta tradición son los episodios pastoriles insertos en la novela caballeresca y sus cruces de pastores y caballeros desesperados que toman estos hábitos movidos por sus cuitas amorosas¹⁶.

Sin embargo, al margen de esta estética y axiología caballerescas hegemónicas en la regulación de la violencia del portugués, aparece en el libro III una lógica diferente que podríamos considerar algo así como una mutación que se impondrá en los ejemplares posteriores constituyendo un rasgo diferencial característico de la especie pastoril frente a la caballeresca en lo que concierne a la gestión narrativa de la violencia.

La desconsolada Belisa, encontrada por los pastores protagonistas en su peregrinación hacia el palacio de la sabia Felicia, refiere la tragedia de su vida de testigo directo y causa de un filicidio y un suicidio. Ya

habría entre una madre y una hija, y en su llegada al palacio una escena de retorno a casa.

¹⁵ Agradezco a mi gran amigo Juan Camilo Brigard por sus comentarios y ayuda para conceptualizar la particular violencia ejercida por este personaje y su carácter diferencial en esta tradición literaria.

¹⁶ Para este tema resultan fundamentales López Estrada (1974, pp. 323-339) y Avalor-Arce (1974, pp. 35-68). También Muguruza (1995), Rallo Gruss (1999) y Castillo Martínez (2005a, p. 76) se han ocupado del argumento.

desde la estructura compositiva se hace visible un elemento diferencial que se cristalizará como molde privilegiado de la contención de la violencia en la novela pastoril: la mediación enunciativa. Nace en el género la violencia referida, además, en una arquitectura que sitúa al emisor de los derramamientos de sangre fuera del conjunto de los protagonistas, un personaje secundario que, aunque en este caso se caracteriza como pastora, introducirá a otros personajes a medio camino entre aldea y corte, como lo es el pastor-estudiante Arsileo. Así inaugura un largo camino en el que la violencia será un elemento mediado que relatarán preferentemente los cortesanos que irrumpen en la arcadia, que se vinculan en sus microtramas con la *novella* italiana y, posteriormente, con las fórmulas que se hacen populares en la novela española corta o cortesana del siglo XVII¹⁷.

La Belisa de Montemayor cuenta cómo, requebrada por dos pastores, padre e hijo, corresponde al sentimiento del segundo sin despreciar al primero, hasta que una noche en que concierta una cita con el joven a través de su ventana, el viejo celoso en guarda cuidadosa distingue la silueta humana del rival y lo asesina con una saeta envenenada. Una vez descubierta la identidad de la víctima, irrumpe el primer suicidio de la novela pastoril en lengua castellana, pues el compungido padre saca su espada y atraviesa su propio corazón junto al cadáver de su hijo. La escena, ya atenuada por la mediación enunciativa, se desactiva sin muertes extra en el libro V, cuando aparece el hijo tenido por muerto, Arsileo, a las afueras del palacio de la sabia Felicia, y explica que todo lo que ha presenciado Belisa y ha narrado en el libro III ha sido un juego de sombras, una ilusión creada por el nigromante Alfeo, también enamorado de la pastora, que buscaba su dolor y desesperación como venganza por verse despreciado. De este modo, una vez conseguido el efecto trágico, todo el episodio se revierte y se revela, muy en sintonía con lo que será el gusto barroco, como un engaño de los sentidos, una falsa percepción de la realidad. La tragedia, en la que Damiani (1983, p. 456) reconoce la estructura de Píramo y Tisbe, y Cristóbal la de Fedra (1990, p. 119), queda escamoteada y el mundo feliz de la novela pastoril se preserva, esta vez, sin derramamientos de sangre adicionales.

Si bien en este episodio no estamos estrictamente ante una desactivación, que será el mecanismo predilecto de la pastoril, sino ante una reversión del hecho violento según las categorías propuestas anterior-

¹⁷ Para este proceso ver Castillo Martínez (2017).

mente, esta lógica del sabotaje de la consumación de la violencia sin el contrapeso de otra violencia se impone en los desarrollos posteriores del género, conservando también la mediación enunciativa.

En *La Diana segunda* cambian las proporciones en las estrategias de la regulación de la violencia, acercándose a esos resultados globales del género a.G., y nos encontramos con un universo ficcional en el que, de un total de 13 actos violentos, 10 se desactivan. Es de subrayar que, de este total, solo hay uno —desactivado— que ocurre ante los ojos del espectador: el intento de degollamiento que lleva a cabo Parisiles sobre el durmiente Delicio (II, pp. 75-76), mientras todos los demás son referidos por otros personajes.

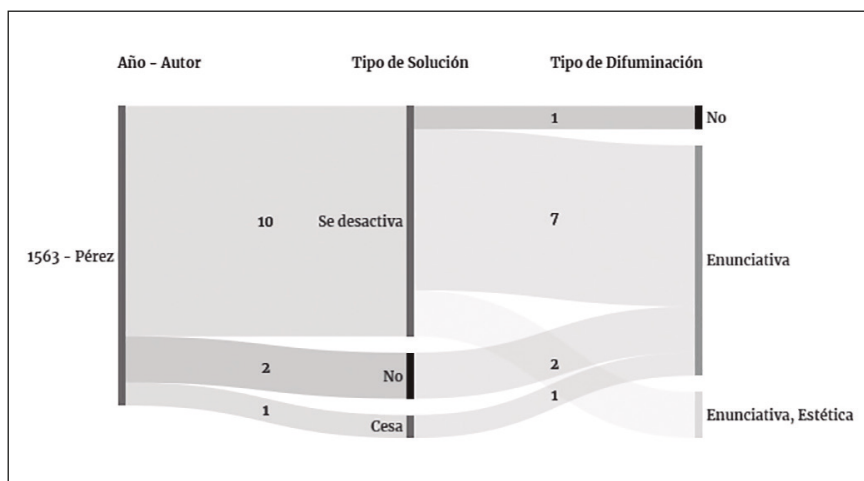


Figura 5: Actos violentos en *La Diana segunda* de Pérez, tipos de solución y difuminación.

En este corpus de desactivaciones referidas destaca la persecución de la ninfa Stela por parte del gigante Gorphorosto, calco aún más fiel que el de Montemayor de la écfrasis antes citada de Sannazaro. Aquí, la persecución de la doncella, supremamente erotizada, se soluciona ya no con un derramamiento extra de sangre, sino con el éxito de su huida hacia el agua, como sucede con las ninfas en la obra del napolitano. Dado que se trata de una obra poco conocida, cito el episodio por extenso:

Como vio la hermosa virgen al fiero Gorphorosto, que así este hombre bestial se llama, comenzó a huir con una increíble ligereza. Y vinién-

do a pasar por muy junto de donde nosotros estábamos, juzgamos o ser ninfa disfrazada en rostro de hermoso niño o niño transformado en rostro de bella ninfa, porque ni su hábito era en todo de varón, ni del todo estaba conforme a mujer vestida. Llevaba el cabello semejante al oro de la Arabia, suelto desde la media cabeza abajo, que por la frente y alrededor de la cabeza estaba ceñido con una corona de laurel variada de flores en color diversas. Sembrábase la dorada madeja por las espaldas llegando bajo de la cintura, y estaba como recogida y presa con la corona dicha porque no tuviese lugar ni licencia para ponerse delante de sus hermosos ojos. *Tráa un juboncico tan colorado, que no se puede creer si no que fue teñido con el chermes; y tan justo por la cintura y pecho, que parecía ser dotado de entendimiento para por ninguna vía querer apartarse de aquel gentil hermoso cuerpo; que por el alabastrino cuello estaba, para mayor cuidado, suelto con algún descuido. El color purpúreo deste juboncico en su níveo rostro se representaba con tanta gracia cuanta suele dar con su sombra en los blancos palacios el colorado velo tocado del claro sol. El ventecico, movido con la presteza de la ligera corrida, levantaba una delgada faldilla del mismo color que el jubón. El ruedo blanco y azul desta faldilla, poco más bajo que de la pantorrilla pasaba, de donde se parecía la mitad de un borceguí verde y por la parte de afuera de oro labrado, con unos zapatos, que talaes se llamaban, cuales los que decían traer Mercurio. Íbanle sonando las flechas que dentro de un carcax de marfil que al izquierdo lado llevaba colgando. El arco que en la izquierda mano tenía, con tres flechas que en la derecha iban, le aligeraban y apresuraban la huida.*

Entrambos a dos, Partenio y yo, vimos a esta soberana virgen, y entrambos a dos quedamos presos de su graciosa vista, como después se vio, aunque no por entonces, y tan fuera de nosotros, que no tuvimos acuerdo para favorecerla ni librarla de aquel ferocísimo bruto que a las espaldas le iba, hasta que iba buen trecho, puesto que en muy breve tiempo de nosotros se habían alejado. Y, dado caso que ayudalla quisiéramos, ni nosotros fuéramos bastantes a las bestiales fuerzas de Gorphorosto, ni con gran parte igualáramos a la ligereza dél ni a la presteza de la bella Stela, que este es el nombre soberano de la virgen noble, y es aquella celestial pastora que no se desdeña andar en mi compañía.

[...]

el fiero Gorphorosto los cabellos de la hermosa Stela levantaba, cuando ella, amarilla con el temor de se ver en tal aprieto y vencida con el trabajo de la veloce corrida, cobrado ánimo, se le aventajó, aunque poco. Y, llegada a la orilla del río por donde con el mar mezclaba su corriente, dijo:

“¡Oh, vosotras, ninfas, si es verdad que poder tenéis en las aguas, ruégoos no desamparéis virgen ofrecida a la puridad de la casta Diana, pues tanto sois amigas della, a quien he honrado!”

Esto dicho, se arrojó en las aguas; y tras ella, sin dudar, el fiero Gorphorosto, donde se viera en peligro si tuviera menores fuerzas para contristar a la furia de la corriente o supiera menos nadar para salir fuera. El fiero pastor, como de la otra parte se vio, sacudido su cuerpo para desechiar de sí el agua, a semejanza de los puercos cuando de cenagal salen, y vueltos los ojos contra el cielo a modo de amenaza, deste modo comenzó a decir en voz alta: “¡Oh, dioses, envidiosos de mi bien, si hay alguno más que mi voluntad y apetito, cómo si entre mis manos os tuviese os escarmentaría para que otra vez en mis cosas no os entremetiédeses! ¡Y tú, Neptuno, que particularmente dicen que tienes poder en las aguas, echa de tus moradas *lo que es mío justamente*; si no, yo inquietaré cada día a ti y a tu compañía dentro desas cavernas, trastornando estos montes míos en esas aguas tuyas!”.

Estando diciendo estas palabras soberbias, nosotros al río llegábamos, y una ninfa sacó la cabeza dél y contra Gorphorosto esto dijo: “Hombre descomunal que en desacato de los inmortales estás vomitando injurias para ti dañosas y para ellos poco ofensivas, oye lo que te quiero decir: ya tienes tan airados contra ti todos los dioses, que, si no para guardarte a mayor mal, se convirtieran de presente en tu daño. No enturbies nuestras aguas, pues tan poco te ha de aprovechar, si no quieres tenernos también a nosotras por principales enemigas. Y no pienses que sería poco, pues tenemos en nuestras moradas a quien confiesas por tu diosa. *Nosotras la guardamos, pero no para ti, que de los hados está para otro destinada*. En nuestros palacios está sin haber recibido daño alguno, que no era justo que de tu culpa llevase ella la pena. Y con esto te ve sin esperanza de jamás verla en tu poder, *pues no son los dioses tan injustos que juntasen dos personas tan diferentes*”. (I, pp. 126-129, énfasis mío)

La erotización del cuerpo en fuga, tema sobre el que ha llamado la atención Souvirón López (1997, p. 117), alcanza una dimensión tan hiperbólica, que impide incluso que los espectadores masculinos, Delicio y Partenio, tomen parte a favor de Stela, pues se quedan paralizados en su deleitosa contemplación. El cuerpo, las carnes y las ropas son descritos en detalle. Destaca el movimiento de huida levantando las ropas, que son de un color rojo que contrasta con los blancos miembros, cual en óleo de Rubens. El desenlace es el mismo que en la écfrasis de Sannazaro: el éxito de la fuga en el elemento acuático. Más aún, la relación intertextual se intensifica, pues las ninfas, personajes que en la pintura descrita en Sannazaro eran las víctimas de la persecución, son quienes dan su favor a la perseguida en la obra de Pérez, otorgándole la suerte que alcanzan en la novela del napolitano y

convirtiéndola en una de ellas. Pérez, como Montemayor, se inscribe en la estetización de los cuerpos a punto de ser subyugados, que, sin embargo, se salvan, preservando para la ficción arcádica ese «a punto de» que no llega a cumplirse¹⁸.

En este sentido también resulta interesante destacar tanto las razones de Gorphorosto como la respuesta de las ninfas. Gorphorosto, como los salvajes de Montemayor, alega un derecho sobre Stela por el hecho de amarla/desearla («lo que es mío justamente»), y, sin embargo, las ninfas desmontarán ese alegado derecho señalando la desproporción entre la delicada Stela y el gigante («pues no son los dioses tan injustos que juntasen dos personas tan diferentes»). En este caso, entre ecos de la fábula ovidiana de Polifemo y Galetea (Castillo Martínez, 2017, p. 166; Gherardi, 2018, p. xxxiii), nuevamente, los reclamos de enamorados deformes resultan ilegítimos en un universo en el que se defenderán únicamente las exigencias de correspondencia cuando las hermosuras «corren parejas».

La novela de Pérez, como ha estudiado en detalle Flavia Gherardi (2018, p. xxxv), ofrece una estructura particular, en la que los protagonistas de Montemayor pierden agencia y pasan a ser los espectadores, y, sobre todo, los puntillosos escuchas de un material altamente influenciado por la novela bizantina, como lo es la historia de los gemelos Delicio y Partenio, con todas sus peripecias de corte, lances de espadas, persecuciones, reyes furibundos y sentencias de muerte que, en la lógica del final feliz, también grata al género bizantino, terminan desactivándose. La función de implacables receptores y jueces, no del contenido, sino de la construcción del relato, reduce la materia pastoril en esta primera continuación a un marco de reflexión metaliteraria, un marco astilloso desde el cual se pincha con innumerables interrupciones la narración de las peripecias, y, si se quiere, se distancian aún más sus violencias. No es este el camino que seguirá *La Diana* de Gil Polo, quien volverá a poner en el centro a los personajes pastores. Sin embargo, la de Pérez ha marcado un derrotero de vio-

¹⁸ Es de precisar que, aunque todo el episodio apunta a la lógica del cuerpo femenino a punto de ser subyugado por la fuerza, el gigante Gorphorosto explicará a las ninfas que esta no era su intención respecto a Stela (III, p. 129).

lencia desactivada y referida por personajes ajenos al mundo bucólico, que se cristalizará como una marca genérica¹⁹.

En *La Diana enamorada* el comportamiento de la violencia, aunque se reduce, sigue esas tendencias globales del conjunto pastoril a.G.: de un total de 8 actos violentos, todos son referidos, 6 de ellos se desactivan, uno se legitima y uno se revierte. Dos núcleos contienen estos actos violentos: uno de personajes cortesanos y uno pastoril.

Año - Autor	Tipo de Solución		Tipo de Difuminación
1564 - Gil Polo	6	Se desactiva	6
	1	Se revierte	1
	1	Se legitima	1
			Enunciativa

Figura 6: Actos violentos en *La Diana enamorada* de Gil Polo, tipos de solución y difuminación.

El primero es la historia de Alcida y Marcelio, dos dichosos prometidos que entran a la arcadía: ella, huyendo de su enamorado, y él, intentando recobrar su amor. Como en la historia de la Belisa de Montemayor, vuelve en este caso la falsa percepción/interpretación de la realidad como motor de la peripecia y del dolor de los personajes, que encontrarán el final feliz y el restablecimiento de sus amores tras desengañarse con una afortunada verdad. Supervivientes de un naufragio en el viaje que los llevaría a celebrar su matrimonio, los dos amantes son víctimas de los engaños del marinero Bartofano, quien, deseoso de violar a Clenarda, hermana de Alcida, urde un plan en el que hace creer a Clenarda que Marcelio era quién deseaba poseerla.

¹⁹ Nótese, sin embargo, que, aunque estas violencias conciernen principalmente personajes de la trama bizantina, un protagonista recurrente es el gigante Gorphorosto (en 4 de 13 es el agresor), habitante del espacio arcádico, y ocurren justamente en este ámbito, mas no en el presente de la narración.

En este punto es de subrayar que, también en el caso de intento de violación de Clenarda, el móvil se expresa en una ambigua semántica que confunde deseo y amor: «hirió el maligno Amor el corazón del piloto» (I, p. 124). Intento de violación, atamamiento y deseos de suicidio son los actos violentos que se asoman y se desactivan en esta micro-trama que se resolverá con el feliz reencuentro de los prometidos en el palacio de la sabia Felicia.

El episodio reafirma una fórmula que se repetirá en las obras posteriores: la de la irrupción de desesperados cortesanos en un espacio bucólico donde reencontrarán a sus parejas y restablecerán sus relaciones amorosas para ser luego devueltos a su lugar de proveniencia: la corte. De esta estructura y las variantes introducidas por Cervantes me he ocupado en otra ocasión (Santa-Aguilar, 2021a), baste recordar que es el caso de Felismena y Felis (este sin malentendido), el de Andria y Alfeo en *El pastor de Filida* y el de Timbrio, Silerio, Nísida y Blanca en la obra cervantina. Para la materia que aquí nos ocupa, me interesa solo hacer notar el surgimiento y éxito de una fórmula en la que las peripecias acechadas por la violencia se enmarcan en una trama cortesana, casi siempre rica en equívocos.

Sin embargo, la violencia, aunque contenida en el relato de un personaje secundario, no queda relegada al ámbito cortesano. Gil Polo hace protagonizar la historia de Cnemón y la madrastra Deménetre, de las *Etiópicas* de Heliodoro (libro I), a dos personajes secundarios de la obra de Montemayor (Avalle-Arce, 1974, p. 125). El ámbito pastoril continúa configurándose como un espacio que no es ajeno a la posibilidad de la violencia a través de una historia de pastores en la que el parricidio es interrumpido por una anagnórisis de último momento y las madrastras enamoradas y desdenadas por los alnados urden planes para enemistarlos con sus padres con el fin de desencadenar su condena a muerte.

Ya en este corpus temprano la idea de un inicio hiper idealizante y neoplatónico del género tendría que matizarse. Bien notó Cull (1986) el abismo entre la retórica amatoria de los personajes y el curso de sus acciones, que da cabida a peripecias mucho más mundanas, violentas y carnales que poco tienen que ver con la filografía de sus discursos, y Albuixech (2008a) señaló la omnipresencia de los engaños en este género literario. Desde el planteamiento de Montemayor, la historia de Alanio-Montano-Ismenia-Selvagia estaba marcada por la inconstancia en los amores, las mentiras y los celos, como resalta Damiani

(1984a, p. 120) y ha sido lúcidamente estudiado desde la teoría del deseo mimético de Girard por Cesáreo Bandera (2005, pp. 172-179). En la obra de Gil Polo, además de todo el aparataje de la tragedia desactivada de Montano, es de notar, en primer lugar, las preocupaciones económicas —el heredar/desheredar—, que han sido resaltadas por Mujica (1986, p. 158), en segundo lugar, la lógica de la calumnia y manipulación que vienen a relativizar la idea del espacio pastoril como ámbito de la sinceridad de los afectos, y, en tercer lugar, la configuración del deseo como una aspiración que busca su consumación por todos los medios. Felisarda, enamorada de Montano y rechazada, opta con casarse con el padre de este para poder chantajear al alnado con la gestión del favor/odio de su padre a cambio del anhelado encuentro sexual. Narra la desdichada Ismenia, esposa de Montano, antes requebrada por el padre de este:

El maldito viejo, por tener ocasión de desheredar al hijo, determinó casarse con mujer hermosa y joven a fin de haber hijos en ella. Mas aunque era muy rico, de todas las pastoras de mi lugar fue desdeñado, sino fue de Felisarda, que por tener oportunidad y manera de gozar deshonestamente de mi Montano, cuyos amores tenía frescos en la memoria, se casó con el viejo Fileno. Casada ya con él, entendió luego por muchas formas en requerir mi esposo Montano por medio de una criada llamada Silveria, enviándole a decir que si condescendía a su voluntad, le alcanzaría perdón de su padre, haciéndole otros muchos y muy grandes ofrecimientos. Con promesas, fiestas, dádivas y grandes caricias, pervirtió de tal manera el ánimo de Silveria, que fue contenta de hacer cuanto ella le mandase, aunque fuese contra Montano, con quien ella tenía mucha cuenta por el tiempo que había servido en casa de su padre. (II, p. 168)

El sexo adúltero entra pronto en la arcadia, y lo hace en unas dinámicas comerciales, como moneda de cambio en los juegos manipuladores de los afectos, y más aún, como fin para el cual otras monedas, más contantes y sonantes, entran a sobornar criados y deshacer lealtades. Si bien es verdad que ni el parricidio ni el adulterio se consuman, y que esta historia es un inserto engastado en la trama principal de *La Diana enamorada*, no se puede pasar por alto que estas posibilidades se han asomado al mundo de los pastores y las dinámicas que las rigen han entrado como posibilidad a su actuar.

Por otro lado, los protagonistas de la novela, enfrentados al obstáculo de un matrimonio sin amor, no consideran el camino del sexo

adúltero y todo se resuelve con la oportuna muerte de Delio (este sí persiguiendo a otra mujer) que permite el final feliz. Violencia y sexo ilícito se desactivan, sin embargo, un camino ha quedado abierto, un modo de relacionarse mediante la manipulación y el soborno para conseguir la consumación de los deseos, que, como se verá, en los *corpora* posgalateicos saldrá de lo episódico y entrará a formar parte de unas tramas principales de sangre efectivamente derramada, lealtades compradas con dineros y finales en los que cada vez se hace más rara la felicidad y más factible el desengaño.

1.5. ANTONIO DE LOFRASO: PRESENTE, POESÍA Y LEGITIMACIÓN DE LA SANGRE HISTÓRICAMENTE DERRAMADA

Razón no le faltó a Cervantes al señalar, a través de la voz del cura en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote, la unicidad de esta obra:

Que desde que Apolo fue Apolo y las Musas Musas y los poetas poetas tan gracioso ni tan disparatado libro como ese no se ha compuesto, y que, por su camino, es el mejor y el más único de cuantos de este género han salido a la luz del mundo. (I, 6, p. 67)

Marcial Rubio Árquez (2014, pp. 11-12), en su introducción a la edición crítica de Marta Galiñanes Gallén, analiza el dictamen, destacando que el juicio cervantino recae sobre la obra «arrancándola de cuajo y sin piedad del huerto genérico donde su autor quiso —y, pese a todo, consiguió— plantarla». En efecto, la obra no tiene ningún miramiento por los que en la prosa pastoril empezaban a cristalizarse como rasgos genéricos, como lo ilustra la siguiente gráfica sobre la gestión de sus violencias.

Si bien se ha insistido en la necesidad de abandonar los prejuicios críticos desde los cuales se asocia la novela pastoril a un universo hermético de idealidad, es necesario señalar que lo antiarcádico —no solo la violencia física— tiene sus normas de contención, sus coordenadas de desarrollo. Los *loci amoeni* nunca fueron en la prosa castellana un mundo ajeno a las coerciones sociales. En este sentido, habría que empezar resaltando, como ya lo hizo acertadamente Mujica (1986, p. 141), la enorme paradoja de que en este género las Dianas no hacen honor a sus nombres, no son forjadas a imagen y semejanza de la autócrata virgen cazadora, y, de hecho, su entrada al templo les es prohi-

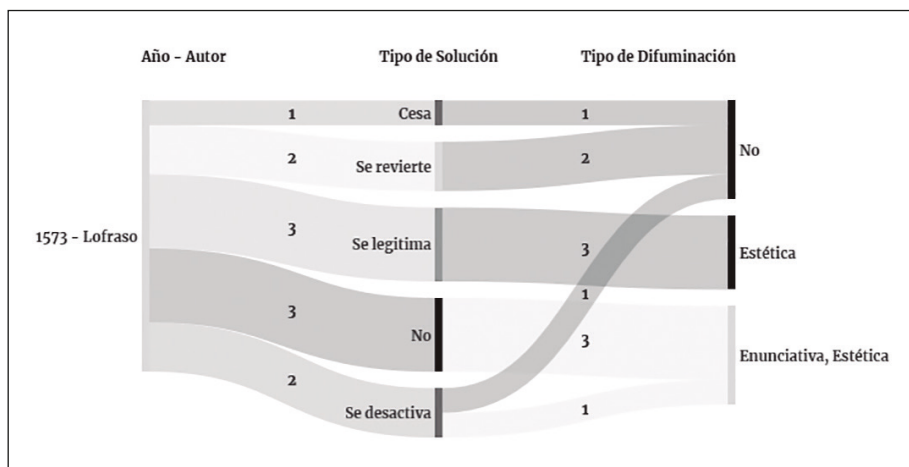


Figura 7: Actos violentos en *Los diez libros de Fortuna de Amor*, tipos de solución y difuminación.

bida. El personaje de la pastora Diana es el epítome de la mujer presa de las estructuras patriarcales de su siglo: una bella malmaritada²⁰, cuyo destino ha sido decidido por una voluntad paterna que choca con el sentir de los protagonistas, un personaje de quien se llega a sugerir incluso que sufre violencias físicas y psicológicas en el matrimonio²¹. Ni estas protagonistas ni sus continuadoras gozan de la libertad amorosa ni social que profesa la pastora Marcela en el *Quijote*. Su felicidad derivará, en estas primeras obras, del hecho de habitar un mundo en el que los maridos celosos mueren de repente y hay sabias Felicias que con sus bebedizos permiten que vuelvan a los brazos de sus primeros amantes. Pero tampoco los jóvenes amantes son enteramente libres de ir y venir por los campos sin otra preocupación que el cuidado amoroso y la composición poética, como proyecta don Quijote al final de sus

²⁰ Recuérdese que Tauriso glosa «La bella malmaritada» dedicándosela a Diana en la obra de Gil Polo (III, pp. 205-207), y lo mismo hace Fausto en la de Pérez (VI, p. 261). Para este tema en la pastoril ver Albuixech (2008b).

²¹ Dice Marcelio a Diana en la obra de Gil Polo: «Porque claro está que un marido celoso, como el tuyo, antes querría que su mujer fuese la más fea y abominable del mundo, que no fuese vista ni alabada por los hombres, aunque sean honestos y moderados. ¿Qué fatiga es para la mujer ver su honestidad agraviada con una vana sospecha? ¿Qué pena le es estar sin razón en los más secretos rincones encerrada? ¿Qué dolor ser ordinariamente con palabras pesadas, y aún a veces con obras combatida?» (II, p. 156).

días, sino que se encuentran también presos en una estructura social que no excluye que tengan que ir a servir a pastores jerárquicamente superiores, alejándose de su amada, o aceptar matrimonios que estos rabadanos conciertan²².

Resulta acertado el enfoque de Hernández Pecoraro (2006, pp. 14-15) sobre este género visto como un artefacto en el que se traslucen directa u oblicuamente tanto la ideología de su tiempo como sus ansiedades. Se podría afirmar que, si la novela pastoril en lengua castellana se escribe sobre el armazón del orden social del siglo xvi (ideología dominante), Lofraso construye su novela sobre el del desorden social (ansiedades). La particularidad de Lofraso no está en la inclusión de estructuras históricamente determinadas, sino, como bien ha notado Cull (1987b, p. 163), de las bisagras de su destrucción. Así, resulta única respecto a la tradición precedente una obra en la que, en ámbito pastoril, los procesos judiciales se corrompen con dinero y tráfico de influencias, trayendo como colofón la bizarra imagen del pastor protagonista injustamente encarcelado por años, escribiendo cual reo grafitero en las paredes de la prisión, que pasan a remplazar la tópica corteza de los árboles en el libro quinto.

Más significativo aún resulta el contraste entre pastores y porquerizos. Si bien he insistido en que esta tradición literaria no es, como quisiera don Quijote, ajena a jerarquías sociales, Lofraso plasma una ansiedad histórica por la crisis de una sociedad estamental, por la movilidad social creciente que desarticula los privilegios de la sangre. Dice el pastor Duriano (posteriormente asesinado por defender esta posición y orden de valores):

Viendo los estragos y enormes daños que los civiles y bajos, groseros porquerizos con las crecidas manadas de sus colmilludos puercos en nuestras dehesas y pastos cada día hacen, no solamente comiendo y devorando las tiernas y delicadas pasturas a nuestros mansos corderillos dedicadas, pero aun lo que peor es, van quebrando y pervirtiendo nuestros antiguos privilegios, estatutos y reales ordinaciones de nuestros antepasados, por las cuales sus términos y territorios les son a ellos asignados, que viendo el

²² Nótese que estas coerciones aparecen ya en la obra inaugural. Refiere la voz poética de Sireno en el canto de la ninfa Dórida: «Mi amo, aquel gran pastor, / es quien me hace partir» (II, p. 86, vv. 190-191). Torres Corominas (2021, p. 159) llama la atención sobre este «gran pastor», trasunto del rey, en el mundo arcádico.

daño que hacen y lo que puede suceder en perjuicio de nuestra patria [...] estos porquerizos tan soberbios y arrogantes, por haberse con la ocasión y aprovechamiento de nuestro fértil prado enriquecidos y aumentadas sus manadas, tal que muchos y muy principales ganaderos, movidos de ambición y codicia, pospuesto lo que a su honra y reputación debían, les han dado sus hijos y hijas en casamiento, por donde más de cada día sus presunciones van creciendo, y aun tan adelante, que con favor de algunos que les son aliados en parentesco tienen entrada en los cargos y oficios públicos. De tal manera que el otro día salió un porquerizo por meseguero de los ovejeros, y finalmente nos han de mandar y regir. (V, pp. 312-313)

La alteridad que se antagoniza en esta ficción ya no es un elemento de regusto mitológico, como los salvajes en *La Diana* de Montemayor o el gigante Gorphorosto en la de Pérez. Tampoco un sujeto cegado por pasiones desordenadas, como el nigromante Alfeo en la obra del lusitano, o la madrastra y el marinero lujuriosos en la de Gil Polo —conjunto al que se suman también los antagonistas mitológicos antes mencionados—. Se trata de todo un grupo social representado desde una perspectiva socioeconómica como usurpador de unos privilegios de sangre tenidos por sostén legítimo en la construcción simbólica de la ‘patria’.

Los porquerizos se caracterizan como «impuros» (con todo lo que este concepto significa en las obsesiones por la limpieza de sangre en la sociedad española de los siglos XVI-XVII) desde el animal que pastorean, el cerdo, en contraste con la oveja, ligada en la cultura cristiana a la pureza, al cordero de Dios, hasta sus mismos nombres, como Espuriano, el espurio, el bastardo. Al comer el pasto (de las ovejas, no se olvide), su subsistencia es en sí misma un acto de usurpación de lo indigno en detrimento de lo digno. Más aún, el solo paso de los «colmilludos puercos» por las tierras de ovejas implica un daño que pronto encontrará su correlato en el matrimonio de los hijos de los porquerizos con los de los pastores, deterioro definitivo de ese territorio simbólico que es el linaje desde la horrorizada perspectiva del pastor Duriano²³.

²³ Roca Mussons (1990, p. 400) propone una lectura en clave histórica en la que los pastores serían los defensores del orden virreinal español en Cerdeña, bando en el que se inscribe Frexano como trasunto del autor, mientras que los porquerizos serían el bando «grimpeur» que estaría buscando entrar al poder

Este rechazo social se manifiesta en que los porquerizos sean caracterizados como los agentes de una violencia ilegítima: son dos los asesinatos de inocentes que llevan a cabo para incriminar a Frexano, el pastor protagonista, además del de Duriano (libro V). En este punto, es interesante notar que a estos asesinatos a traición, con el consecuente proceso jurídico de la incriminación del inocente, se opone el duelo como «ley de pastor honrado» (V, p. 333) y un deber ser en el que a este grupo no correspondería la justicia de la espada, sino los apaleamientos (V, p. 312). Nuevamente, el *ethos* y los códigos nobiliarios se identifican con el mundo de los pastores en Lofraso, en contravía de un orden social cada vez más institucionalizado que el sardo rechaza profundamente. Frente a las artimañas de los porquerizos y sus desastradas consecuencias no hay aguas mágicas, tampoco justicia que recaiga en los culpables. Así, asesinatos sin solución y sin castigo entran a la arcadia como elemento sintomático de esa ansiedad estamental que sabe irreversibles los cambios sociales y económicos de su tiempo.

Pero no solo los asesinatos que se reprueban aparecen como expresión de las enhiestas banderas ideológicas del sardo. También entran asesinatos celebrados a ritmo épico que obedecen a la expresión de un sistema de valores, en este caso político-religiosos, históricamente determinados. Es así como en el libro IV se desarrolla una sangrienta batalla naval que enfrenta maniqueamente a los intachables representantes de una cristiandad española amparada por un dios ‘verdadero’ que les da su favor, y una alteridad religiosa que se deshumaniza como «perros adversarios y malvados», «infiel canalla estraña», «malvados perros carniceros» cegados por las engañosas promesas de victoria que les hace «su falso Mahoma» (IV, pp. 261-268).

Este sistema de valores deriva en un sistema de valoraciones en el que las mismas acciones violentas se adjetivarán de un modo u otro

con el medio que fuere necesario sustituyendo la supremacía española. La tesis de Roca Mussons es muy plausible, sin embargo, la dimensión de lo «sucio», lo «bastardeado» en contraposición a lo «puro», el pánico por la mezcla de sangres y el rechazo a los procesos institucionales con guiños a la razón teológica del duelo, admiten una lectura más amplia en clave de la obsesión por la limpieza de sangre en el siglo XVI y la ansiedad ante el advenimiento de un nuevo orden que pone en crisis de los privilegios estamentales, cada vez más permeables por el dinero (particularmente desde el descubrimiento de América y la progresiva aparición de ricos indios), el rechazo a un mundo de compra de títulos nobiliarios, en el que los viejos linajes irán dejando de ser herméticos.

dependiendo del bando al que pertenezca el personaje. Así, la violencia de los turcos es «osadía» (IV, p. 266), mientras que la de los españoles es «valentía» (IV, p. 263), ponderación que no deja de ser paradójica teniendo en cuenta que se trata del enfrentamiento de una nave cristiana contra veinte contrarias. El episodio, en las coordenadas ideológicas desde las que se construye, sigue una lógica de orden restaurado, de derrota inverosímil del antagonista, que analizaré en detalle en el capítulo 2 de esta monografía en relación con una reescritura que hace Cervantes en *La Galatea*. Baste subrayar por el momento que en este episodio el dios de los cristianos hace legítima una violencia que se consuma hasta sus últimas consecuencias y entra a hacer parte de los resortes que garantizan un final feliz en el que se desactiva otra violencia presentada como ilegítima, la de la alteridad religiosa.

Pero no es solo la inclusión explícita de un recalcitrante sesgo ideológico, con sus paranoias y fanatismos, el rasgo que le confiere a Lofraso esa unicidad frente al género. Sus divergencias con la fórmula que se está cuajando de novela pastoril llegan a sus estructuras más profundas. Si se cartografiara el *cronotopo* de la pastoril, este coincidiría palmo por palmo con las coordenadas del *locus amoenus*. Si bien la arcadia no es un universo aislado espaciotemporalmente, pues corte y arcadia son colindantes, en esta tradición literaria la corte solo había aparecido enunciada cuando entraban cortesanos a contar sus peripecias pasadas, casi nunca libres de lances violentos. Sin embargo, en la novela de Lofraso el narrador acompaña a los pastores protagonistas, Frexano y Fortuna, a salir del *locus amoenus*, cambiando así radicalmente la configuración espaciotemporal de la tradición precedente²⁴. Los pastores de Lofraso, entonces, serán agentes ante los ojos del espectador de la matanza de turcos en pleno Mediterráneo. Más aún, en contravía de la lógica pastoril, en la que los cortesanos que aparecen en el *locus amoenus* son restituidos a la corte una vez resueltas sus inquietudes amorosas, Frexano, desengañado tras el matrimonio forzado de Fortuna, terminará por instalarse definitivamente en Barcelona

²⁴ Avalle-Arce (1974, pp. 178-181) se ocupa de la particular espacialidad de esta novela y su vinculación con el afán autobiográfico del autor, el cual, según el crítico, rige esta ruptura frente al modelo pastoril. También en esta dirección va la propuesta de análisis de Roca Mussons (1990 y 1988), quien sugiere ver en toda la trama de la obra una suerte de memorial de agravios.

ofreciendo allí sus servicios poéticos, cuyo contenido se toma el final de la obra²⁵.

No bastándole esto, Lofraso opera cambios estructurales que trascienden el *cronotopo* y llegan a modificar la lógica de la alternancia de verso y prosa, médula y origen de la novela pastoril. La novela pastoril en lengua castellana es el triunfo del modelo propuesto en 1504 por Sannazaro en su *Arcadia*, que plantea un esquema de alternancia de prosa y verso en el que se reserva la primera para la acción y la segunda para la voz de los personajes. Montemayor depura el modelo italiano para llegar a un molde en el que los pastores no dialogan necesariamente en verso, sino que son personajes poetas que van a hacer gala de sus creaciones literarias, entendidas y valoradas como tales por los demás. En la quimérica novela de Lofraso asistimos a la ruptura de esta lógica, alrededor, justamente, de la batalla naval antes comentada. La voz en prosa del narrador se ve interrumpida por la voz en verso de los marineros con su grito de alarma, pero a esta, en arrebatado épico, sucederá la continuación de la narración en verso:

Y, estando en esto, las guardas que en la gabia mayor estaban, reconociendo a todas partes, descubrieron muchos navíos de remos, no tardaron de decir al patrón y piloto muy deprisa, gritando de esta manera:

Arma, patrón, piloto y marineros,
que muchas velas salen de la tierra!
[...]
Desde que el patrón y gente y el guardiano
sintieron el aviso, les van dando
del orlo miraban por el mar llano
cuántas fustas allá se van mostrando. (IV, p. 261)

En la clasificación de la gestión de la violencia en esta obra resulta llamativo que verso y violencia se entrelazan. Los sangrientos detalles de la batalla, que sucede en el presente de la narración tomando como protagonistas a los pastores, se narran a ritmo épico, pero también aparecen contenidos en el verso los dos asesinatos con los que se pretende incriminar a Frexano, revelados por una visión en un sueño en la cárcel (libro V). Del mismo modo, en el caso del asesinato de Duriano,

²⁵ Para un estudio de los referentes y personajes barceloneses reales en la obra de Lofraso, ver Duran (1997) y también Roca Mussons (1988).

aunque Frexano escucha el alboroto desde la prisión, y hasta allí llega Florineo a decirle que han asesinado a su amigo, es en un poema de Frexano, —imposible conocedor de estos detalles— donde se desarrollan los pormenores del acto:

De un montecillo le tiró escondido
con cruda xara de ballesta fuerte,
lo interior del pecho le ha rompido,
recibiendo el triste cruda muerte.
era la medianoche, sin ruido,
cuando Duriano dijo: '¡Ay!, sin verte,
traidor, me tiras, trayendo mi querida,
y, sin culpa, cortándome la vida. (V, pp. 336-337)

Así, de los 11 actos violentos que contiene la novela de Lofraso, en 7 interviene lo que he decidido llamar una difuminación estética. El caso de la batalla naval se erige en este panorama como rara toma de voz poética por parte del narrador. Sin embargo, los otros actos violentos que se refieren en verso sí pasan por una mediación enunciativa, es decir, por la voz de un personaje: en el caso del poema a la muerte de Duriano estamos claramente ante una composición de Frexano entendida como tal en el universo de la novela, y en las revelaciones del órfico mozo del sueño, la poesía es la forma de expresión oracular.

Lofraso, único ejemplar en la novela pastoril, no deja sucesores en lo que concierne a las mezclas de poesía y prosa. Estas seguirán los cauces de la propuesta de Montemayor, y la violencia, aunque cada vez más presente, raramente volverá a asomar con ritmo épico ni con la función de teratologizar a un grupo socioeconómico no grato para el autor. Sin embargo, como se verá en el análisis de las obras posteriores a *La Galatea*, será el precedente determinante para la transformación definitiva de las relaciones entre corte y arcadia, para la corrupción final de la última y su absorción en una primera degradada.

1.6. VIOLENCIA, GÉNERO Y CLASE A.G.

El modelo de violencia física, dependiente epistemológicamente de una estructura sujeto-objeto, con el que he abordado este estudio, permite la categorización de la violencia teniendo en cuenta género y posición social de víctimas y perpetradores. Considerando que la

novela pastoril en sus comienzos es un género que tiende a la restauración o preservación de un orden ideal, discernir estas variables y sus intersecciones, pero, sobre todo, los diferentes tipos de actos y soluciones que se dan dependiendo de ellas, revela las bases ideológicas sobre las que se construye ese ideal.

En la clasificación por género, el mundo de la violencia aparece como un ámbito eminentemente masculino. Del corpus de 43 actos violentos, 32 tienen a hombres como perpetradores, y de estos 32, 28 tienen a otros hombres como víctimas. La violencia de género aparece en menor medida, registrándose solo en cuatro casos: el rapto de las ninfas en *La Diana* de Montemayor, la persecución de Stela por el gigante Gorphorosto en la de Pérez, el plan fallido de violación que urde el marinero Bartofano contra Clenarda en la de Gil Polo y los deseos frustrados de asesinar a la inconstante Minandra (y a su amante) que manifiesta el ofendido Dulcino en la obra de Lofraso.

A \ V	H	M	Mixto	Totales	%	
H	28	3	1	32	74,4%	A: Agresor V: Víctima H: Hombre M: Mujer
M	6	3		9	20,9%	
M vestida de H	1			1	2,3%	
Mixto	1			1	2,3%	
Totales	36	6	1	43		
%	83,7%	14,0%	2,3%			

Figura 8: Género de víctimas y agresores a.G.

Es interesante notar dos elementos: el primero, es que hay una multitud de armas que desfilan por estos universos arcádicos: espadas, flechas, alfanjes, ballestas, piedras, bastones, puñales, picas, grillos, cadenas, cuchillos, arcabuces, y hasta escopetas y cañones. Sin embargo, en la violencia de género invariablemente el cuerpo masculino se instrumentaliza como arma. Con excepción de Lofraso²⁶, violencia de género y agresión sexual se entrelazan en esta tradición literaria

²⁶ Nótese que analizo como violencia de género el intento de asesinato de Dulcino sobre Minandra así en la catalogación haya quedado subsumido en las agresiones contra víctimas mixtas por la presencia del amante en la escena.

desde el rapto de las ninfas que inaugura esta tipología —y la violencia misma— en la novela pastoril en lengua castellana.

El cuerpo masculino, hiperbolizado en los salvajes y en el gigante Gorphorosto, se presenta entonces como un arma potencial de agresión contra la mujer en una lógica de desigualdad de fuerzas, una amenaza de penetración, aunque nunca explícita, que acecha precisamente a personajes que son vírgenes, nunca a las casadas. Las ninfas consagradas a la diosa Diana representan el epítome de este valor cultural, y de igual modo lo ostentan la ninfa Stela y la diánea Clenarda, quien no en vano evoca a la virgen cazadora con su soledad y su destreza cinegética. La lógica de estas violencias obedece a la estetización de la mujer en el momento previo a ser subyugada por la fuerza, a la que me he referido al analizar el rapto de Montemayor. De hecho, la estructura de este episodio se impone en las demás amenazas de agresión sexual, y ninguna de las doncellas es degradada. Invariablemente la técnica con la que se gestiona esta amenaza es la desactivación, y todos estos episodios se detienen en el ‘esplendor’ de ese «a punto de» tan grato a la cultura visual coetánea a estas obras literarias. El idealismo del género triunfa imponiendo la preservación de sus vírgenes.

La homogeneidad en la solución dada a estas violencias no resulta extraña si se tienen en cuenta los tipos de soluciones que regulan la violencia en la literatura pastoril. Impensable sería en este caso una reversión, válida para las muertes, pero no para las violaciones, pues la virginidad como valor cultural no depende exclusivamente del aspecto fisiológico (que, de hecho, ya aparecía restaurando Celestina con sus artes), sino de una alteración irreversible de la pureza de la mujer durante la experiencia del sexo. La cultura cristiana, como resalta Alcalá Galán (2022, pp. 145-149), impone un paradigma de negación de la sexualidad femenina encarnado en el oxímoron que representa la invención de la Virgen María, desde el cual ninguna mujer que haya vivido una relación sexual, independientemente de su consentimiento, puede ser considerada como libre de mancha, como inocente. La preservación de la ‘pureza’ en estos casos de amenaza de agresión, y, por consiguiente, la lógica del final feliz dentro del idealismo del género, solo puede pasar por la desactivación como solución, por la no consumación de un hecho irreversible incluso en el mundo de las sabias Felicias y las aguas encantadas.

La obra de Lofraso, como siempre, requiere análisis aparte. El asomo de violencia de género en *Los diez libros* es el único en este corpus

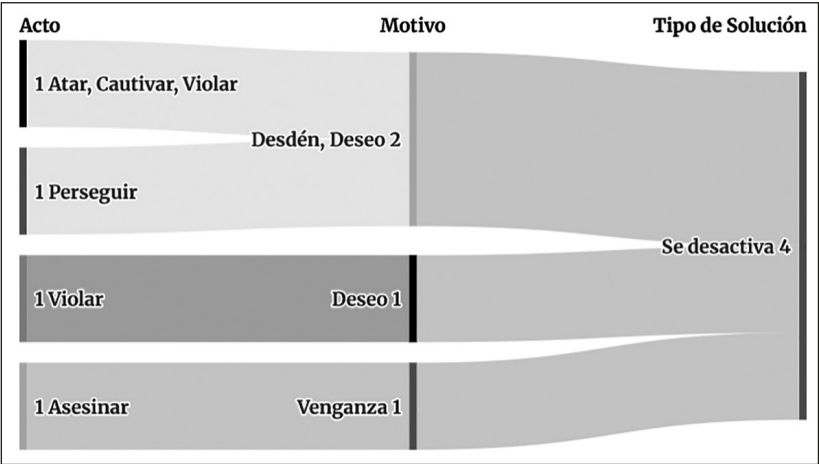


Figura 9: Violencia de género a.G., actos, motivos y tipos de solución.

anterior a *La Galatea* que no es una agresión sexual y, significativamente, es el único que no amenaza a una virgen²⁷. De la engañosa Minandra se dice:

Llamábase Minandra la señora
que en nombre de doncella se tenía. (IX, p, 542)

Además, Dulcino, el agresor frustrado, deja caer un «si recibí favores, no me halago» (IX, p. 542), y la confirmación de este aspecto llegará por boca de la misma Minandra, cuando declara a su amante:

Amor mío, estoy penando,
que muero si conmigo no te esposas.
Acuérdate que gran tiempo esperando,
te di todo mi fruto, flores, rosas. (IX, p. 545, énfasis mío)

El contexto de este amago de agresión es un caso de honor, en el que el noble Dulcino, después de recibir juramentos de fidelidad, descubre a su dama en brazos de otro, además, de «un hombre de bajas condiciones» (IX, p. 545). Sin embargo, tampoco en este caso se efec-

²⁷ Aunque no lo he catalogado dentro del corpus de actos violentos, pues no es siquiera un intento o deseo, en este punto es de recordar que Ismenia, calumniada, teme morir a manos de Montano en la obra de Gil Polo (II, p. 174).

túa la violencia contra la mujer. La puerta que separa a los amantes del ofendido Dulcino está cerrada y el enamorado burlado se queda sin poder llevar a cabo su venganza. Es interesante en este punto que un acto que aparecería justificado, como el asesinato de la mujer que ha traicionado y de su amante, inferior en condición social, no se consuma, sino que se desactiva —al igual que las agresiones que amenazan a las vírgenes— en una obra que, como se ha hecho notar en el presente capítulo, no se caracteriza precisamente por ahorrar derramamientos de sangre. El noble no lava su honra con sangre, como dictarían los códigos del honor que se impondrán en el drama del siglo XVII, y el hombre «de bajas condiciones» queda sin castigo.

Podría argumentarse que, al ser el ofendido y su engañadora solo prometidos y no casados, el tema del honor se atenúa. Sin embargo, no se puede pasar por alto que la construcción del episodio parece dirigirse a una estructura de restauración de la ofensa a través de una justicia vindicativa ejercida por el personaje superior —social y moralmente— sobre los inferiores, agentes de un agravio. Se trata del esquema clásico de legitimación de la violencia, aquel que rige los asesinatos de los salvajes en Montemayor o los de los turcos en las coordenadas ideológicas del sardo. No obstante, en este caso la justicia vindicativa fracasa y no hay derramamiento de sangre de mujer.

Queda explicada la necesidad de acudir a una desactivación en los casos de las agresiones sexuales, pero difícil es hallar una razón que dé entera cuenta de la confluencia de Lofraso en este mecanismo para solucionar la particular violencia de género que amenaza a Minandra. Dada la impredecibilidad del sardo al respecto, lo más probable es que se trate de una mera coincidencia, aunque no sobra mencionar en este punto, también para complementar la explicación estético-ideológica que se ha dado de las desactivaciones de agresiones sexuales, el hecho que ya en su día señalaban Maxime Chevalier (1974) y Francisco López Estrada (1974, p. 483) de que la novela pastoril contaba con un nutrido (aunque no exclusivo) público femenino que empezaba a ejercer una presión en las decisiones editoriales²⁸. En todo caso, es de notar que en la literatura pastoril en lengua castellana anterior a *La Galatea* de Cervantes ninguna violencia de género llega a consumarse.

Por otro lado, la violencia ejercida por mujeres es limitada. La violencia de mujeres sobre hombres podría reducirse, en estricto sentido,

²⁸ Para este tema resulta fundamental Rhodes (1987).

a las intervenciones de Felismena, brazo armado garante del orden ante sujetos antagónicos que lo amenazan. Felismena, como se señaló, es un personaje de filiación caballeresca que descende de una nutrida genealogía de doncellas guerreras²⁹. En el panorama pastoril es única, pues no es una pastora, pero como cortesana también resulta *suis generis*: tocada desde su gestación por el odio de Venus y la gracia de Palas, equipada con sus flechas y su bastón, se distingue de las demás cortesanas vestidas de pastoras que llegan a la arcadia.

Sacando a este personaje, la violencia física femenina parece encauzarse bajo la forma del suicidio para preservar la honra, tal como lo considera Clenarda (I, p. 26) al verse en el poder del lujurioso Bartofano, o violencias ligeras movidas por pasiones irrefrenables, como el arrancamiento mutuo de cabellos y arañazos que se da entre Dorinda y Morinea en el libro tercero de Lofraso y que se solucionan con su simple cese. También la venganza de firme enamorada que ha visto ultrajado a su amado asoma en esta tradición con Ismenia en *La Diana enamorada*, decidida en el libro segundo a matar con sus propias manos a Silveria, la aliada de la cruel madrastra en el plan de llevar a Montano a empuñar el puñal contra su padre. Sin embargo, Ismenia renuncia a sus propósitos al ver la utilidad que tiene la culpada para esclarecer el enredo del que es víctima Montano: «quise darle muerte con mis manos, aunque flaca

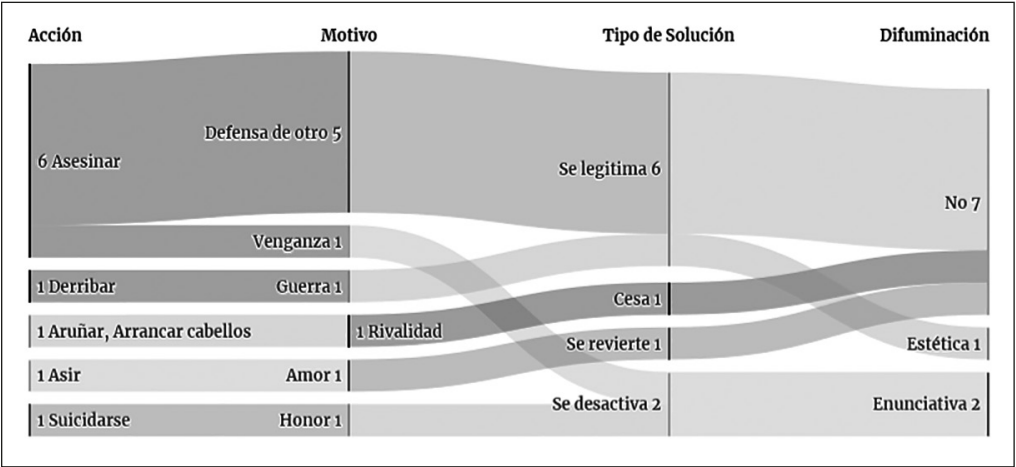


Figura 10: Violencia ejercida por mujeres a.G., actos violentos y tipos de solución.

²⁹ Para este tema ver Marín Pina (1989).

mujer, pero dejé de hacerlo porque sola ella podía remediar mi mal, declarando su misma maldad» (II, p. 174), dice el personaje.

Todos estos actos violentos de mujeres que no son guerreras caballerescas tienen como denominador común que no se cumplen o se quedan en violencia ligera, y lo mismo sucede con aquellos que tienen como agente a un colectivo en el que hay mujeres, como el fallido apedreamiento de los salvajes que llevan a cabo Selvagia, Silvano y Sireno antes de la aparición de Felismena en la obra de Montemayor. Otro elemento común y significativo que sale a la luz es la carencia de armas no solo en la violencia contra la mujer, sino en la violencia ejercida por mujeres (a excepción, nuevamente, de Felismena). Cleonarda piensa arrojarse al mar, Dorinda y Morinea usan sus uñas en la agresión mutua y también Ismenia piensa matar a Silveria «con sus manos» (II, p. 174). Agresoras con sus manos, agredidas por los cuerpos masculinos hiperbolizados, la novela pastoril muestra entonces un mundo en el que las armas quedan reservadas a un universo enteramente masculino.

Sin embargo, la clasificación por género no se agota en la lógica binaria de hombres y mujeres. El caso de Fortuna disfrazada de hombre (Beliseo) requiere clasificación aparte (como casi todo en la obra de Lofraso), y no solo por el travestismo, recurso tópico de la trama de peripecias que nada tiene que ver con la identidad de género de los personajes, sino porque, como bien señaló Cull (1989a, p. 327), en este caso implica unos cambios en sus códigos de acción.

Fortuna es una pastora al uso: no es una *virgo bellatrix*, sino una recatada doncella enamorada. Sin embargo, vestida de hombre en la nave que se ve envuelta en la batalla contra los turcos, se vuelve un agente de violencia contra hombres, y, empuñando su cayado pastoril, derriba turcos, como los demás cristianos, con inusitada valentía, destreza y fuerza física. Resulta significativo que la voz poética épica en la que se transforma el narrador de Lofraso refiere los hechos atribuyéndole a Fortuna el género masculino y el nombre de hombre bajo el cual oculta su identidad. Sin embargo, más interesante aún es que el personaje no se termina de masculinizar como agente de la violencia, y así, sus sangrientas gestas tienen un carácter diferencial frente a las de Frexano, con las que aparecen inmediatamente contrastadas. Siguiendo la convención que excluye a las mujeres de las armas, Fortuna no usa una como tal, sino que instrumentaliza su cayado, algo significativo en un episodio que, desde su estética épica, no se queda corto

en el recuento de todo tipo de armas a disposición³⁰. Por otro lado, tampoco se hace explícito que mate, sino que sus agresiones se quedan en un ambiguo «derribar», mientras que su enamorado, empuñando él sí media pica, aparece como agente sin matices del esparcimiento de vísceras ajenas por el Mediterráneo:

Cosa es de notar lo de Beliseo
 cuán animoso se mostró aquel día,
 en l'orlo de la nave allí le veo,
 defendiéndose con gran valentía;
 entre pastores no lo hay ni creo
 tan valiente como allí parecía,
 que con solo en sus manos un cayado
 a golpes muchos turcos ha derribado.
 No menos se mostraba su Frexano
 ¿qué se puede escribir de sus hazañas?,
 con sola media pica en su mano
 traspassó a muchos moros las entrañas. (IV, pp. 266-267)

Más matices y dificultades ofrece la clasificación por posición social. Como se explicó en la introducción, he optado por unas casillas que permitan delimitar el ámbito al que pertenecen los personajes y, por consiguiente, el género literario al que se adscriben sus aventuras, a saber, estrechamente pastoriles o peripecias cortesanas insertas.

Esta clasificación, entendida como 'posición social', no deja de ser problemática, pues como ha sido ampliamente subrayado por la crítica, los pastores literarios no se corresponden con los pastores históricos ni con su condición social, siendo, por el contrario, un trasunto de la nobleza coetánea de los autores. De este modo, pensar en una ordenación piramidal que ponga sin cuestionamiento alguno a los cortesanos por encima de los pastores no hace plena justicia a la lógica que rige estas ficciones renacentistas. No obstante, sí habría que notar que, ante la presencia de cortesanos, los pastores literarios, aunque iguales en cortesía y discreción, pasan a un segundo lugar en la consideración social.

³⁰ «Sacaron los paveses prestamente, / lanzones, medias picas, botavante, / celadas, coseletes, a la gente / les dan por ser jornada importante [...] Mil armaduras y provisiones/ en el navío se mostraban luego, / arcabuces y muchas municiones, / granadas de alquitrán y las de fuego. / Balas, cadenas, trompas, lanternones, / qu'en abordando entre ellos hacen juego» (IV, pp. 262-263).

Ya se mencionaba que la noble Felismena recibe un trato diferencial en el palacio de la sabia Felicia en la obra de Montemayor, y lo mismo sucede en la de Gil Polo. Pero es llamativo que no solo esta protegida de Palas recibe tal deferencia en la en *La Diana enamorada*; también los cortesanos Alcida y Marcelio, a quienes la sabia, como lo hacía con Felismena en la obra de Montemayor, se encargará de entregar ricos ropajes que los distingan de los pastores (IV, p. 247). Un orden socioeconómico latente en los desarrollos de estas tramas se impone explícitamente en el palacio de la sabia, imagen, por lo demás, del lujo y la opulencia³¹.

Más significativo aún resulta el diálogo entre los pastores Frexano y Claridoro sobre la posibilidad de asistir a la pomposa boda de doña Mencía de Requesens con Don Pedro de Fajardo en la obra de Lofraso:

—Hermano Claridoro, lleguémosnos allá *a escondidas*, quizá podremos gozar de ver la fiesta, *mas no sé si, por ser nosotros pastores y extranjeros, nos dejarán entrar*.

Respondió Claridoro:

—Vámonos, no tengas miedo que no nos dejen entrar, porque es casa tan principal y la gente que en ella mora de tan noble y real condición y *tan humildes, que hasta a los zagalejos dejan entrar para mirar*. (VII, pp. 458-459, énfasis mío)

Un elemento a resaltar es que en ninguna de estas obras aparece la posibilidad de una agresión entre pastores y cortesanos, cuya horizontalidad o verticalidad haya que dirimir, pero sí entre subcategorías ligadas a uno u otro ámbito. Ocurre, por ejemplo, con los asesinatos de los salvajes por mano de la cortesana Felismena en la obra de Montemayor, el rapto del noble Partenio que lleva a cabo el gigante Gorphorosto (y sus planes de asesinar al gemelo Delicio) o el intento de asesinato del viejo sacerdote pagano Parisiles también sobre el noble Delicio.

Si se analizan los datos gruesos extraídos, sin entrar en las subcategorías de cada ámbito, como resulta previsible, la mayoría relativa, 20 actos violentos, tienen como agresores a personajes del ámbito cortesano, pero más interesante aún resulta que el mundo bucólico no se

³¹ Para este tema resultan particularmente esclarecedores Hernández Pecoraro (2006, p. 50) y Torres Corominas (2021, pp. 176-177), quien propone una acertada lectura de los gestos, actitudes, posiciones etc. de los personajes de Montemayor en el palacio de la sabia desde una semiótica cortesana.

queda muy lejos de esta cifra, pues los personajes pertenecientes a este ámbito son agentes de 18. La violencia cortesana tiene como víctimas preferentes a otros cortesanos (17 de 20). Por el lado de los pastores, la lógica es la misma, y 12 de ese total de 18 actos violentos se dirigen contra personajes pastoriles.

A \ V	Cortesana	Pastoril	Total	%	
Cortesana	17	3	20	46,5%	
Pastoril	6	12	18	41,9%	
Pescadores	1		1	2,3%	A: Agresor
Porquerizo		2	2	4,7%	V: Víctima
n.a.		2	2	4,7%	
Total	24	19	43	100%	
%	55,8%	44,2%	100%		

Figura 11: Violencia por ámbito a.G.

Desde una perspectiva social cabe resaltar que, tanto la violencia cortesana como la pastoril, tienden a la horizontalidad. Se trata, ante todo, de agresiones en las que víctimas y perpetradores tienen el mismo estatus. Sin embargo, no se excluyen agresiones de personajes de baja condición sobre personajes nobles, como el intento de violación de Bartofano sobre Clenarda, así como el atamamiento de Marcelio en la obra de Gil Polo o los asesinatos que llevan a cabo los porquerizos en *Los diez libros*. En el caso de estas violencias los agresores son presentados como antagonistas sin matices, sujetos viles, a diferencia de los agresores nobles o pastores que cumplen violencias contra otros de su misma condición por motivos justificados en la trama, como honor, defensa propia o de otro, venganza, etc. que no los degradan a los ojos del lector.

En cuanto a los tipos de actos violentos, surgen pocas divergencias al comparar los dos ámbitos: apedrear, suicidarse, asesinar, dar sentencia de muerte son las violencias físicas que se esbozan en manos pastoriles. Las manos cortesanas mantienen estas tipologías sustituyendo el lanzamiento de piedra con honda por luchas con espadas, algo completamente acorde con las *attrezzature* de cada esfera. Es llamativo que las agresiones sexuales tienen como perpetradores a personajes mitológicos que las estetizan (los salvajes de Montemayor y el gigante de

Ámbito	Pastoril Acción	Motivo
Pastoril Mitológica	1 Atar, Cautivar, Violar	1 Desdén, Deseo
	1 Perseguir	1 Rivalidad
	1 Aruñar, Arrancar cabellos	1 Amor
	1 Asir	1 Confunde víctima, Celos
	1 Cautivar	2 Celos
Pastoril	4 Asesinar	1 Confunde víctima, Honor
		1 Venganza
		1 Guerra
	1 Derribar	1 Confunde realidad
	1 Apedrear	1 Defensa de otro
Pastoril Sacerdote	2 Suicidarse	1 Incriminar
	1 Herir	1 Culpa
		1 Ira
Cortesana		
Cortesana	8 Asesinar	5 Defensa de otro
		1 Defensa propia
		1 Amenaza
		1 Venganza
	3 Suicidarse	1 Honor
Cortesana Rey	1 Perseguir, Asesinar	1 Amor/Lealtad
	1 Emboscar, Asesinar	1 Frustración
	1 Luchar	1 n.e.
	1 Sentencia de muerte	1 Celos
Cortesana B	1 Cautivar, Torturar	1 Justicia viciada
	1 Cautivar	1 Obediencia
Cortesana Musulmán	1 Violar	1 Deseo
	1 Atar	1 Obstáculo del deseo
	1 Batalla naval	1 Guerra

Figura 12: Actos violentos, motivos y ámbito a.G.

Pérez) o bajos (el marinero de Gil Polo) en estas tres primeras décadas de desarrollo del género (cosa que cambiará en las obras posteriores).

Un análisis de los móviles por ámbito también ofrece resultados dignos de mencionar. Como se señaló, en este primer corpus, el deseo se queda en el ámbito mitológico o bajo. Los cortesanos agreden por lealtad, celos, defensa de otro, defensa propia, dolor y honor, motivos que no los distinguen de las agresiones pastoriles, que serían culpa (móvil en el intento de suicidio de Arsenio), defensa de otro, ira, do-

lor, celos, venganza y también honor. En este punto, me interesa subrayar la participación de los pastores en el ámbito del honor. Teniendo en cuenta que el mundo de los pastores literarios es un trasunto del cortesano y se escribe sobre el armazón de sus estructuras sociales, se entiende que el honor, como valor social nobiliario fundamentado en la opinión pública, no sea del todo ajeno a los universos pastoriles. Es el honor familiar lo que hace que Montano caiga en la trampa de la madrastra, pretendiendo asesinar al amante de la mujer de su padre y a la esposa infiel. Dice la engañosa Silveria, cómplice de la madrastra:

Yo he sabido de ella algunas cosas que tocan en lo vivo, y tales que si tú las supieses, aunque tu padre es contigo tan cruel, *no dejarías de poner la vida por su honra [...] Por ser cosa que tanto importa a tu honra y a la de Fileno*, mi amo, saber lo que yo sé, te lo diré claramente [...] Yo te entraré en parte donde podrás fácilmente hacer *lo que conviene a la honra de tu padre*. [...]

Montano determinó de ponerse en cualquier peligro *por venganza de quien tal deshonra hacía a Fileno su padre*. (II, p. 169, énfasis mío)

Si bien es el único caso en el que el honor aparece como móvil de una acción violenta pastoril en este corpus temprano del género, dicha consideración social ya empieza a tomar forma en el universo arcádico. Cabe recordar que en *La Diana enamorada*³² el ‘qué dirán’ ya hacía entrada, en la voz de la sabia Felicia, a propósito del rápido matrimonio de Diana con Sireno tras la muerte de Delio:

Lo que te ruego es que obedezcas mi voluntad, en cosa que tanto te conviene, *porque aunque parezca hacer agravio al marido muerto casarse tan prestamente*, por ser cosa de mi mano y haber intervenido en ella mi decreto y autoridad, *no será tenida por mala*. (IV, p. 259, énfasis mío)

Y en Lofraso será una obsesión permanente (54 veces aparece el término «honra» y 1 «honor» en *Los diez libros*), hasta el punto —impensable en las demás pastoriles y en los códigos mismos que rigen estas tramas amorosas— de ser un impedimento para que los honestos

³² Nota Mujica (1986, pp. 117-119) la preocupación por el honor en *La Diana* de Montemayor. Sin embargo, tomo como referente a Gil Polo, pues el honor en la obra de Montemayor, al que se refiere Mujica, es sinónimo de virginidad, mientras que en su continuación sí aparece una explícita relación con la opinión pública, con guardar las apariencias.

pastores protagonistas comuniquen libremente sus castos sentires. En la obra del sardo las precauciones para preservar la honra llegarán a ser incluso motivo de discordia entre los protagonistas, pues Frexano opta por cantar sus amores frente a una casa que no es aquella donde se aloja su amada, siguiendo un razonamiento tan artificiosamente encorsetado en el ‘qué dirán’ como lo es el siguiente:

Llevando consigo su rabel, llegó en la calle de Luzina, delante de las ventanas de Claudinea, *porque no pensasen que tañía delante de las de Luzina, y que siendo casada, por ella se hiciése la música, por cuya causa podrían murmurar algunos de su honra*. Por tanto, *determinó de tañer y cantar en parte donde Fortuna le oyese, porque cierto confiaba que su pastora lo tenía por bien, tanto por hallarse en casa de su hermana como por otros inconvenientes a la honra de todos se podrían suceder*. (V, p. 297, énfasis mío)

Para concluir, es interesante resaltar que en el ámbito pastoril surgen como contextos de agresión la percepción/interpretación errada de la realidad. Montano se engaña sobre la identidad de la víctima cuando alza el puñal sobre su padre, así como se engaña sobre los hechos la escandalizada comunidad cuando lo sentencia a muerte. Más aún, este tópico del engaño alcanza a las subcategorías relacionadas con el ámbito pastoril: el sacerdote pagano Parisiles, por ejemplo, cree erróneamente que Delicio ha raptado a Stela y es esto lo que lo lleva a intentar degollarlo, de la misma manera que creará en un punto a Stela muerta, motivo para considerar suicidarse. Por su parte, el rapto de Partenio por mano de Gorphorosto tiene como causa la intención de raptar (y matar) a Delicio en la obra de Pérez.

La fuerte presencia de este elemento ligado a la configuración de unas estrategias reconocibles de la gestión de la violencia pastoril no puede pasar desapercibido y se presenta como un campo fértil para futuros estudios sobre el género y su interrelación con otras tradiciones literarias. Heredadas de la novela griega³³, las falsas percepciones que mueven la peripecia serán posteriormente fundamentales en el ámbito cortesano con sus enredos, equívocos en los juicios sobre la realidad o

³³ Briosio Sánchez ha estudiado el motivo del engaño (1999) y el motivo de la muerte aparente en la novela griega (2007 y 2008). Las estructuras analizadas por el crítico resultan operativas en la novela pastoril. Las tomaré en el capítulo 3 para analizar la transformación del motivo en la evolución de este género literario.

en la identidad de los personajes (tan gratos al barroco), conservando su vigor tanto en la fuente como en el ocaso del género.

1.7. A MANERA DE CONCLUSIÓN: LA VIOLENCIA EN LA ARCADIA Y SU PECULIAR IDEALIDAD

Corte, arcadia y violencia, tres términos que desde los prejuicios críticos que encasillan a este género literario en el mundo de las discretas razones amorosas neoplatónicas no formarían parte de un mismo triángulo, sí lo hacen. En cuanto trasuntos de los contextos cortesanos en los que se mueven sus autores, los pastores literarios no solo se ven envueltos en las justas del entendimiento, también en las de los enfrentamientos físicos, los enredos y el honor. Más aún, teniendo en cuenta que los otros personajes del género son directamente cortesanos con historias de peripecias auestas, lo extraño sería que los lances violentos no formaran parte de estas tramas.

Las arcadias de la lengua castellana nunca fueron ajenas a la posibilidad de la agresión física. No consiste en ello su idealidad: violaciones y emboscadas aparecen desde la novela fundacional. Sin embargo, el corpus del nacimiento del género sí presenta un mundo idílico, pero no por la ausencia de la amenaza de violencia, sino porque esta se regula preservando el orden establecido. La violencia legítima malogrará la amenaza de la violencia ilegítima en la estética caballeresca de Montemayor, pero ya esta obra, con su Felicia y sus aguas mágicas que tanto disgustan al cura del *Quijote* en el episodio del escrutinio de la biblioteca³⁴, establecerá la hoja de ruta de un género en el que los actos violentos o no llegan a realizarse, o sus consecuencias se pueden revertir, y en el que detrás del engaño a los sentidos no se esconde una verdad barrocamente desgarradora, sino una realidad más grata de lo esperado, de firmes y leales corazones que triunfan superando adversidades.

La violencia se asoma para luego desaparecer, pero va dejando la huella indeleble de su tiempo, con sus modos de manifestarse, sus armas, sus relaciones sociales y de género, que ofrecen un rico material de análisis socio histórico. Y, entre tanto, narrativamente, desactiva-

³⁴ «Soy del parecer que no se queme, sino que se le quite todo aquello que trata de la sabia Felicia y de la agua encantada» (I, 6, p. 66), es la opinión del cura sobre la obra de Montemayor en el *Quijote*.

ción, cese, reversión y legitimación, en sus diversos y cada vez más frecuentes entretrejimientos con la difuminación, formarán la receta del final feliz de estos universos literarios, con su particular lógica del orden garantizado. La novela pastoril sobrevivirá por otro siglo, pero el Renacimiento dará paso al Barroco. Llegará Cervantes a este género literario y con su poética antihollywoodesca agrietará el idilio renacentista con el triunfo de las violencias injustas y sin solucionar, con la incontestable victoria de la fuerza sobre las causas nobles. Llegará Lope de Vega y, con ecos de Lofraso, erigirá el templo del Desengaño sobre los cimientos del de la sabia Felicia. La violencia se hará gratuita, luego, cómica³⁵, y el género dará sus últimos estertores al ritmo de la desaparición de sus técnicas de regulación.

³⁵ Para este tema ver Castillo Martínez (2004).

CAPÍTULO 2

LA GALATEA Y LA TRANSFORMACIÓN DE UN GÉNERO

Si tuviera que hacerse un resumen de los tópicos críticos que se han fosilizado sobre los libros de pastores españoles, estos se podrían fácilmente reducir a cuatro: 1) la novela pastoril presenta un mundo aislado, ajeno a las coerciones sociales y económicas, 2) la novela pastoril consiste en tramas estáticas y edulcoradas de lamentos amorosos neoplatónicos, ajenas a la violencia. A estos se sumarían otros dos, relacionados específicamente con la posición de *La Galatea* frente a esta imagen del género: 3) *La Galatea* introduce la violencia y las coerciones sociales y económicas en la pastoril y 4) *La Galatea* es una novela primeriza en la que Cervantes falla estrepitosamente (y lo reconoce en el *Quijote* con aquello de que «propone algo y no concluye nada»).

Estéril resultaría hacer un inventario de la crítica que ha repetido cada uno de estos tópicos. En un sentido amplio, podría remontarse esta imagen del género a los comentarios de Herrera y su censura de la violencia en la materia pastoril¹, y, sin embargo, es de notar que un precepto de tal naturaleza es posible solo donde esta es una amenaza —como efectivamente lo es el suicido de Albanio en la égloga II de Garcilaso—. También se podría buscar en los mismos contrastes en clave humorística entre los pastores de extremada cortesía de este código literario y la realidad de los pastores de carne y hueso, con el que Cervantes divierte a sus lectores enfrentando diferentes regiones de la imaginación en obras como *El coloquio de los perros* y en no pocos pasajes del *Quijote*.

¹ Prescribe Herrera (1973, pp. 504-507) que los amores pastoriles han de ser «simples y sin daño, no funestos con rabia de celos; no manchados con adulterios; competencias de rivales, pero sin muerte y sangre».

Sin embargo, más acertada y directa resulta la vinculación de estos tópicos con la crítica neoclásica y romántica, de cuyos juicios sobre los libros de pastores se ha ocupado López Estrada (1974, pp. 23-32). Afín a los ideales neoclásicos resulta, sin duda, un mundo imaginario de armonía, donde se realiza una utopía de amor, convivencia y cordialidad, e igualmente afín al romanticismo sería su vinculación con la reinención del pastor como perfecto habitante de los campos, que, supuestamente, rechaza y condena la opulencia de la ciudad. Como bien destaca Christoph Strosetzki (2018, p. 482) «la afinidad que el romántico siente con la naturaleza y su anhelo de infinitud son palpables tanto en el contexto de la vida pastoril como en el ámbito del amor. También la romántica huida del mundo y el repliegue hacia lo íntimo encuentran su expresión en la novela pastoril». A esta imagen, que ya empezaba a solidificarse, se le empieza a adherir durante el siglo xx —y ahí se queda— una condena enunciada desde un gusto e interés por el realismo y sus principios estéticos, perspectiva que fue puesta en evidencia por Bruce W. Wardropper (1951). Sin negar la importancia crucial del redescubrimiento de los libros de pastores en las historias literarias europeas del xix, ni la de sus fundamentales estudios en el temprano xx, se hace necesario, desde una aproximación hermenéutica, identificar qué luces y sombras impone cada contexto crítico de enunciación a su objeto de estudio, y qué juicios se quedan proyectados sobre esos énfasis fijados tiempo atrás. Si bien el capítulo de López Estrada (1974, pp. 14-56) dedicado a «Los libros de pastores y la crítica literaria» es muy ilustrativo, su foco está puesto más en dar informaciones sobre estos juicios críticos que en deconstruir sus enunciados. Un interés hermenéutico pionero sobre la historia de los prejuicios críticos que rondan la pastoril es el que manifiesta Wardropper (1951), quien se centra en el desprecio del género desde el aprecio al realismo, pero se queda en la reivindicación del valor de la imagen de la pastoril ajena a las coerciones sociales, que, como hemos visto, admite muchos más matices².

² Es de notar que Wardropper (1951, p. 137) se ocupa de la obra de Montemayor, y que a medida que avanza el género van entrando cada vez más determinantes sociales que no estaban en la novela fundacional. En la obra de Montemayor, el crítico sí reconoce como coerción la obediencia filial, sin embargo, no considera la estructura socioeconómica en la que se basa esta obediencia, fundamental tratándose de un matrimonio arreglado por conveniencia con un pastor más

Retazos de la perspectiva y los énfasis que puso la crítica del XIX se han seguido transmitiendo intactos. Si, por tomar un ejemplo, Ticknor consideraba en 1849 que «la novela pastoril, en último resultado, está fundada en uno de los principios más sólidos y respetables de nuestra propia naturaleza; a saber, el amor, los campos, la contemplación de sus bellezas, la quietud; en una palabra, *todo aquello que constituye la vida campestre, en oposición a la vida violenta y agitada de las ciudades*» (1854, p. 287, énfasis mío), Avallé-Arce en 1974 se refería a la *Diana* de Montemayor en términos de «ese mundo de los arquetipos perfectos que postula Platón, y que posee una realidad ideal, es el que conforma el microcosmos novelístico de Montemayor [...] Por lo tanto, la realidad que fundamenta *La Diana* será el producto de la voluntariosa abstracción del mundo de las circunstancias» (1974, p. 76, énfasis mío). Idealidad, mundo aislado, concordia, siguen englobando unívocamente la interpretación de un género que excede con creces esta imagen a través de sus celos, traiciones, coerciones socioeconómicas y violencias, sobre los cuales las voces disidentes de John T. Cull (1987b y 1987a) y Bárbara Mujica (1979 y 1986) pusieron luces pioneras.

Frente a esta imagen de la pastoril de idealizada y estática concordia, no resulta extraño que críticos como Stamm (1981, p. 338), entre muchos otros, hayan señalado sobre *La Galatea* que «desde las primeras páginas cogemos la impresión de que algo *nuevo* está pasando, que el ámbito *herméticamente sellado del mundo pastoril se abre, estalla por presiones internas jamás sentidas en el género*» (énfasis mío), y que, en general, se haya leído como una propuesta en la que Cervantes rompe la idealidad del modelo literario con la violencia de la vida³. Respecto a esta percepción, en primer lugar, cabría cuestionar la identificación de la no-violencia con el código literario y la violencia con la realidad, sobre todo, teniendo en cuenta que las violencias de esta tradición, como se ha ido viendo, están muy codificadas literariamente, vienen

rico que sensato, como lo es Delio, ni el hecho de que Sireno haya tenido que ausentarse de su tierra contra su voluntad.

³ Es la propuesta de interpretación de Avallé-Arce (1974, p. 246), que se ha impuesto en la crítica, sobre todo, para aproximarse a los episodios de violencia. Véanse, como algunos ejemplos representativos, Fernández-Cañadas de Greenwood (1983, p. 152), Damiani (1984b) o Finello (2008, p. 39). Es llamativo, sin embargo, que en la lectura de románticos como Schlegel *La Galatea* haya sido subsumida en el *cliché* del mundo pastoril dulce, tierno y armónico, interpretación de la que se ha ocupado Strosetzki (2018).

de reelaboraciones de moldes trágicos, bizantinos, caballerescos y de la *novella* italiana (con los que también entrará en diálogo Cervantes). De la sorpresa crítica a que Cervantes se inicie en un género supuestamente tan ajeno a su estética, tan ideal, tan lejano de las contingencias sociales, económicas, y, en definitiva, de la realidad, y del presunto fracaso al intentar conciliar «vida» y «literatura» me he ocupado antes (Santa-Aguilar, 2022, pp. 22-24).

En lo que concierne al tema de la presente monografía, como se vio en el capítulo anterior, baste notar que ni la pastoril temprana es ajena a la violencia, ni sus personajes libres de los condicionantes sociales y económicos, que, de hecho, son la columna vertebral de estas tramas (pastor alejado de un territorio por obediencia en una jerarquía/pastora amada atrapada en un matrimonio arreglado). De este análisis, cuya palmaria conclusión es la invalidez de los dos primeros tópicos, se deriva, sin necesidad de entrar en la obra, la falsedad del tercero: *La Galatea* no introduce ni la violencia, ni el poder, ni los bienes de fortuna en el género pastoril. No obstante, sí introduce un cambio significativo en su gestión a través de un diálogo muy consciente con la tradición anterior, cuyo análisis me llevará a rebatir el cuarto tópico: la idea de *La Galatea* como una obra inmadura que Cervantes no supo cómo desarrollar, un fracaso artístico en la encrucijada de unas convenciones literarias manejadas torpemente por el alcalaíno (o, dicho en términos románticos, en los estrechos límites de un corsé formulístico en el que no cabía el genio cervantino y que encontraría su plenitud expresiva en la invención del *Quijote*)⁴.

2.1. PATRONES CUANTITATIVOS DE LA GESTIÓN DE LA VIOLENCIA EN *LA GALATEA*

La Galatea de Cervantes es definitivamente una obra que se encuentra lejos de una tímida, mal lograda y/o servil imitación primeriza de un género literario, como se ha querido ver muchas veces. Una rápida mirada cuantitativa a la gestión de la violencia en esta obra revela un rasgo distintivo del alcalaíno: las proporciones han cambiado y

4 Para una lúcida crítica a la ponderación de *La Galatea* a la luz del *Quijote*, entendido como el ámbito de la libertad creativa, resultan fundamentales los trabajos de Melchora Romanos (1994 y 1995).

hay un aumento notorio de actos violentos sin solución. Como se vio en el capítulo anterior, esta posibilidad, aunque rara, no es un invento cervantino. Ya Lofraso condensaba en sus *Diez libros* 3 asesinatos con esta característica, aunque su ocurrencia obedecía claramente a unas motivaciones ideológicas, a saber, a la voluntad de caracterizar a los porquerizos como una alteridad social antagónica, capaz de romper un orden y salir impune gracias a su amenazante poder económico. Bien diferente será la representación de los actos violentos sin solucionar en la obra cervantina, y su novedad consistirá en la introducción de la posibilidad de que queden incluso sin difuminar. Pero antes de entrar en estas particularidades que saltan a la vista, se hace necesario un esbozo general de la regulación de la violencia en esta obra y del funcionamiento de las estrategias que se han hecho tradicionales en el género.

La literatura pastoril anterior a *La Galatea* presenta como rasgo genérico constitutivo el despliegue de los mecanismos de regulación de la violencia, que pueden darse superpuestos o por separado. Como se vio, en el corpus previo de 43 actos violentos, 20 se desactivan, 10 se legitiman, 6 se revierten, 2 cesan, y solo 5 quedan sin solucionar, pero son cubiertos por el paraguas de las técnicas de difuminación. Ante este panorama, *La Galatea* sí aparece como una obra de ruptura, pero no por la presencia de la violencia, sino, por un lado, por su aumento (29 actos violentos enunciados en esta sola novela frente a un total de 43 en toda la tradición precedente), pero, sobre todo, por el desequilibrio introducido en la ecuación de su regulación.

En lo que concierne a las soluciones dadas a la violencia, de las 29 escenas de violencia física de *La Galatea*, 11 se desactivan, 8 quedan sin solución, 1 cesa, 4 se legitiman y 5 se revierten. Comparando estas proporciones con las del corpus precedente, es interesante notar la pervivencia de la desactivación como mecanismo mayoritario en la desarticulación de la violencia. Por otro lado, también resulta significativo que, en el mundo sin dioses ni manifiestos ideológicos del alcaláino, la legitimación, proporcionalmente, sea remplazada por la ausencia de solución y queden por fuera las reversiones de las magias y aguas encantadas que el cura del *Quijote* se encargará de condenar 20 años después. Por otro lado, en lo que concierne a las técnicas de difuminación, hay un total de 16 actos violentos que pasan por una mediación enunciativa, 12 que no pasan por ningún tipo de mediación, y, otra vez, una novedad cervantina: un único e incatalogable

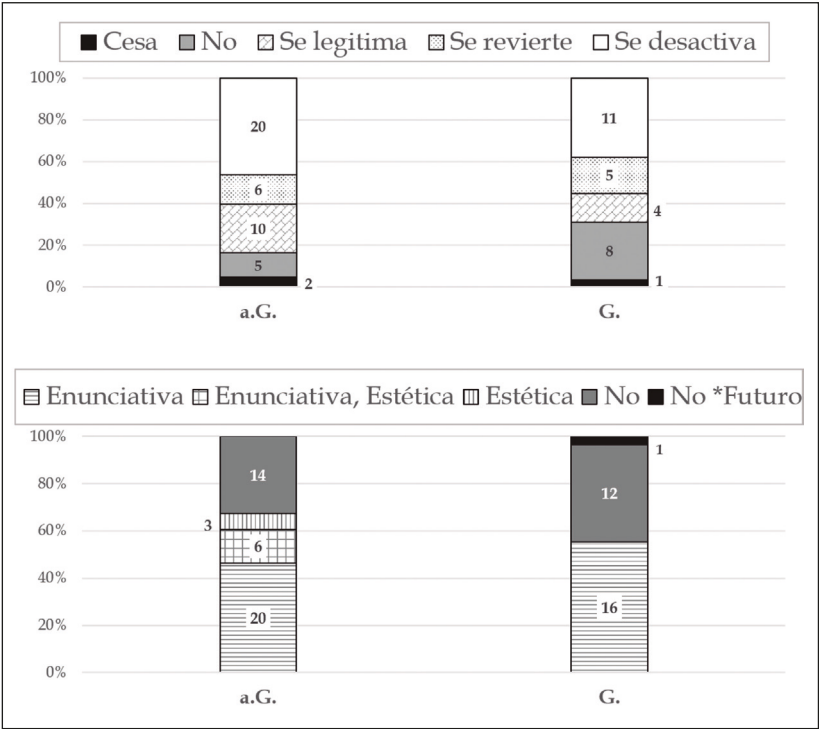


Figura 13: Comparativa de tipos de solución y difuminación a.G. y G.

caso de violencia proyectada al futuro, como lo es la revuelta de pastores del final de la obra. En cuanto los actos que quedan aislados en la doble mediación enunciativa y estética, no se encuentran, si bien es de notar que la canción de Lisandro esboza la trágica historia que luego se encargará de referir en detalle a Elicio.

2.2. LA GALATEA Y LA ADSCRIPCIÓN A UN GÉNERO: LA VIOLENCIA DESACTIVADA

Como se vio en el esbozo precedente, también en *La Galatea* la desactivación es el mecanismo privilegiado de regulación de la violencia. Sin embargo, en manos del ingenio cervantino el tratamiento de este mecanismo tiene sus particularidades, y, si se quiere, su alma de tritono frente a la armonía que imponen las desactivaciones precedentes. Las peripecias de Timbrio y Silerio, junto con los intentos de suicidio de

Rosaura y Galercio, conformarán dos núcleos de desactivación tan canónicos como *suis generis* frente a la tradición pastoril de la que parten.

Las peripecias de Timbrio y Silerio constituyen una trama paradigmática pastoril en lo que se refiere a la gestión de la violencia. En primer lugar, porque se siguen el molde que se impuso después de la obra de Montemayor, que es presentar la violencia como un hecho referido por un personaje secundario que llega al espacio arcádico. En la obra cervantina los cortesanos serán los protagonistas y quienes refieran una historia de peripecias en las que hay duelos, sentencias de muerte, raptos, asaltos y prendimientos. En la historia referida, la desactivación se privilegia como mecanismo estructurante de una trama que va a seguir una lógica de preservación de las vidas de los amantes y la integridad física de las damas, dirigiéndolos hacia su feliz reencuentro.

Así, la sentencia de muerte que por un equívoco pesa sobre la cabeza de Timbrio en el libro II se trunca con la oportuna llegada de Silerio y su intervención, espada en mano, justo en el momento en el que van a ahorcar a su amigo. Del mismo modo, la sentencia de muerte que pasa a Silerio queda escamoteada por el saqueo a la ciudad de Barcelona, que, con el caos que impone, permite la huida del personaje. La peripecia de los dos amigos viene a desembocar en Nápoles, donde, finalmente, se lleva a cabo el duelo de Timbrio con Pransiles, motivo del desplazamiento original de los personajes y resorte de sus peripecias, pero este hecho no solo no acaba con la vida del protagonista de esta microtrama, sino que se soluciona sin muertes gracias a su magnanimidad con el adversario derrotado. Las batallas navales también se hacen presentes en este episodio, pero las capturas y los deseos lascivos que amenazan a las damas de esta historia también serán desactivadas, en este caso, por un oportuno naufragio. Además, todas estas desactivaciones forman parte de una historia en la que, como sucedía con la de Belisa en *La Diana* de Montemayor, o incluso con la de Alcida y Marcelio en la de Gil Polo, detrás del engaño a los sentidos se esconde una realidad mucho más favorable de lo que sus protagonistas creen: la aparente muerte de Timbrio en el duelo, que Nísida tiene por cierta, no es tal, como tampoco la de Nísida, noticia que logra desgarrar por un momento el corazón de sus enamorados; y no porque existan maliciosos nigromantes o benévolas aguas mágicas, sino por una lógica de enredos, señales olvidadas y desmayos que termina por aclararse.

Esta historia, con su gestión de la violencia, sigue milimétricamente una estructura bizantina de final feliz propia de las narraciones

cortesanas insertas en la pastoril precedente. Y, sin embargo, como ya he señalado en otras ocasiones (Santa-Aguilar, 2021b, pp. 246-250; 2021a), concluye señalando el sinsabor de una realidad que, a pesar de dejar incólumes las vidas y las honras, no puede garantizar la lógica del «cada oveja con su pareja», pues Silerio, enamorado de la amada de su amigo, debe resignarse a casarse a regañadientes con la hermana, mientras Darinto, enamorado de esta, tendrá que salir desconsolado del *locus amoenus* después de haber enunciado un *beatus ille* que adquiere un sabor paradójico a la luz de las desdichas que la arcadia tiene reservadas para él.

En las peripecias de Timbrio y Silerio se condensa una sucesión de 3 desactivaciones. El otro núcleo que se puede individuar en el estudio de este mecanismo no se da alrededor de una trama, sino de un acto: el suicidio. Cervantes suicida a Grisóstomo en el *Quijote* y se encarga de despejar las ambigüedades alrededor de este hecho tanto por medio de la voz poética del personaje, como por el contexto narrativo⁵. Sin embargo, en 1585 había optado por una sistemática desactivación de los suicidios en línea de la tradición pastoril precedente⁶. El más fiel a las fórmulas genéricas de la literatura pastoril, a la estética de la desarticulación de la violencia justo en el instante previo a que un arma traspase un cuerpo en mitad del *locus amoenus*, es sin duda el de intento de Rosaura.

Rosaura y Grisaldo son dos cortesanos que llegan al espacio arcádico movidos por sus desdichas amorosas y es allí donde se reencuentran, aclaran los malentendidos que los han separado y restablecen su relación amorosa. Se trata de la misma estructura que siguen las historias de Felismena y Felis en la en *La Diana* de Montemayor, Alcida y Marcelio en la de Gil Polo o Alfeo y Andria en *El pastor de Fílida*. Pero lo que me interesa resaltar en este punto es que su reencuentro ocurre alrededor de una desactivación de suicidio que sigue el molde

⁵ Si bien un hay nutrido debate crítico que se ocupa del suicidio de Grisóstomo, como nota Zimic (2003, p. 55) recogiendo las evidencias textuales tanto en la narración como en la Canción que señalan el explícito suicidio del personaje, este hecho, en realidad, «nunca se contempla, ni en “lo que dice la prosa” ni en “lo que dicen los versos” como una realidad baciyélmica». En lo que concierne a la Canción, Lapesa (1988, p. 101) subraya el tema del suicidio tanto en la versión impresa como en el manuscrito.

⁶ Cull (1987a, p. 64), Nelson (2013, p. 4), Sáez (2015) y Castillo Martínez (2024, p. 1; 2010, pp. 58-60) han destacado este aspecto.

del intento de asesinato que lleva a cabo Parisiles en el libro II de *La Diana segunda* de Pérez, que en el capítulo anterior he tomado como ejemplo paradigmático del mecanismo de desactivación. Es así como, al encontrar a Grisaldo, quien, obligado por su padre y movido por un desdén, se ha prometido con Leopersia, Rosaura lo increpa y, acto seguido

sacó del seno una desnuda daga, y con gran celeridad se iba a pasar el corazón con ella, si con mayor presteza Grisaldo no le tuviera el brazo y la rebozada pastora, su compañera, no aguijara a abrazarse con ella. (IV, pp. 214-215)

Tanto en el episodio cervantino, como en el de Pérez, el acto violento cuenta con un escondido público de discretos espías, estructura, por lo demás, bastante tópica del mundo de la curiosidad pastoril⁷. Sin embargo, llama la atención que, en los dos episodios, los espectadores (Felicia y su comitiva en la obra de Pérez, Teolinda, Galatea y Florisa en la cervantina) tienen la particularidad de quedarse al margen de la acción, sin intervenir para ayudar a detener la muerte que ven que se va a cumplir ante sus ojos. Los espectadores de Pérez lo hacen por mandato de la sabia, las espectadoras cervantinas no ofrecen una justificación, decidiendo salir de su escondite solo en el momento en que se descubre la identidad de la acompañante de Rosaura, que es la hermana de Teolinda (es decir, cuando esta historia termina entrelazándose con una de las propias). Además de la construcción de este marco y pasando a la acción misma, es de notar que en los dos episodios, en el presente narrativo y en mitad del espacio arcádico, un cuchillo se dirige al cuerpo de un personaje proveniente de la corte, y en ambos casos el derramamiento de sangre es detenido por mujeres que ocultan su identidad (Stela y Crimene camufladas en suciedad en la obra de Pérez y la rebozada Leonarda en la cervantina), quienes se abrazan al personaje que empuña el arma y logran detener

⁷ Para un análisis pormenorizado de este mecanismo en los libros de pastores resulta fundamental Encarnación Sandoval (2019, pp. 90-96) y, en concreto, para una propuesta de categorización de los diferentes tipos de soledad que no es tal en la pastoril ver su reciente artículo (Encarnación Sandoval, 2024a).

el derramamiento de sangre a pesar de lo rápido e inesperado de sus violentas determinaciones⁸.

En la obra cervantina, como en la de Pérez, el acto violento falla en el último segundo, cuando parece inevitable. La Felicia de *La Diana segunda* sonreiría y la conclusión del episodio parece desembocar en el arquetípico final feliz de estos núcleos cortesanos insertos en los libros de pastores. Sin embargo, acto seguido, aparece el burlado Artandro, a quien Rosaura se había prometido por rabia contra Grisaldo, y lleva a cabo un rapto que queda sin solución y viene a truncar esta estructura.

Los otros dos intentos de suicidio son los de Galercio, no en vano un personaje de un núcleo que se entreteje con la historia de Rosaura: el de las desdichas de Teolinda⁹. Su primer intento es borroso y de difícil catalogación. El personaje, enamorado de Gelasia, aparece en el libro IV hiperbólicamente con una sogá al cuello y un cuchillo en la mano apuntando a su corazón. Las herramientas letales, que, de hecho, son las mismas que menciona Grisóstomo en su canción desesperada¹⁰, claramente las ciñe el personaje contra

⁸ Vuelvo a reproducir el episodio de Pérez, analizado como ejemplo paradigmático de la categoría de desactivación en el capítulo 1: «Viendo los que mirándole estaban la furia que con cuchillo en mano llevaba para el pastor, que aún hasta entonces no habían visto, quisieron todos salir a favorecerle, mas la sabia Felicia con señas los hizo sosegar, mostrando que ninguna cosa sería. El alfanje levantaba para herirle por el cuello cuando dos mendigantes, rotas y sucias pastoras, levantadas del suelo, que cercanas estaban, se asieron dél diciendo la una dellas con voz afligida: “Padre mío”. El viejo, desasido dellas, se retiró afuera, haciendo muestra de dar a quien le estorbaba» (II, pp. 75-76).

⁹ Como se señaló en la introducción, el suicidio es uno de los actos más difíciles de catalogar, pues aparece constantemente en boca y poemas de los desdichados personajes. Mi conteo solo incluye aquellos en los que hay una acción en marcha, como es el caso de los de Galercio y Rosaura, y en este sentido coincide con Hernández Pecoraro (2003, p. 123) en la necesidad de una separación de estos planes y las invocaciones a la muerte de los amantes de *La Galatea*. Otro rastreo amplio de los suicidios en *La Galatea* es el de Damiani (1984b) y, más recientemente, el propuesto por Sáez (2015, p. 206), quien incluye otros tres presentes en discursos y poemas de los personajes. Siguiendo este mismo criterio, el corpus de suicidas que parecen considerar esta posibilidad en las novelas a.G. que propongo es: Arsenio (*La Diana* de Montemayor, III, 161), Parisiles (*La Diana segunda*, III, p. 135), Partenio (*La Diana segunda*, VI, p. 257), Clenarda (*La Diana enamorada*, I, p. 126), Marcelio (*La Diana enamorada*, I, p. 129), Frexano (*Los diez libros*, V, p. 325).

¹⁰ «¡Oh en el reino de amor fieros tiranos / celos, ponedme un hierro en estas manos. / Dame, desdén una torcida sogá» (I, 14, p. 122).

sí mismo, pero, en estricto sentido, no pone en marcha un suicidio, como sí lo hace Rosaura, sino que le pide a la desamorada Gelasia que consume el acto, y, además, enuncia esta petición cuando la pastora ya ha logrado alejarse de él:

¿Será posible que mis lágrimas no te ablanden, que mis sospiros no te apiaden y que mis servicios no te muevan? Sí que será posible, pues así lo quiere mi corta y desdichada suerte, y aún será también posible que tú no quieras apretar este lazo que a la garganta tengo, ni atravesar este cuchillo por medio de este corazón que te adora. Vuelve, pastora, vuelve y acaba la tragedia de mi miserable vida, pues con tanta facilidad puedes añadir este cordel a mi garganta o ensangrentar este cuchillo en mi pecho. (IV, pp. 267-268)

Sea porque la determinación en marcha de quitarse la vida es débil en este primer momento, sea porque la pastora se aleja de su espectáculo, o porque llegan otros pastores, el asomo de muerte no se consuma. Sin embargo, páginas más adelante, este personaje será sacado de las aguas justo antes de que pudiera terminar echando su doliente ánimo fuera, aunque todavía con las fuerzas necesarias para porfiar en esta determinación:

Vieron dos pastoras, al parecer de gentil donaire, que tenían a un pastor asido de las faldas del pellico con todas fuerzas a ellas posible porque el triste no se ahogase, porque tenía ya medio cuerpo en el río y la cabeza debajo del agua, forcejando con los pies por desasirse de las pastoras, que su desesperado intento estorbaban, las cuales ya casi querían soltarle, no pudiendo vencer al tesón de su porfía con las débiles fuerzas suyas. Mas en esto llegaron los dos pastores que corriendo habían venido, y, siendo al desesperado, le sacaron del agua a tiempo que ya todos los demás llegaban. (VI, p. 420)

La construcción de esta escena resulta interesante por el encadenamiento de intentos de desactivación y la consiguiente prolongación de la amenaza de muerte. Hay un primer intento de estorbar el suicidio, que es el que tratan de llevar a término las dos pastoras, pero este se ve abocado al fracaso por la desigualdad de fuerzas de las damas frente al determinado y pataleante pastor. Sin embargo, justo en el momento en el que las pastoras están a punto de ser derrotadas en su porfía, aparecen oportunamente los pastores que logran sacar a Galercio de las aguas con la canción final que, cual ur-Grisóstomo,

había escrito sobre su desesperado amor por una bella ingrata. Con todas las diferencias en su contenido, si se mira en detalle, es la misma estructura formal que sigue el rapto de las ninfas en Montemayor: un acto violento a punto de cumplirse, un primer intento de impedirlo abocado al fracaso por desigualdad de fuerzas (el de los pastores con sus hondas frente a los equipados salvajes) y la llegada oportuna de un tercero (Felismena) que sí tiene la fuerza suficiente para desactivarlo.

El intento de suicidio no es ajeno a la novela pastoril¹¹. En las obras anteriores a *La Galatea* hay 6 asomos que parecen revelar una intención más allá de la retórica amatoria de desear la muerte; de estos 6, 5 se desactivan y uno (el de Arsenio en la obra de Montemayor) se revierte. La técnica mayoritaria para tratar este tipo de violencia es, justamente, la desactivación, cosa que no resulta extraña, pues la reversión solo es posible por la intervención de la magia (que es lo que ocurre con el caso de Arsenio), y desde una cultura cristiana es difícil pensar en una legitimación¹². Sin embargo, es de notar que en todos estos casos las vidas de los personajes de intenciones suicidas desembocan en un final feliz. En otras palabras, sus vidas se salvan porque un mejor futuro les espera, y, en este sentido, estos desarrollos diegéticos parecen seguir la *Ética Nicomáquea* (I, 5, 1100a), donde Aristóteles expresa la idea de que solo se puede juzgar feliz (o infeliz) una vida completa, en cuanto ya no está sujeta a los vaivenes de la fortuna. Los personajes que juzgan infelices sus vidas y, basados en este juicio, deciden suicidarse, se equivocan, pues hay para ellos siempre otro revés de fortuna en el que pueden encontrar la felicidad.

Excede los propósitos del presente capítulo detenerme en cada una de estas determinaciones suicidas, baste con una rápida relación de sus motivos con el desenlace. Parisiles descubrirá que su hija no ha muerto en la *Diana segunda* de Pérez; las peripecias de Clenarda no

¹¹ Ya en Sannazaro es una consideración que hace el protagonista, quien llega a barajar fríamente la conveniencia del lazo, el veneno y la espada (VII, p. 160) y vuelve a aparecer como intención en marcha, desactivada por un feliz presagio (VIII, p. 184). Recuérdese también que ya en la *Égloga II* de Garcilaso tenemos los intentos suicidas de Albanio. Para este tema en la tradición pastoril ver Alonso (2001), para un estudio comparativo en *La Galatea* y *Los pastores del Betis* ver Nelson (2013) y Castillo Martínez (2024) para un estudio comparativo del suicidio consumado en *Desengaño de celos* y *Clara Diana*.

¹² Un raro caso de legitimación aparecerá en *Desengaño de celos* (1586). A él me referiré en el capítulo 3 de este volumen.

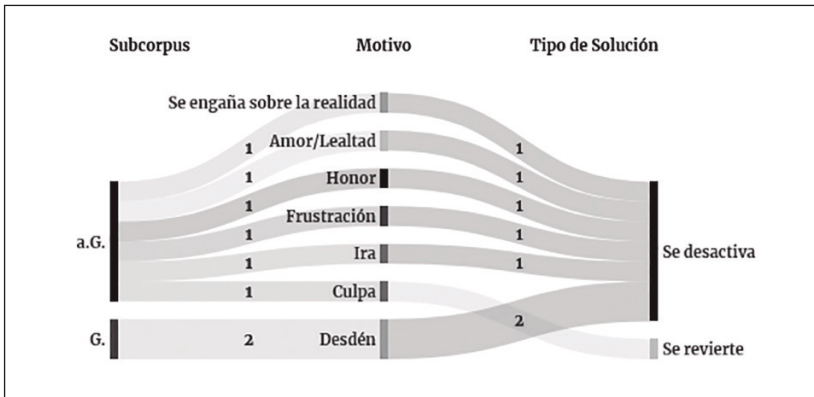


Figura 14: Suicidas a.G. y en *La Galatea*, motivo y tipos de solución.

desembocarán en la violación que parece inminente estando atada y en poder del lascivo Bartofano, sino en el feliz reencuentro con el padre y hermana; Marcelio se reencontrará con Alcida en la obra de Gil Polo; Frexano saldrá de la cárcel y recuperará su honor en *Los diez libros* de Lofraso. Así se forja en este género literario una ejemplaridad católica que rechaza el suicidio presentándolo siempre como una decisión errada, fruto de una percepción o predicción falsa sobre la realidad que hacen los personajes obnubilados por su dolor.

Frente a este panorama, contrasta el tratamiento cervantino de los intentos suicidas que, si bien tienen una gestión tradicional, no entran a corear la moraleja implícita de la tradición anterior. El intento de Rosaura, aunque amaga con seguir esta fórmula, pues tras su desactivación la dama descubre la pervivencia del amor de Grisaldo, desembocará en su rapto, que queda en la novela sin solucionar. Más explícito es el rechazo a esta ejemplaridad en la historia de Galercio. En este caso resalta su reincidencia, que da cuenta, patéticamente, de que la vida no siempre brinda alegrías después de las tristezas y de que no toda percepción dolorosa esconde una realidad contraria. El personaje salva la vida para constatar que Gelasia no va a perder su condición de desamorada, y que él no podrá volver sus ojos hacia Leonarda, su enamorada, para cerrar la armónica dupla de los dos gemelos con las dos gemelas¹³. Leonarda decidirá, ante su irrevocable rechazo, hacer-

¹³ Para un detallado estudio de esta estructura ver el estudio de Gherardi en la edición de la RAE (2014, pp. 471-482). También me he ocupado de esta fórmula en Santa-Aguilar (2018a).

se pasar por Teolinda y casarse con Artidoro, gemelo de Galercio y amado de Teolinda, dejando a su hermana sumida en la desdicha y en el estéril consuelo de seguir al desesperado pastor para contemplar en su figura el rostro de su perdido amado en una historia de sistemático sabotaje de las estructuras de final feliz.

Por último, es interesante notar que las demás desactivaciones aparecen dispersas y no tienen el espectacular efecto de desarticular una violencia en curso que condensa toda la tensión narrativa, como sucede en la tradición precedente. Lisandro, por un segundo, toma a Elicio por un animal escondido en un matorral (¿guiño cómico de Cervantes sobre la lógica del espionaje pastoril?) y está a punto de lanzarle una piedra, cosa que no termina haciendo, pues el protagonista se descubre antes de que esto suceda (I, p. 38); de Crisalvo se dirá rápidamente que procuraba darle muerte a Lisandro, sin especificar en qué circunstancias ni dar esbozo alguno de una escena (I, p. 45) y Erastro, provocado una y otra vez por Lenio, queda a punto de irse con las manos contra el pastor, pero otros personajes se ponen en medio impidiendo esta riña pastoril que, en todo caso, no amenazaba con terminar en derramamiento de sangre (I, p. 75).

Cervantes usa el mecanismo con la espectacularidad dramática que le asigna la tradición de la que parte en la historia de Timbrio y Silerio y en las escenas de suicidio, pero también baja el mecanismo a la tierra, a lo trivial, a lo que no tiene un desarrollo digno de reseñar. En *La Galatea* no toda intención violenta que se trunca tiene providenciales consecuencias, e incluso su truncamiento puede llegar a ser perjudicial. Crisalvo fracasa en sus intenciones de matar a Lisandro, pero luego este odio contenido y frustrado lo convertirá en el fácil instrumento con el que Carino da inicio a la cadena de muertes que conforman la tragedia del pastor homicida. Y, finalmente, Cervantes despidió el mecanismo de la desactivación en su novela dándole un revés a una de sus fórmulas tradicionales. Es el caso de los intentos de Elicio y Damón de impedir el rapto de Rosaura, que son bloqueados antes de que tengan ocasión de desplegarse, pues los criados de Artandro inmovilizan a los potenciales defensores antes de consumar el rapto y luego, una vez liberados, sus empeños con cuchillo y honda en mano acabarán por fracasar ante la superioridad en número y armas del bando del captor. La legítima defensa de otro, entonces, queda desactivada para que pueda realizarse un acto violento que pasa a formar este corpus de violencia sin solucionar.

2.3. *LA GALATEA* Y LA RUPTURA DE UN GÉNERO: LA VIOLENCIA SIN SOLUCIONAR¹⁴

Cervantes en *La Galatea* se inscribe en el género pastoril manejando con destreza los particulares códigos de regulación de la violencia que se han impuesto en las casi tres décadas de desarrollo anterior a la publicación de su obra. Y, sin embargo, más allá de las notas de amargura que incluye como colofón de estas estructuras propias de una lógica de final feliz, lo que más resalta en su obra es, como se señaló, el aumento de hechos violentos sin solución y la peculiaridad de aquellos que ni siquiera pasan a través de lo que he llamado en esta propuesta teórica un proceso de difuminación. No le faltó razón a Elizabeth Rhodes al afirmar que (1989, p. 351):

In most of his writings, Cervantes exhibits a talent for bending the literary traditions he inherited into something different from what those before him had written. *La Galatea* supplies particularly clear evidence of this trait because the conventions of pastoral are relatively marked and limiting, so their absence of manipulation stands out clearly. To date, critical attention devoted to *La Galatea* has focused on the more straightforward discrepancies between that convention and Cervantes' pastoral book, such as the notable violence of the action, the overpowering interpolations, and the exaggerated levels of both idealism and realism. There is no doubt that the combination of these elements produces a text which is categorized as pastoral with some hesitancy. However, the same elements cited as evidence of Cervantes' failure to write a truly pastoral book can also be found in the genre-defining texts of pastoral prose fiction that preceded *La Galatea*, such as Montemayor's *Los siete libros de la Diana* and Gil Polo's *Diana enamorada*. The difference between Cervantes' book and the others is not the content but the way in which it is presented, a difference achieved by his breaking the code of narrative planes as it was generally used in pastoral books before *La Galatea* was published.

En su artículo Rhodes apunta al fenómeno que he llamado «difuminación», en cuanto resalta como característica distintiva del alcaíno que en su obra la violencia sucede en «primer plano», mientras que en la tradición anterior sucede en un «segundo plano», es decir, es relatada por un narrador intradieгético y, en cuanto tal, mediada

¹⁴ Un avance de estos análisis ha sido publicado en Santa-Aguilar (2023).

por la memoria de algún personaje. La autora señala como excepción la escena de los salvajes en Montemayor, atribuyendo esta anomalía a su carácter mitológico-alegórico, pero olvida que también la emboscada a don Felis y su resolución sangrienta por mano de Felismena (libro VII) ocurren en el primer plano en la obra del portugués, y no considera las violencias que pueblan continuamente el primer plano de la peculiar novela de Lofraso. No obstante, su percepción de la obra cervantina antes citada es muy acertada. El molde mayoritario de la representación de la violencia pastoril es la violencia referida, la violencia que ocurre en un segundo plano, y la propuesta cervantina claramente entra a jugar alterando las normas de ese molde que hereda de la tradición literaria tanto en lo que concierne a los mecanismos de difuminación como a los de solución.

El llamativo corpus de 8 escenas violentas sin solución es el corazón de tres núcleos que vienen a subvertir lo que ha sido el género hasta 1585: la historia del pastor homicida, el conflicto entre turcos y cristianos que envuelve las peripecias mediterráneas de Timbrio y Silerio, y el final de la obra, en el que se condensa el rapto de Rosaura y la revuelta de pastores que se proyecta hacia el futuro.

Agresor		Acción sin Solución		Difuminación	
Musulmanes 2	Saquear, Cautivar, Violar, Asesinar 1	Batalla naval 1	6 Enunciativa		
Catalanes 2	Asaltar 1				
Crisalvo 1	Asesinar 3				
Amigos de Crisalvo 1					
Artandro 1	Cautivar 1				
Elicio, Amigos de Elicio 1	Luchar 1		1 No	1 No *Futuro	

Figura 15: Actos violentos sin solucionar en *La Galatea* y difuminación.

2.3.1. *El pastor homicida: una tragedia no escamoteada*

El interés que ha merecido la historia del pastor homicida no carece de fundamento y, leída a la luz de la economía de la violencia del género pastoril, ofrece nuevas claves para entender las rupturas

cervantinas. Como ha estudiado detalladamente Juan Ramón Muñoz Sánchez (2020 y 2021), esta historia tiene como fuente una tragedia, la historia de Romeo y Giulietta, elaboración bandelliana (que posteriormente retomará Shakespeare) de la de Píramo y Tisbe. Cervantes incluye en los horizontes de la bucólica una tragedia, pero no consiste en esto su novedad, pues también Montemayor con la historia de Arsileo y Arsenio se estaría inspirando en estructuras trágicas en las que la crítica ha reconocido bien sea la misma tragedia de Píramo y Tisbe (Damiani, 1983, p. 456)¹⁵, o —a mi juicio más directamente— la de Fedra (Cristóbal, 1990, p. 119), presente también en la base de la historia de Montano en la obra de Gil Polo. Sin embargo, el alcalaíno, a diferencia de sus predecesores, no escamotea el desenlace luctuoso, revertido y desactivado en las refundiciones de materiales trágicos que llevan a cabo sus antecesores desde la economía de la violencia de la literatura pastoril.

En la obra de Cervantes, a pocas páginas de iniciada la novela, después de un amistoso canto amebeo de Elicio y Erastro, sin difuminación enunciativa, se narra que los pastores

vieron que del monte salía un pastor corriendo a la mayor priesa del mundo, con un cuchillo desnudo en la mano y la color del rostro mudada; y que tras él venía otro ligero pastor, que a pocos pasos alcanzó al primero; y, asiéndole por el cabezón del pellico, levantó el brazo en el aire cuanto pudo y un agudo puñal que sin vaina traía se le escondió dos veces en el cuerpo, diciendo:

—Recibe, ¡oh malograda Leonida!, la vida deste traidor, que en venganza de tu muerte sacrífico.

Y esto fue con tanta presteza hecho que no tuvieron lugar Elicio y Erastro de estorbárselo, porque llegaron a tiempo que ya el herido pastor daba el último aliento. (I, p. 32, énfasis mío)

El mecanismo tradicional de la gestión de la violencia, la desactivación, falla estrepitosa —y verosímelmente— en esta escena. Un puñal

¹⁵ Montero (1998) propone el episodio de Arsenio y Arsileo de Montemayor como fuente de la historia de Lisandro. Sin embargo, creo que los paralelos que establece son muy lejanos, sin mencionar la centralidad de la enemistad entre las familias de los amantes en el desarrollo de la trama. Es difícil considerar al nigromante Alfeo un perverso instigador del derramamiento de la sangre entre parientes, como Carino, pues lo suyo es, en últimas, un inocente teatro de sombras.

se alza sobre un personaje en el *locus amoenus* (como el de Parisiles en la obra de Pérez o el de Rosaura en la cervantina), pero quienes presencian esta rápida determinación no pueden ser lo suficientemente veloces para abrazarse al agresor e impedir el derramamiento de sangre. La violencia irrumpe siguiendo un molde tradicional, rápida e inesperadamente, y justamente por esto no es posible desactivarla. Elicio y Erastro llegan tarde, cuando ya *La Galatea* ha quedado convertida en una «blood spattered arcadia» (Mujica, 1986, p. 171).

Sin embargo, una gran distancia separa este asesinato de intentos como el de Parisiles sobre el inocente Delicio, o a las demás violencias súbitas que, tras alcanzar su efecto dramático, se retiran de los universos bucólicos. En este caso, el personaje asesinado es el pérfido culpable de una sucesión de muertes que Lisandro está vengando frente a los atónitos habitantes de las riberas del Tajo, cerrando un ciclo de tragedia de venganza. Así, refiere a los pastores cómo Carino, el hombre que acaba de asesinar, había convencido a Crisalvo de que la amada de éste, Silvia, tenía planes de huir con él, su enemigo, una determinada noche. Crisalvo cree sorprender y asesinar a estos personajes en su huida, pero, en realidad, asesina a su propia hermana, Leonida, quien iba a huir con Lisandro, y a un ingenuo y bienintencionado pastor que había sido embaucado por Carino para acompañar a la dama en este plan. Al encontrar a Silvia con vida, Crisalvo vuelve a la escena de su crimen, donde se verifica la dolorosa anagnórisis de la víctima. Allí le espera Lisandro, quien, tras herirlo mortalmente, se encarga de arrastrarlo hasta el cadáver de Leonida para dibujar una perfecta estructura retributiva y proporcional de justicia vindicativa:

Llegué a él como sañudo león y, dándole dos heridas, di con él en la tierra; y, antes que acabase de espirar, le llevé arrastrando donde Leonida estaba; y, puniendo en la mano de la muerta Leonida el puñal que su hermano traía, que era el mismo con que él la había muerto, ayudándole yo a ello, tres veces se le hiqué por el corazón. (I, p. 50)

Lisandro no es un antagonista, es un vengador clásico¹⁶, y, así, se encarga de que sea la misma arma con la que Leonida fue asesinada, la

¹⁶ Para la «justa ira» del personaje ver Serés (1996). El carácter retributivo de las acciones de Lisandro también ha sido señalado por Damiani (1984b, p. 65), quien propone la lectura de esta justicia trágica en términos de «a sacrificial rite offered to Leonida».

que le quite la vida a su asesino, empuñada incluso por la mano inerte de la víctima. A través de esta tragedia se restaura taliónicamente un equilibrio. El fallo de la desactivación del asesinato que comete Lisandro ante los pastores, en la lógica interna de la microtrama, no es un fracaso, sino aquello que permite el cierre redondo del ciclo trágico, el triunfo del orden moral que este personaje impone haciendo que ningún culpable quede impune.

Los dos asesinatos que cumple Lisandro, desde esta perspectiva, están legitimados. Sin embargo, la legitimación de la justicia vindicativa no es la de la tradición pastoril, pues implica una violencia previa que no pudo ser contenida a tiempo. Si volvemos la mirada a los asesinatos de Felismena, es de notar que estos quedan legitimados porque preservan un orden que no se llega a romper, en una lógica en la que a los culpables se les da muerte antes de que consumen sus actos, y lo mismo ocurre con las matanzas de turcos en la obra de Lofraso, donde estos no llegan a derramar la sangre de ningún cristiano. Por el contrario, en la tragedia de Lisandro, engaños, malentendidos y muertes de inocentes no se desactivan a tiempo y tampoco se desencadenan en unas coordenadas ficcionales susceptibles de albergar sabias Felicias ni aguas encantadas que revivan a los moribundos amados para devolverlos a los brazos de sus amantes, como ocurre con don Felis. La muerte de Leonida y la de Libeo, su acompañante, aunque castigadas, quedan sin solución en la obra cervantina. Más aún, las que en la novela pastoril anterior parecían construirse como líneas rojas frente a las cuales los amagues de acercamiento resultaban de obligada desactivación, como el derramamiento de la sangre de un pariente (el caso del filicidio de Arsenio en la obra de Montemayor o en el parricidio de Montano en la de Gil Polo), aquí se cruzan hiperbólicamente llegando a un punto de no retorno (contrástense los casos anteriores con la estructura de asesinato de la hermana y posterior venganza del amante que instrumentaliza su cuerpo para dar muerte al hermano homicida). De este modo, el triste Lisandro, la víctima vengadora, seguirá arrastrando un dolor irreparable, preguntándose en vano por qué se ha turbado el reposo de su amor correspondido y deseando solo «que se deshaga / con el dolor la vida» (I, p. 37), consuelo que tampoco llegará en la novela, pues ni siquiera el descanso que le es concedido al enamorado portugués del *Persiles* alcanzará a este atormentado cantor de su desdicha.

2.3.2. *Turcos y cristianos: una reescritura antihollywoodesca de Lofraso*

La Galatea, como *Los diez libros*, es el escenario de enfrentamientos entre turcos y cristianos. Pero Cervantes no es el hollywoodesco Lofraso y su pastoril no albergará acciones bélicas en las que los representantes del sistema ideológico del autor salgan sin rasguño alguno después de exterminar a sus enemigos. Respetando la fórmula pastoril en la que la violencia (y las referencias directas a la realidad histórica en general) se enmarcan en la narración de los cortesanos que llegan a la arcadia, Cervantes sitúa los enfrentamientos entre turcos y cristianos en las peripecias de Timbrio y Silerio. El primer choque de grupos es el saqueo de Barcelona del libro II, en el que hay violaciones, raptos y asesinatos que se consuman y que son narrados, además, con un énfasis particular en el dolor de las víctimas que los sufren sin que nada pueda impedirlo:

Cuál llevaba la fatigada madre, y cuál el pequeñuelo hijo, y el hijo por la madre preguntaba; y alguno sé que hubo que con sacrílega mano estorbó el cumplimiento de los justos deseos de la casta recién desposada virgen y del esposo desdichado, ante cuyos llorosos ojos quizá vio coger el fruto de que el sin ventura pensaba coger en término breve. (II, p. 120)

Estas acciones se presentan como ilegítimas axiológicamente, como se enfatiza al poner el lente en el dolor de las víctimas, y quedan sin solución. Sin embargo, es de notar que, a la luz de esta microtrama, terminan alcanzando una legitimación narrativa, pues el caos que desencadenan permite la salida de Silerio de la cárcel, y, por consiguiente, que prosiga la peripecia de los dos amigos. En este punto hay un contraste con el funcionamiento de las legitimaciones narrativas anteriores, como los asesinatos de Felismena en la obra de Montemayor, actos violentos axiológicamente legítimos, pues vienen a salvar a unas víctimas antes de que se consume una violencia irreparable sobre ellas —precisamente violación en el primer grupo y muerte en el segundo— y, a la vez, resorte narrativo de una trama, como se explicó en el capítulo anterior.

En la obra cervantina la temática mediterránea continúa y desemboca en un diálogo directo y muy preciso con Lofraso, que hasta ahora ha pasado desapercibido por la crítica. Cervantes incluye una batalla naval en el libro quinto de su propuesta pastoril, camino que hasta el momento solo había tomado el poeta sardo. Sin embargo, no hay aquí

emulación, sino una vehemente respuesta estética que consistirá en calcar el motivo y darle un desarrollo sistemáticamente opuesto al que le había dado Lofraso doce años antes.

Los paralelos en el planteamiento saltan a la vista: tenemos una nave en la que se encuentra embarcada una pareja de enamorados, Frexano y Fortuna en Lofraso, Timbrio y Nísida (acompañados por Blanca y Darinto) en Cervantes. De repente, la voz de un marinero interrumpe las cortesías marinas de los enamorados llamando al arma y haciendo de bisagra para introducir un episodio en el que la nave se ve emboscada por veinte contrarias en Lofraso y por quince en Cervantes (desproporción análoga, en todo caso). En ambas obras, dada la desigualdad de fuerzas, el capitán turco envía emisarios al capitán cristiano para que se rinda, y su respuesta es idéntica en las dos novelas: prefiere morir luchando con sus marineros y pasajeros antes de entregarse.

Compárese el texto de Lofraso:

A tiro de cañón presto llegaron
las galeras de la malvada gente,
del agua en alto los remos alzaron,
enviando un barquillo diligente,
al navío con dos turcos que hablaron
al patrón y marineros prestamente,
de parte de Aluchalí, que amainasen,
porque a sangre y fuego no los matasen.
Oído que ha el patrón la embajada,
no los teme ni muestra cobardía.
Respondió: “Mi gente y nave armada,
no se rinde a canes en este día.
Decidle al pagano qu'en no nada
le tengo ni otra tanta morería,
que soy el qu'en el faro he peleado
y de otras tantas fustas me he librado.
Volvióse el barquillo a la capitana,
los turcos al capitán van diciendo
la respuesta de la gente cristiana,
que quieren morir todos combatiendo.
Rabiosos, muy airados, la pagana
sus fustas con presteza repartiendo,
por la popa y lados se ponían,
pensando que la nave tomarían. (*Los diez libros*, IV, pp. 263-264)

Con el de Cervantes:

Con todo eso, no desmayando el valeroso capitán ni alguno de los que con él estaban, esperó a ver lo que los contrarios harían, los cuales, luego como vino la mañana, echaron de su capitana una barquilla al agua, y con un renegado enviaron decir a nuestro capitán que se rindiese, pues veía ser imposible defenderse de tantos bajeles; y más que eran todos los mejores de Argel, amenazándole de parte de Arnaut Mamí, su general, que si disparaba alguna pieza del navío, que le había de colgar de alguna entena en cogiéndole y añadiendo a esta otras amenazas. El renegado le persuadía que se rindiese; mas, no queriéndolo hacer el capitán, respondió al renegado que se alargase de la nave, si no, que le echaría a fondo con la artillería. Oyó Arnaut esta respuesta, y luego, cerrando el navío por todas partes, comenzó a jugar desde lejos el artillería con tanta priesa, furia y estruendo que era maravilla. (*La Galatea*, II, p. 299)

El desarrollo de *La Galatea*, sin embargo, es un sistemático revés del de Lofraso. Desde el «al arma» empieza la humanización en la propuesta del alcaláino. Si bien la respuesta de los dos capitanes es la misma, sobre el capitán cervantino comenta Timbrio que, al descubrir y ponderar las fuerzas de las naves contrarias, «no poco temor debió de recibir; pero, disimulando lo mejor que pudo, mandó a alistar la artillería» (II, p. 298). Lo mismo ocurre con Timbrio y con las damas. Las damas no derribarán a nadie a garrotazos, como Fortuna (Beliseo) en la obra de Lofraso, sino que, paralizadas por el miedo, se encierran en un aposento a rezar. Timbrio es quien las conduce para preservar sus vidas y sus honras ante la amenaza, y, a diferencia de Frexano, el caballero cervantino, al igual que su capitán, mostrará la profundidad psicológica de un personaje que teme, pero debe disimular.

Reproduzco de nuevo, para resaltar el contraste, las épicas hazañas de los amantes de *Los diez libros*:

Cosa es de notar lo de Beliseo
quán animoso se mostró aquel día,
en l'orlo de la nave allí le veo,
defendiéndose con gran valentía;
entre pastores no lo hay ni creo
tan valiente como allí parecía,
que con solo en sus manos un cayado
a golpes muchos turcos ha derribado.
No menos se mostraba su Frexano

¿qué se puede escribir de sus hazañas?,
con sola media pica en su mano
traspasó a muchos moros las entrañas. (IV, pp. 266-267)

Frente las humanas aprehensiones de los amantes de *La Galatea*:

Nísida y Blanca se miraban, sin hablarse palabra, confusas del estruendo y vocería que en la nave andaba y viéndome a mí rogarles que en su aposento se encerrasen y rogasen a Dios que de las enemigas manos nos librase. Paso y punto fue este que desmaya la imaginación cuando dél se acuerda la memoria. *Sus descubiertas lágrimas, y la fuerza que yo me hacía por no mostrar las mías.* (II, p. 298, énfasis mío)

A diferencia de la obra de Lofraso, en la propuesta cervantina no valdrá «Favor de Dios ni Virgen Rosa», y los rezos de las damas serán en vano. En la obra del sardo el resultado de tan desigual batalla es la hollywoodesca victoria de la nave cristiana sin un solo muerto y pocos heridos leves después de haber teñido de rojo las aguas mediterráneas con la sangre de los turcos de las 20 naves contrarias, cuyos supervivientes deben retirarse ante la inusitada valentía de la nave española haciendo un conteo de sus compañeros muertos. Aunque ambos autores fueron soldados y poetas, difícil resulta en este punto sostener sobre Lofraso, como lo hace Avalor-Arce (1974, p. 181), que la construcción de su episodio resulte de una fusión de experiencia y lectura. En un sistemático revés del desarrollo de Lofraso, la batalla cervantina concluirá con la muerte del capitán cristiano y de casi todos los demás españoles, con Timbrio herido y las dos damas presas, acosadas por los lascivos ruegos de Arnaut Mamí:

Compárese el épico final de Lofraso:

El ráiz viendo la cosa mal parada,
airado a los cómitres decía:
“¡Ea, canes y gente acelerada!,
¡Calá remos de presto! ¡Ciá, ciá!
¡Alargá de la nave, qu'es desarmada!
Imposible es rendirla en este día,
pues d'españoles va tan guarnecida,
antes han de morir que ser rendida.
Obedecen muy presto el mandamiento
del ráiz y luego todos van ciando,
alárganse de la nave al momento

las fustas con los perros suspirando,
 y más viendo que ya soplaba el viento
 céfiro, que las velas va hinchando.
 La nave tira, molla, cassa, escota;
 sin temor pasa por medio de la flota.
 En breves horas vuelve al mismo puerto
 de donde había salido la noche antes.
 Amainan, recogiendo de concierto,
 dan fondo en mar sus áncoras constantes.
 Reconocen si había algún muerto
 entre los marineros y viandantes
*y no hallaron más de seis heridos
 de pequeñas heridas ofendidos.*
 No había herida fuese peligrosa
 que la muerte a nadie le causase,
 antes la gente estaba animosa,
 sin que ninguna allí se desmayase.
 Con el favor de Dios y Virgen Rosa,
 de turcos no han temor que los dañase.
 con la victoria quedan y librados
 de los corsarios famosos notados.
 Los perros infieles adversarios
 por la mar navegan esparcidos.
 Allá se vuelven presto los corsarios
 a la isla de do fueron salidos.
 Haciendo sus reseñas, *inventarios*
de los muertos que tenían y heridos,
 vanse los canes tristes descontentos
 y a su falso Mahoma dan lamentos.
 (IV, pp. 267-268, énfasis mío)

Con los resultados del trasvase de ese planteamiento en *La Galatea*:

Solo diré que, después de habernos combatido diez y seis horas, y
 después de haber muerto nuestro capitán y toda la más gente del navío,
 a cabo de nueve asaltos que nos dieron, al último entraron furiosamente
 en el navío. Tampoco, aunque quiera, no podré encarecer el dolor que a
 mi alma llegó cuando vi que las amadas prendas mías, que ahora tengo
 delante, habían de ser entonces entregadas y venidas a poder de aquellos
 crueles carniceros. [...] conocí que estaba en poder de mis enemigos y en
 bajel contrario; pero ninguna cosa me llegó tan al alma como fue ver en
 la popa de la galera a Nísida y Blanca, sentadas a los pies del perro gene-

ral, derramando por sus ojos infinitas lágrimas, indicios del interno dolor que padecían. (II, pp. 299-301)

En la obra de Cervantes no hay favor divino ni fiereza española que valga ante la desigualdad de fuerzas. Sin embargo, en relación explícita con el episodio barcelonés, aparece, páginas más adelante, la posibilidad del ejercicio de una justicia vindicativa cuando la nave en la que van presos los protagonistas de esta trama es arrojada por una tempestad a la costa catalana. Sin embargo, no estamos en este caso ante la legítima venganza de unos nobles pechos justicieros favorecidos por la providencia que cantaría Lofraso a ritmo épico, ni siquiera ante un restablecimiento taliónico de un orden, como el que cierra el ciclo de venganzas del pastor homicida. Aunque se introduce un esquema de justicia vindicativa en la que los agresores terminan en manos de sus víctimas y, además, se explicita que los catalanes cervantinos se ensañan con los turcos «con deseo *de vengarse de la ofensa que estos mismos turcos les habían hecho, saqueándoles su lugar*» (V, p. 303, énfasis mío), el esquema se pervierte.

El imperativo ético que implica la justicia vindicativa en este caso no es tal, y los deseos de vengarse son solo un impulso subordinado a otro de carácter egoísta, como lo es la codicia. Los personajes cervantinos dejan interrumpida su venganza cuando ven la posibilidad de hacerse con la galera. Más aún, movidos por las ansias de riquezas, pasan a ser victimarios de su propio grupo, los cristianos cautivos, despojando indistintamente a todos los náufragos. El esquema de justicia vindicativa requiere, por un lado, la inflexibilidad del imperativo ético que busca restaurar un orden cósmico en el que los culpables son castigados, pero, por otro, una milimétrica precisión en el diseño y ejecución de su carácter retributivo y proporcional, del que depende su carácter de «justicia». No es el caso de la desordenada matanza y saqueo de la nave que llevan a cabo los personajes cervantinos, quienes, violando estas características de la legitimación vindicativa, quedarán explícitamente desautorizadas bajo el adjetivo de «cruel», referido a su matanza en el relato de Timbrio:

Hicieron tan *cruel* matanza en los corsarios, que muy pocos quedaron con la vida; y *si no fuera que les cegó la codicia de robar la galera, todos los turcos en aquel primero ímpetu fueran muertos*. Finalmente, los turcos que quedaron y cristianos captivos que allí veníamos, *todos fuimos saqueados*, y si los

vestidos que yo traía no estuvieran sangrentados, creo que aún no me los dejaran. (V, p. 303, énfasis mío)

2.3.3. *De raptos, escuadrones de pastores en marcha y futuros inciertos*

Los otros actos violentos sin solución se concentran hacia el final de la obra: el rapto de Rosaura y la irrupción de las escuadras de pastores que cierra la propuesta cervantina. La escena del rapto de Rosaura resulta de particular interés por el juego con las expectativas del lector que introduce Cervantes. Hasta el momento del rapto, toda la historia de Rosaura se construye sin salirse un ápice de las convenciones genéricas de la novela pastoril, como ha sido resaltado anteriormente. Sin embargo, precisamente esta historia, que parecía tan obediente al molde, concluye con un rapto que no se puede impedir y que se verifica en el presente de la narración¹⁷.

Avalle-Arce (1974, pp. 236-237) señaló el paralelo con el rapto de las ninfas en *La Diana* de Montemayor resaltando como diferencia fundamental que, aparte de que los personajes son ninfas y sátiros en la obra de Montemayor, el rapto ni siquiera se lleva a cabo, pues los captores encuentran rápido y providencial castigo. Este paralelo ha pasado a conformar un lugar común en la crítica que se ocupa de *La Galatea*, sin que se haya profundizado en esta dirección. Sin embargo, una comparación de la estructura de los dos episodios ofrece más puntos de encuentro en nada despreciables para comprender el alcance de esta relación intertextual y los mecanismos de la respuesta estética de Cervantes frente al modelo portugués, y, en general, frente a la lógica de este género literario.

En la obra de Montemayor, ante el rapto,

los dos pastores y la pastora Selvagia, que atónitos estaban de lo que los salvajes hacían, viendo la crueldad con que a las hermosas ninfas trataban, y no pudiendo sufrillo, determinaron de morir o defendellas. Y sacando todos tres sus hondas, proveídos sus zurriones de piedras, salieron al verde prado, y comenzaron a tirar a los salvajes con tanta maña y esfuerzo, como si en ello les fuera la vida [...] de manera que en cuanto las piedras les duraron los salvajes lo pasaban mal, pero como después los pastores se ocuparon en bajarse por ellas, los salvajes se les allegaban con

¹⁷ Muñoz Sánchez (2021) estudia esta estructura.

sus pesados alfanjes en las manos, tanto que ya ellos estaban sin esperanza de remedio. Mas no tardó mucho que entre la espesura del bosque, junto a la fuente donde cantaban, salió una pastora de grande hermosura. (II, p. 94)

Poco difiere el episodio cervantino, donde se dice que, tras el rapto,

los extremos que Galatea y Florisa hacían, por ver llevar de aquella manera a Rosaura, eran tales, que movieron a Elicio a poner su vida en manifiesto peligro de perderla, porque, sacando su honda, y haciendo Damón lo mesmo, a todo correr fue siguiendo a Artandro, y desde lejos, con mucho ánimo y destreza, comenzaron a tirarles tantas piedras que les hicieron detener y tornarse a poner en defensa. Pero, con todo esto, no dejara de sucederles mal a los dos atrevidos pastores, si Artandro no mandara a los suyos que se adelantaran y los dejaran, como lo hicieron, hasta entrarse por un espeso montezuelo que a un lado del camino estaba, y con la defensa de los árboles hacían poco efecto las hondas y las piedras de los enojados pastores. (V, p. 319)

En ambos casos los pastores salen con sus hondas y sus piedras en defensa de las cautivas. En las dos obras, en un primer momento, la victoria parece inclinarse hacia las piedras justicieras, pero, acto seguido, se cambia este equilibrio de fuerzas y los defensores se ven frente a frente con un enemigo más fuerte y mejor armado que parece poner en peligro sus vidas¹⁸. En la obra de Montemayor, justamente en este momento, surge del bosque la sin par Felismena. En la obra cervantina ante esta misma situación —defensor frente agresor más fuerte— es Artandro quien evita el derramamiento de sangre dando orden a sus criados de no responder al ataque de los pastores y seguir adelante. La sucesión de escenas es la misma en ambas obras en la construcción del episodio, pero también la topografía en la que se desarrolla, que, sin embargo, adquiere funciones contrarias. En la obra de Montemayor hay un bosque aledaño de donde sale la providencial *virgo bellatrix* para impedir el rapto; también el espacio cervantino se presenta de

¹⁸ A la luz de este paralelo, difiero de la interpretación de Muñoz Sánchez (2021), quien ve la participación de los pastores como «un motivo más en el quebrantamiento del frágil andamiaje pastoril con el que Cervantes construye su novela». La participación de los pastores protagonistas, a mi juicio, resulta supremamente pastoril, en cuanto calco de la actuación de los protagonistas de Montemayor.

esta manera, pero será un lugar caracterizado por tener árboles que impedirán que las piedras den en los captores facilitando su huida y el éxito del rapto.

Las coordenadas ficcionales de Montemayor admiten la existencia de una inigualable *virgo bellatrix*, quien no solo aparece en el momento oportuno, sino que sola puede vencer a tres robustos y armados salvajes (el último, además, en un enfrentamiento cuerpo a cuerpo) cuando ya los pastores estaban «sin esperanza de remedio». No así el universo cervantino, un mundo donde de los bosques solo se pueden esperar árboles, y los enfrentamientos desiguales necesariamente desembocan en el fracaso de los más débiles, independientemente de la justicia o injusticia de sus causas.

Introducción y epílogo de esta construcción narrativa también coinciden en las dos obras. En ambos casos, antes de llevar a cabo los raptos, los agresores se encargan de explicar sus motivos coincidiendo en apelar a su amor y a la ingratitud de sus víctimas: «*la fuerza de amor y la ingratitud de esta dama han sido causa della; ruégoos me perdonéis*» (*La Galatea*, V, p. 318, énfasis mío), dice Artandro a los pastores, mientras que los salvajes, como se analizó en el capítulo anterior, increpan a las ninfas con un «A tiempo estáis, *oh ingratas y desamoradas ninfas*, que os obligara la fuerza a lo que el amor no os ha podido obligar, que no era justo que la fortuna hiciese tan grande agravio a *nuestros cativos corazones*» (*La Diana*, II, p. 93, énfasis mío). Pero más llamativa aún resulta la coincidencia en la justificación final de los agresores por parte de las más fervientes defensoras de las víctimas. He subrayado en el capítulo anterior cómo Felismena justifica a los salvajes aludiendo a la fuerza de amor que no se ata a la razón (II, p. 98) y lo mismo dirá Galatea sobre Artandro, después de haber movido a Elicio a poner en peligro su vida: «el amoroso que Artandro tiene —dijo Galatea— fue el que le movió a tal descomedimiento; y así conmigo en parte queda disculpado» (V, p. 320).

Tanto los salvajes como Artandro quedan disculpados. Sin embargo, el asesinato de los salvajes por mano de Felismena impone una condena a sus actos, que, por lo demás, solo estaban motivados por el deseo. No sucede así con Artandro, en cuyos móviles se entrelaza el tema del honor, que viene a aterrizar la trama mitológica del rapto en el reflejo de unas coordenadas sociales determinadas —y perfectamente coherentes con la caracterización de los personajes, que no pertenecen al espacio bucólico, sino que son cortesanos—. Si bien las

palabras de Artandro vuelven sobre el tema del amor y la ingratitud, otra clave de lectura emerge de las de los criados, quienes pondrán el énfasis justamente en el agravio y la vergüenza social que recae sobre Artandro por la fuga de Rosaura y su unión Grisaldo, después de haber dado palabra de matrimonio al caballero aragonés:

No la llares traición —respondió uno de los otros—, porque esta señora *ha dado palabra* de ser esposa de Artandro, y agora, por cumplir con la condición mudable de mujer, la ha negado y entregándose a Grisaldo, que *es agravio tan manifesto*, y tal, que *no pudo ser disimulado* de nuestro amo Artandro. (V, p. 319, énfasis mío)

Aurora Egido (1995) ha señalado acertadamente el peso del honor en este episodio. Sin embargo, su lectura centra toda la atención en el honor de Rosaura, siendo, a mi juicio, el de Artandro aquel que determina la trama. Mientras el actuar de Rosaura pone por encima de su honra (dimensión que sin duda considera) sus desbordadas pasiones, amor y celos, y decide ir en busca de Grisaldo¹⁹, el noble Artandro no puede quedarse socialmente como burlado, debe restaurar su honor impidiendo la unión de su prometida fugada con el antiguo amante, y, entre tanto, solo le queda disimular este móvil socialmente determinado en la retórica más abstracta del amor y la ingratitud en un engañoso guiño al rapto de la obra de Montemayor.

La Galatea concluye y Rosaura se queda en manos de su captor. No obstante, se sugiere que, tal vez, si Grisaldo se da prisa, podría recobrar a su amada (V, p. 320), pero lo cierto es que en la obra cervantina el triángulo amoroso, con sus conflictos de amor y honor, se queda abierto después de haber violado las expectativas de un género literario y haber reescrito el episodio fundacional de la violencia pastoril casi para cerrar la obra.

Sin embargo, no es este el broche de oro de *La Galatea* en lo que se refiere a su juego con la gestión de la violencia pastoril. Este será reservado precisamente para las últimas páginas de la novela, donde se dará la irrupción de escuadrones de pastores dispuestos a «usar la fuerza»

¹⁹ «Y con tanto ahínco comenzó a fatigar el ausencia de Grisaldo y los celos de Leopersia, que el ausencia dél me acababa y los celos della me consumían. Considerando, pues, que si el remedio se dilataba, había de dejar por fuerza en las manos del dolor la vida, determiné de aventurarme a perder lo menos, que a mi parecer era la fama, por ganar lo que más, que es Grisaldo» (IV, p. 220).

contra el venerable Aurelio y contra el pastor lusitano para impedir el matrimonio de Galatea con el último. Aunque «la fuerza» es el último recurso en un plan de acción que empezaría con las negociaciones de Tirsi y Damón, enviados como emisarios ante Aurelio, y prosigue con métodos intimidatorios contra el lusitano, la construcción narrativa se encarga de señalar que la escalada hasta el derramamiento de sangre es inminente. Ya en la carta de Galatea a Elicio, primer eslabón de este desenlace, la pastora advertía que ante su padre no servirían ruegos (VI, p. 431). También es de notar que la misma enunciación del plan intimidatorio viene acompañada de la de su posible fracaso y paso a la siguiente fase: «poner tantos inconvenientes y miedos, que él mismo dijese no ser contento de lo concertado; y cuando los ruegos y astucias no fuesen de provecho alguno, determinaba usar la fuerza y con ella ponerla en su libertad» (VI, p. 433).

No se sabe del resultado de los diálogos con Tirsi y Damón, pero la irrupción de escuadras de pastores que manifiestan a Elicio el deseo de «de servir[le], aunque en ello aventuren las vidas» (VI, p. 435) en la última página parece sugerirlo, al tiempo que devela el nivel de intensidad de esa vaga «fuerza» a la que se ha aludido oblicuamente una y otra vez: se trata de una acción en la que perder la vida es una posibilidad. Cervantes cierra su pastoril con la amenaza de un conflicto de proporciones inusitadas en el espacio arcádico: una batalla sin precedentes entre pastores²⁰. Pero lo más innovador en este episodio frente a la gestión tradicional de la violencia es su forma. Así, es de notar que se trata de una violencia que no está en el presente narrativo, pero no porque se difumine enunciativamente narrándose como

²⁰ Resulta muy sugerente la propuesta de Rey Hazas (2000, p. 248), quien lee el episodio en clave de un rechazo a la anexión de Portugal: el rabadán mayor (Felipe II) quiere sellar una unión entre el pastor lusitano (Portugal) y Galatea (Castilla) contra la voluntad de esta y de todos quienes ven en ella un símbolo que los representa (la prenda más excelsa del Tajo etc.). Según el crítico, con esta irrupción de violencia, en la que los pastores del Tajo y del Henares se unen y están dispuestos a perder la vida, primaría el nacionalismo sobre el pastorilismo de los personajes. He mostrado en este estudio que la violencia aparece en la pastoril desde la primera obra como estrategia fundamental para la creación de tensión narrativa en un género de entretenimiento. Sin embargo, sí es inusitado un conflicto de estas dimensiones entre pastores: no se trata aquí de un simple enfrentamiento de rivales, sino de un problema que adquiere una dimensión colectiva inédita en los triángulos amorosos de estas novelas, hecho que, a mi juicio, reforzaría la tesis de Rey Hazas.

un acto pasado, sino porque se proyecta inquietantemente hacia el futuro convirtiendo a *La Galatea* no solo en la pastoril de violencias sin solución, sino de amenazas suspendidas que quedarán a punto de cumplirse a lo largo de los siglos.

2.4. VIOLENCIA, GÉNERO Y CLASE EN *LA GALATEA*²¹

Formalmente *La Galatea* conserva la distribución por género de los actos violentos de la tradición anterior, mostrando el mundo de la violencia como un universo preeminentemente masculino. Así, del corpus de 29 actos violentos de esta obra, 27 tienen a hombres como perpetradores, y, de estos, 22 tienen a otros hombres como víctimas. Este total se completa con 4 actos de violencia contra mujeres, que son: el asesinato de Leonida a manos de Crisalvo (I, p. 49), el asimiento de Gelasia que cumple el desesperado Galercio para manifestarle su pena (IV, p. 267), el prendimiento de Nísida y Blanca, con el acoso, en la nave de Arnaut Mamí (V, p. 300), y el rapto de Rosaura que lleva a cabo Artandro con sus criados (V, p. 318). A estos se suma el saqueo de Barcelona, que, aunque se despliega contra unas víctimas mixtas, contiene violencias específicas contra las mujeres, como son las violaciones (II, p. 119). La violencia ejercida por mujeres, por su parte, queda prácticamente borrada, pues se limita al intento de Rosaura de quitarse la vida (IV, p. 214) y a la porfía de Maurisa y Teolinda con el pataleante Galercio por salvársela (VI, p. 420).

A \ V	H	M	Mixto	Totales	%
H	22	4	1	27	93,1%
M	1	1		2	6,9%
Mixto					0,0%
Totales	23	5	1	29	
%	79,3%	17,2%	3,4%		

A: Agresor
V: Víctima
H: Hombre
M: Mujer

Figura 16: Género de víctimas y agresores en *La Galatea*.

²¹ He publicado un adelanto del análisis de la violencia de género en *La Galatea* frente a la tradición pastoril en Santa-Aguilar (2024b).

Sobre este corpus de violencia de género me interesa resaltar, por un lado, que, aunque sigue siendo considerablemente minoritaria frente al universo masculino de actos violentos, su contenido, pero, sobre todo, su tratamiento, han cambiado radicalmente. En la tradición previa, como se estudió en el capítulo anterior, tres de las cuatro violencias de género son amenazas contra las vírgenes, corpus que se viene a completar con los deseos de Dulcino de vengarse de la inconstante Minandra en la obra de Lofraso (IX, 526). Los intentos de violación y las persecuciones, siguiendo el molde de la écfrasis del libro III de Sannazaro, aparecen estetizados, pasados incluso por el mismo tamiz mitológico en dos casos: el rapto de las ninfas de Montemayor y la persecución del gigante Gorphorosto en la obra de Pérez.

La propuesta cervantina no se acoge a esta hegemónica estetización. Tanto en el caso de las violaciones llevadas a término en el episodio barcelonés como en la amenaza que se cierne sobre Nísida en la nave, la persecución, con su consiguiente representación del cuerpo femenino a punto de ser subyugado por la fuerza, brillan por su ausencia. Cervantes no presenta cuerpos femeninos erotizados en su movimiento de huida, como ocurría en la écfrasis de Sannazaro, que luego serviría de modelo tanto a Montemayor como a Pérez. Su lente no se ubica en la belleza que la tradición cultural atribuye al cuerpo puro a punto de ser degradado²². Por el contrario, su mirada calla el proceso, tiende un velo sobre las víctimas para señalar el dolor desde la mirada de quienes sufren con ellas. En el episodio de Barcelona, a los gemidos de las madres y de los hijos en los que se focaliza el relato de los raptos, se une la mención a los «llorosos ojos» no de las recién desposadas violadas, sino de los esposos que contemplan atónitos los hechos. De la misma manera, la amenaza que se cierne sobre Nísida se narra desde los terribles temores que provoca al desdichado Timbrio: «sin duda alguna *se pudiera temer, como yo temía*, que dejando los ruegos y usando la fuerza, Nísida perdiera su honra» (V, p. 302, énfasis mío).

En la obra cervantina, además, las violaciones solo son una parte de las acciones violentas que pueden amenazar a una mujer. Así, aparecen otros actos que no están relacionados con el deseo ni con su larga trayectoria estética y retórica. Es de notar, como ejemplo significativo, el rapto de Rosaura, pues, aunque comparte muchos elementos estructurales con el rapto de las ninfas de Montemayor,

²² Para este tema ver Alcalá Galán (2022, pp. 35-87).

no tiene el deseo como móvil, sino otra consideración, que es la del honor. Rosaura es culpada, como las ninfas, por su «ingratitude», pero no porque haya manifestado una negativa a corresponder al deseo masculino, sino porque ha dado una palabra y la rompe. No es, en este sentido, una víctima inocente, sino un personaje trágico muy clásico, caracterizado por su *hybris* que se manifiesta, en primer lugar, como la soberbia que ya ha destacado Egido (1995, p. 45), rasgo que la lleva a desdeñar a Grisaldo a pesar de gozar de un amor correspondido para probar «la fuerza de los lazos de su hermosura» (IV, pp. 219-220)²³, y, posteriormente, como la extremosidad de su rabiosa reacción de dar su palabra de matrimonio a Artandro al descubrir que el amado no ha respondido como ella deseaba. El captor no es entonces un antagonista, como podrían serlo los salvajes de Montemayor, y la víctima no es un sujeto pasivo estetizado sobre el cual se despliega el deseo y la violencia²⁴, sino que rapto termina siendo la última ficha de un dominó cuya caída ha sido empujada por la misma Rosaura en su sucesión de errores trágicos.

Siguiendo con las variaciones cervantinas sobre el hilo de la retórica de la ingratitude y los prendimientos, aún más evidentes resultan las rupturas introducidas en el conflicto Galercio/Gelasia. La bella ur-Marcela es introducida por Maurisa, hermana de Galercio, como «cruel» (IV, p. 267) y posteriormente también dirá el narrador que «hasta al desamorado Lenio le pareció mal la crueldad de la pastora» (IV, p. 168) que se niega a soportar las quejas y puestas en escena de autoagresión de su enamorado. El marco que contiene las apariciones de esta pastora está signado por el tópico de la crueldad. Naturalmente, el desesperado pastor es quien desarrolla en detalle este sistema retórico cortés que condena a la bella ingrata increpándole el incumplimiento contractual que implica no corresponder a quien la ama, que en este caso no es un deforme salvaje sino un bellísimo e ingenioso mancebo (hecho que, desde este sistema, le daría legitimidad a su reclamo). Su no correspondencia es presentada entonces como un

²³ De esta actitud del personaje me he ocupado en Santa-Aguilar (2019).

²⁴ De Rosaura como sujeto activo en contraste con la tradición pastoril precedente se ha encargado David A. Boruchoff (2011) centrándose en su papel para redirigir su desventura, confrontando a Grisaldo y haciéndole cambiar sus planes a través de su persuasión (sin necesidad de aguas mágicas). Nótese que la no pasividad del personaje no solo concierne a las decisiones que toma para enderezar su fortuna, también las que tomó para pasar de la dicha a la desdicha.

elemento perturbador, una amenaza para el género humano, y, así, fiel al molde poético en el que se inscribe, Galercio pasará de achacarle la tópica frialdad de la piedra a caracterizarla como elemento agresor, como fiera, tigre y sierpe por el dolor que le causa. Dice Galercio:

¡Oh ingrata y desconocida Gelasia, y con cuán justo título has alcanzado el renombre de cruel que tienes! [...] ¿Por qué huyes de quien te sigue? ¿Por qué no admites a quien te sirve? ¿Y por qué aborreces al que te adora? ¡Oh sin razón enemiga mía, dura cual levantado *risco*, airada cual ofendida *sierpe*, sorda cual muda selva, esquivada como rústica, rústica como *fiera*, fiera como *tigre que en mis entrañas se ceba*! (IV, pp. 267-268, énfasis mío)

El pastor, «víctima» desde la perspectiva de esta retórica (compartida, como se señaló, con los demás personajes), sujeta a la pastora. Sin embargo, no tiene como propósito el cumplimento por la fuerza de sus deseos, sino que la retiene para ser escuchado. Así planteados los hechos, parecería dudosa la catalogación de este asimiento como violencia física, pero en la narración Cervantes pone el énfasis ya no en la autovictimización del enamorado y en la retórica de la crueldad de su amada, sino en la contrariedad que causa a la pastora el hecho de ser retenida contra su voluntad y en sus repetidos intentos por desasirse:

El pastor estaba ante ella de rodillas, con un cordel echado a la garganta y un cuchillo desenvainado en la derecha mano, y con la izquierda tenía asida a la pastora de un blanco cendal que encima de os vestidos traía. Mostraba la pastora *ceño en su rostro*, y *estar disgustada* de que el pastor allí *por fuerza la detuviese*. Mas, cuando ella vio que la estaban mirando, con *grande ahínco procuraba* desasirse de la mano del lastimado pastor. (IV, p. 267, énfasis mío)

Gelasia es víctima de una violencia física. No importa si no hay deseos de violación, el mero hecho de ser asida está violentando su voluntad, como se evidencia en el fragmento anteriormente citado, desde el cual Cervantes invierte la construcción retórica de insensibles victimarias *versus* pobres mártires enamorados con la que dialoga el episodio. Un camino ha quedado abierto, y, con él, una grieta en un discurso cultural. Veinte años después volverá Gelasia transfigurada en la Marcela del *Quijote* para responder punto por punto y casi palabra por palabra a este reclamo de Galercio y del entorno completo de

pastores que la culpan, desmontando su retórica acusatoria para afirmar el no de la mujer como decisión que exige respeto físico y cultural²⁵. Desde su impecable reducción al absurdo de los tópicos del amor cortés, no solo resultan ilegítimas las exigencias de correspondencia de personajes como los desproporcionados salvajes o Gorphorosto, también la de los bellos mancebos como el desdichado Grisaldo; no solo son ilegítimas las imposiciones de las intenciones lascivas, también las honestas, si pretenden pasar por encima de una determinación contraria de la mujer. Así, no hay lugar al reclamo contractual del amor cortés, no hay ingratitud, pues estas desamoradas lejos están de pedir a sus vasallos amorosos que las sirvan, ni serán agresoras que los busquen para causarles sádicamente sufrimiento, sino mujeres que solo piden de ellos que les dejen seguir su camino sin asirlas, sin detenerlas y, como pedirá Marcela en su discurso, también sin culparlas, sin desplegar sobre su «no» toda la violencia metafórica de estos tópicos poéticos:

Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama. Y más, que podría acontecer que el amador de lo hermoso fuese feo, y siendo lo feo digno de ser aborrecido, *cae muy mal decir «Quiérote por hermosa: hasme de amar aunque sea feo. Pero puesto caso que corran igualmente las hermosuras, no por eso han de correr iguales los deseos, que no todas las hermosuras enamoran: que algunas alegran la vista y no rinden la voluntad; que si todas las bellezas enamorasen y rindiesen, sería un andar las voluntades confusas y desaminadas sin saber en cuál habían de parar, porque, siendo infinitos los sujetos hermosos, infinitos habían de ser los deseos.*

[...] Y si se me hace cargo que eran honestos sus pensamientos, y que por esto yo estaba obligada a corresponder a ellos, digo que cuando

²⁵ Sin duda alguna Marcela es el personaje femenino que más ha llamado la atención de la crítica. Sobre su discurso, en el último año, destacan el estudio de Álvarez (2023), quien ofrece un renovador análisis de su desmontaje retórico analizando cómo el personaje se apropia de los «insultos» de la tradición cultural para autodefinirse y, en este mismo sentido, Martí Caloca (2023, pp. 86-99). Por su parte, la tesis de Toro Hincapié (2023) arroja nuevas luces desde un lúcido paralelo con la *Apología de Sócrates*, resaltando la coincidencia de ambas obras en los mecanismos de desmontar las acusaciones del otro para reivindicar la propia coherencia en la opción de vida elegida.

en este mismo lugar donde ahora se cava su sepultura me descubrió la bondad de *su intención*, yo le dije que *la mía* era vivir en perpetua soledad.

[...] El que me llama *fiera* y *basilisco*, déjeme como cosa perjudicial y mala; el que me llama *ingrata* no me sirva, el que *desconocida*, no me conozca; quien *cruel*, no me siga; que esta *fiera*, este *basilisco*, esta *ingrata*, esta *cruel* y esta *desconocida* ni los buscará, servirá, conocerá ni seguirá en ninguna manera. (I, 14, pp. 126-127, énfasis mío)

Por otro lado, es de subrayar que *La Galatea*, a diferencia de la tradición precedente, sí se mancha de sangre de mujer. Los asesinatos y violaciones del libro II se cumplen, pero antes, en el primer núcleo de violencia, a saber, en la historia del pastor homicida, aparece ya un feminicidio: el asesinato de Leonida. Crisalvo lo comete creyendo perpetrar otro, y, desde la engañada perspectiva del personaje, se autolegitima como un amante ofendido (rol que en la pastoril había tenido Dulcino en sus deseos fallidos de matar a la inconstante Minandra con su amante en *Los diez libros*). Tras la matanza, el asesino y los cómplices no huyen como culpables, sino «contentísimos, como si hubieran hecho alguna famosa hazaña» (I, p. 49) y, acto seguido, Crisalvo, cual marido que ha lavado su honra con sangre, va a casa de los padres de Silvia a decirles «que fuesen a dar sepultura a su hija, a quien él había quitado la vida por haber hecho más caudal de la fría voluntad de Lisandro, su enemigo, que no de los continuos servicios suyos» (I, p. 49). No obstante, toda la narración se ha encargado de desmentir esta fórmula, resaltando que «Silvia no le amaba ni favorecía» (I, p. 44), que no había ninguna relación entre los dos personajes que permitiera atribuirse ese rol. Así, surge una cruel escena de sangre injustamente derramada a causa de la intolerancia masculina al «no» de

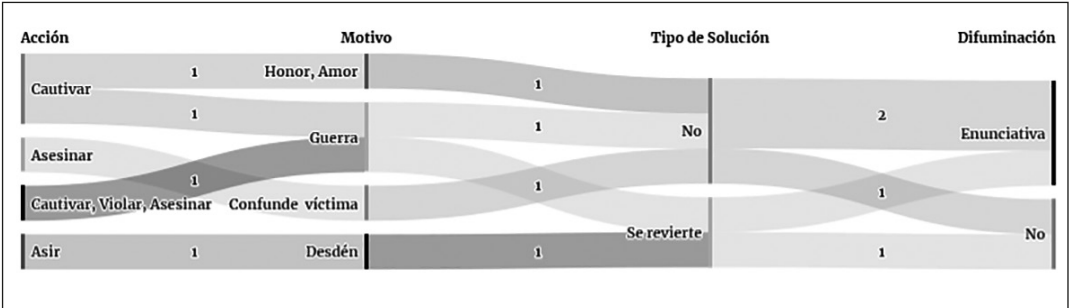


Figura 17: Violencia de género en *La Galatea*, actos, motivos y tipos de solución.

la mujer llevada ahora hasta sus últimas y más absurdas consecuencias en la estructura del enredo.

Como recordará el lector, Crisalvo no mata a Silvia, como cree, sino a su hermana Leonida. De este modo, aparece otro móvil para el feminicidio, el de Carino, que es su autor intelectual. Este personaje, al margen de los impulsos del deseo o de cualquier sentimiento hacia la víctima, la instrumentaliza como el foco de convergencia de los afectos masculinos (el amor de hermano de Crisalvo, el de amante de Lisandro), y, por consiguiente, como el talón de Aquiles para destruirlos.

La violencia de género en la obra cervantina, aunque guarda las mismas proporciones que en la tradición que la precede, se ha diversificado. No solo hay cuerpos que amenazan con la agresión sexual. Hay cuerpos que, imponiendo su fuerza, vulneran la voluntad de la mujer y su libre movimiento, hay coordenadas de honor, y, sobre todo, hay armas que sí traspasarán sus carnes, pero no para corear la estética del honor restaurado, sino para evidenciar las falacias de una tradición cultural que se niega a aceptar el no de la mujer y construye sobre este todo tipo de arquitecturas retóricas que lo condenan, conduciendo a las más desastradas consecuencias.

En lo que concierne a la clasificación por posición social, una particularidad de la obra cervantina es el aumento de personajes que pertenecen a una zona híbrida cortesano-pastoril. Cervantes aprovecha las posibilidades de un género literario que, por un lado, se presenta desde los prólogos como un trasunto de ámbitos cortesanos ocultos tras nombres pastoriles y, por otro, ya dentro del pacto ficcional, permite el tránsito de la corte a la aldea. También debió parecerle sugerente la superposición de ámbitos que representa Arsileo en *La Diana* de Montemayor, pastor y estudiante de Salamanca, y, al menos llamativo, más de un disparate de Lofraso con sus lógicas de honor, prudencias y encubrimientos extremados en medio de la arcadia. Con esta base previa, fortalece la intersección de ámbitos, aumentando la nómina de los personajes de ambigua filiación alrededor de dos núcleos: la historia del pastor homicida y la historia de Rosaura.

En la historia del pastor homicida, Lisandro se presenta desde la mirada de los atónitos Elicio y Erastro como un pastor que persigue a otro. Los vestidos son pastoriles —recuérdese que Lisandro prende a Carino «asiéndole por el cabezón del pellico» (I, p. 32)— y también las armas, pues esta tragedia de venganza no se salda a ritmo de estocadas,

sino de cuchillos. Carino ha entrado al *locus amoenus* huyendo de su perseguidor, y Lisandro persiguiendo a su víctima. En esta estructura de entrada forzada a los espacios bucólicos podría pensarse en el uso de las *attrezzature* pastoriles como un disfraz adoptado para facilitar el propósito de búsqueda/ocultamiento (que es el uso de que adquieren en el caso de Felismena en la obra de Montemayor, o Alcida y Marcelio en la de Gil Polo). Sin embargo, Lisandro no va a presentarse a sí mismo como un cortesano disfrazado, sino que, por boca propia, insistirá en su caracterización como pastor, presentándose desde la tópica identificación con las riberas de un río, el Betis, a la vez que se define como noble:

En las riberas del Betis, caudalosísimo río que la gran Vandalia enriquece, nació Lisandro (que este es el nombre desdichado mío), y de tan nobles padres cual pluviera al soberano Dios que en más baja fortuna fuera engendrado; porque muchas veces la nobleza del linaje pone alas y esfuerza el ánimo a levantar los ojos adonde la humilde suerte no osara jamás levantarlos, y de tales atrevimientos suelen suceder a menudo semejantes calamidades como las que de mí oirás si con atención me escuchas. (I, p. 39)

La ambigüedad no reside solo en las palabras. El personaje narra una historia urbana en la que ningún personaje tiene ovejas, una historia que no se desarrolla a cielo abierto, sino en la dinámica de entrada y salida de casas de familias poderosas enfrentadas, y en la que los amantes no se comunican por medio de cantos, sino de cartas en prosa que un tercero hace llegar. Todo el desarrollo de la historia remite a un ámbito cortesano, al de *Romeo e Giulietta*, pero la insistencia en llamar a los personajes «pastores» continúa, e incluso llega a aparecer un pasajero asomo —el único— de la lógica de los divertimientos bucólicos en el momento en que la enemistad entre Carino y Crisalvo se explica porque «en cierta lucha que un día de una grande fiesta delante de todo el pueblo los zagales más diestros del lugar tuvieron, Carino fue vencido de Crisalvo y maltratado» (I, p. 44)²⁶.

²⁶ Recuérdese que las luchas como divertimentos pastoriles son un lugar común desde el libro XI de la *Arcadia* de Sannazaro y vienen a remplazar lo que serían las justas entre caballeros. En la novela pastoril en lengua castellana serán particularmente gratas a Gálvez de Montalvo, constituyendo los únicos asomos de violencia (que no he catalogado como tales) en su novela. Nótese que en la

Lisandro y todos los personajes que conforman su historia, protagonistas de una tragedia cortesana, quedan sumidos en esta definición de pastores y vienen a ampliar una categoría ambigua que difumina los límites de corte y arcadia, y no precisamente por medio de la tópicca posibilidad de migración, ni por la del disfraz de la novela en clave.

Otra particular interacción sucede en la historia de Rosaura. En esta microtrama, Teolinda, Florisa y Galatea son testigos de la aparición de Grisaldo como un caballero con toda la indumentaria que corresponde a esta categoría: criados, caballo, perros y halcones de caza. Rosaura, sin embargo, es percibida como una pastora, pero se hace énfasis en que está ocultando su identidad: «aquella pastora que se ha quitado el rebozo es la bella Rosaura, hija de Roselio, señor de una aldea que a la nuestra está vecina, y no sé qué pueda ser la causa que la haya movido a ponerse en tan extraño traje y a dejar su tierra» (IV, p. 211), comenta Teolinda al reconocerla.

La historia que se desarrolla entre los dos personajes claramente caracteriza a los protagonistas como cortesanos. Rosaura hará explícita su pertenencia al mismo ámbito de Grisaldo, diciendo: «considera, Grisaldo, que en nobleza no te debo nada, y que en riqueza no te soy desigual» (IV, p. 212) y luego explicará «la ocasión que la había movido a tomar el hábito de pastora» (IV, p. 218). Lo interesante en esta trama no es que haya ambigüedad, sino la convivencia del ámbito cortesano y el pastoril en unas coordenadas sociales en las que no hay un límite imaginario que se cruza para llegar al *locus amoenus* de los pastores literarios. En esta historia hay una jerarquía que no se basa en las deferencias de unos para con otros, sino en una estructura de autoridad y poder en la que los pastores del lugar obedecen a los señores. De Rosaura se ha dicho que es la hija de un gran señor de una aldea vecina a la de Teolinda, y, de igual modo, Grisaldo será presentado como el primogénito del de otra, «hijo mayor del rico Laurencio, que junto a vuestra aldea tiene otras dos suyas» (IV, p. 211). Los personajes que hacen parte de la historia de Rosaura no entran para enunciar ningún *beatus*, como Darinto en la de Timbrio y Silerio, sino para dar órdenes a los pastores con toda la naturalidad que esta estructura social les permite: Leonarda ha sido pedida por una tía de Rosaura con la orden de acompañar a la dama, y, después del feliz reencuentro, se

cita de *La Galatea* se habla de «zagales», no de «nobles», como han sido caracterizados los personajes en la narración.

dice que «otro día enviaría Grisaldo un pastor, de los muchos de su padre, a avisar a Rosaura de lo que había de hacer; y que, enviando aquel pastor, sin ser notado, podría hablar a Galatea o a Florisa, y dar la orden que más le conveniese» (IV, p. 218).

Una vez señaladas las innovaciones cervantinas en las interacciones entre corte y aldea, se puede pasar a explicar el funcionamiento de las relaciones entre unos y otros en cuanto al ejercicio y padecimiento de los actos violentos se refiere. Las proporciones, en este caso, han cambiado frente a la tradición precedente: la mayoría relativa de actos violentos (8) es ejercida por pastores, seguida por las 5 violencias de la historia cortesano-pastoril de Lisandro y 3 de ámbito puramente cortesano que serían el intento de suicidio de Rosaura y su rapto (los cuales, sin embargo, se desarrollan en la arcadia y en el presente de la narración), y el duelo de Timbrio y Pransiles (este sí referido). Sin embargo, hay una precisión importante que hacer, y es que, si bien los actos ejercidos por cortesanos como tales no alcanzan una mayoría relativa, los de ámbito cortesano entendido en sentido amplio sí alcanzan una mayoría absoluta, pues a este tímido y particular corpus se sumarían los actos —casi todos referidos—²⁷ de los personajes de baja condición, como los soldados que prenden a Timbrio, los bandoleros²⁸, los catalanes que saquean a los náufragos, a quienes se vienen a sumar Arnaut Mamí y sus marineros, así como los indistintos agentes de la justicia en la peripecia de los dos amigos.

Como en la tradición precedente, la violencia tiende a desencadenarse entre miembros de un mismo grupo. Sin embargo, Cervantes sí empieza, aunque en tímida manera, a desarrollar la posibilidad de agresiones entre cortesanos y pastores. Más allá del equívoco que lleva a Lisandro al borde de lanzarle una piedra a Elicio al creerlo un animal escondido en un matorral, es de notar que los pastores se enfrentan al

²⁷ Con excepción de la violencia que cumplen los criados de Artandro sobre los pastores en el rapto de Rosaura, que se verifica en el presente de la narración.

²⁸ En el episodio de los bandoleros, cabe precisar que el líder no es un hombre de baja condición, sino un caballero que no solo no lleva a cabo ningún acto violento, sino que estorba el robo que su banda está haciendo a Timbrio: «sucedió, pues, que, al tiempo que los bandoleros estaban ocupados en quitar a Timbrio lo que llevaba, llegó en aquella sazón el señor y caudillo de ellos, y como en fin era caballero, no quiso que delante de sus ojos agravio alguno a Timbrio se hiciese; antes, pareciéndole hombre de valor y prendas, le hizo mil cortes es ofrecimientos» (II, p. 118).

A \ V	Cortesana	Pastoril	Cortesana-Pastoril	Total	%	
Cortesana	9	1		10	34,5%	A: Agresor
Pastoril	2	6		8	27,6%	
Cortesana-Pastoril		1	5	6	20,7%	V: Víctima
n.a.	4	1		5	17,2%	
Total	15	9	5	29	100%	
%	51,7%	31,0%	17,2%	100%		

Figura 18: Violencia por ámbito en *La Galatea*.

caballero Artandro como defensores de Rosaura. El episodio tampoco es del todo claro, pues aunque Artandro es el agresor, el grupo al que se enfrentan realmente es al de los criados, respetando de este modo el tabú social de la agresión de un personaje de menor hacia uno de mayor posición social (que en los casos en los que sucedía en el corpus anterior implicaba la caracterización del personaje bajo como un pérfido antagonista sin matices), a lo que se suma el disfraz pastoril que llevan en este episodio, que viene a desdibujar más este cruce de ámbitos.

Los motivos de la violencia en la obra cervantina no difieren mucho de los de la tradición precedente: dolor, honor, amor, celos, engañarse sobre la identidad de la víctima, defensa de otro, lealtad, falsas percepciones de la realidad y enemistad, siguen formando parte de las acciones violentas de la novela pastoril. Siguiendo el camino de Lofraso por el lado de los actos poco nobles, Cervantes también incluirá móviles como la codicia, y hasta los deseos de causar el mal de la peor manera posible, que son los que llevan a Carino a desencadenar la tragedia del pastor homicida, hasta conflictos históricamente determinados, como el enfrentamiento entre turcos y cristianos (aunque desprovisto de los panegíricos ‘a la Lofraso’). En este punto, el resultado más significativo, como se señaló, reside en la diversidad de móviles que viene a ampliar las perspectivas sobre la violencia de género y sobre los tópicos de la lírica amatoria.

2.5. CONCLUSIONES: MIGUEL DE CERVANTES Y LA ECONOMÍA DE LA TRANSFORMACIÓN DE UN GÉNERO

La Galatea no introduce la violencia física en la novela pastoril. Sí hay un aumento en el número de escenas violentas, pero poca justicia

se le haría a la 'gracia' cervantina limitándola a un aspecto meramente cuantitativo, sin señalar la introducción de la violencia sin solucionar. Cervantes entiende perfectamente las válvulas que, por casi tres décadas de desarrollo del género en lengua castellana, habían logrado mantener a flote su lógica arcádica con su precisa economía de la violencia y no las desdeña en absoluto. Así, es el impecable artífice de escenas violentas que se solucionan según las fórmulas genéricas preestablecidas. Baste recordar el fallido suicidio de Rosaura antes analizado, y, siguiendo este mismo molde, el de Galercio, rescatado de las aguas del Tajo por Maurisa y Teolinda en el libro sexto. También cabe mencionar los mecanismos que preservan la vida de Timbrio, Silerio y Nísida, siempre a punto de morir o tenidos por muertos y siempre librados de la Parca sin necesidad de aguas mágicas, puestos a salvo una y otra vez por los hilos narrativos que desembocarán en su rencuentro.

En *La Galatea*, Cervantes no rechaza el género pastoril supuestamente ajeno a su espíritu creador, sino que lo abraza y lo altera. Tampoco fracasa como inexperto escritor tratando de acomodarse a sus convenciones. Crea siguiendo impecablemente sus recetas predefinidas, pero incluyendo entre ellas, estratégicamente ubicadas, piezas ajenas que romperán las válvulas tradicionales. Con *La Galatea* Cervantes construye un muy robusto bajel dentro de la armada de la novela pastoril, hecho con todos sus elementos y reglas de construcción. Pero, no limitándose a hacer gala de su destreza en la urdimbre de esta belleza genérica, le abre una grieta dejándonos ante el sublime espectáculo de su presentido naufragio.

CAPÍTULO 3

LA VIOLENCIA PASTORIL QUE LEYÓ CERVANTES DESPUÉS DE *LA GALATEA*

Del tópico «*La Galatea*: novela primeriza» se deriva la errónea percepción crítica «*La Galatea*: pastoril fallida». Sin embargo, los datos editoriales muestran una realidad diferente, pues se trata de una obra que alcanzó 6 ediciones en el marco de los siglos XVI-XVII¹. Estos datos, aunque lejos del imbatible éxito de la novela inaugural de Montemayor, no son nada despreciables, y sitúan a la obra cervantina entre *La Diana enamorada* de Gil Polo, que tuvo 7 en ese mismo arco temporal, y *El pastor de Fílida*, que gozó de 5². *La Galatea* fue sin duda una novela ampliamente leída en su tiempo, y, en consecuencia, una obra que marcó el derrotero de los libros de pastores. Lectores de pluma gorda y lectores de pluma fina se vieron abocados a continuar un género después de una propuesta tan canónica como subversora, que podía ser seguida o rechazada, pero frente a la cual incluso los rodeos resultan elocuentes.

¹ Estas son: Alcalá, Juan Gracián, a costa de Blas de Robles, 1585; Lisboa, s. t. 1590; París, Gilles Robinot, 1611 (al cuidado de César Oudin); Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, a costa de Gerónimo Martínez, 1617; Lisboa, Antonio Álvarez, 1618 y Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1618.

² De *La Diana enamorada* las ediciones son: Valencia, Joan Mey, 1564; Amberes, Viuda y herederos de Juan Stelsio, 1567; Amberes, Gil Stelsio, 1574; Zaragoza, Juan Millán, 1577; Pamplona, Tomás Porralis, 1578; París, Roberto Estevan, 1611; Bruselas, Roger Velpio y Huberto Antonio, 1613. De *El pastor de Fílida*: Madrid, Francisco Sánchez, 1582; Lisboa, Belchior Rodrigues, 1589; Madrid, viuda de Alonso Gómez, a costa de Francisco Enríquez, 1590; Madrid, Luis Sánchez, a costa de Juan Berrillo, 1600 y Barcelona, Esteban Liberos, a costa de Miguel Menescal, 1613. Todos estos datos se pueden consultar en el portal de Novela Pastoril creado por Juan Montero en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2018).

Las respuestas, en todo caso, no se hicieron esperar, y después de la pastoril cervantina se verifica un *boom* en la producción de nuevas obras adscritas a este género literario³. En 1586 sale publicado el *Desengaño de celos*, de Bartolomé López de Enciso; en 1587, las *Ninfas y pastores de Henares*, de Bernardo González de Bobadilla; en 1591, *El pastor de Iberia*, de Bernardo de la Vega; en 1594, *La enamorada Elisea*, de Jerónimo de Covarrubias Herrera; en 1598 *La Arcadia*, de Lope de Vega. Inaugura el siglo xvii *El prado de Valencia*, de Gaspar Mercader; en 1607 ve la luz la más agudamente cervantina de todas, a saber, las *Tragedias de amor*, de Juan de Arce Solórzano; en 1608, el *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*, de Bernardo de Balbuena, y cierra este corpus de obras publicadas en vida de Cervantes *La constante Amabilis*, de Cristóbal Suárez de Figueroa, que sale en 1609.

Hasta aquí el corpus que salió en vida de Cervantes, es decir, el que tiene *La Galatea* como precedente, cuando no inmediato, cercano, y que fue leído probablemente en su totalidad por el alcalaíno. De hecho, las tres inmediatamente posteriores a *La Galatea* pasan a ser lectura de los personajes del *Quijote* y resultan condenadas al fuego en el conocido episodio del escrutinio de la biblioteca a la voz de un implacable «y no se me pregunte el porqué, que sería de nunca acabar» (*Quijote*, I, 6, p. 67). Este plumazo terminó escribiendo la historia de la recepción de este corpus, anclada inevitablemente en los juicios del padre del caballero de la triste figura. Sin embargo, como han insistido acertadamente críticos como Ignacio García Aguilar (2017, p. 98), se hace necesario ir más allá de la confirmación o disenso frente a los gustos y disgustos del alcalaíno en la aproximación crítica, y realizar un riguroso trabajo literario con este corpus con miras a comprenderlo en las complejas coordenadas de influencias, intertextos y transformaciones que irán dando cuenta de los cambios de la sensibilidad y del contexto ideológico del siglo que lo gestó.

³ Un *boom* de publicación de nuevos textos, pero no de reediciones de los mismos. Solo *La Arcadia*, con 19 ediciones, entró en el canon de los reeditables, seguida, muy de lejos, por *El prado de Valencia*, *La constante Amabilis* y *Tragedias de amor*, cada una de estas con dos ediciones en el marco temporal que nos ocupa.

3.1. VIOLENCIAS D.G.: PATRONES CUANTITATIVOS Y NUEVAS CATEGORÍAS

En este corpus de 9 novelas contamos con un total de 100 apariciones de la violencia física interpersonal, siendo el *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* la única obra en la que no se manifiesta. Estamos ante un marco temporal de 23 años en el desarrollo del género (1586-1609), en el que las obras han aumentado respecto al corpus pre-galateico y también los actos violentos. Pero lo más significativo para la comprensión de este género es que después de *La Galatea* hay un innegable cambio en el panorama de la gestión de la violencia.

Si del corpus de 43 actos violentos a.G. solo 5 quedaban sin solucionar, en estas dos décadas posteriores a la obra del alcalaíno tenemos un total de 32 violencias que quedan sin solución. Sin embargo, es de notar que, aunque se debilita más que notoriamente la lógica de final feliz del género, continua el gusto por la difuminación enunciativa de los actos violentos: de estas 32 violencias consumadas, 14 pasan a través de esta técnica, 10 a través de una doble mediación, enunciativa y estética (y en este punto cabría hacer notar la influencia de Lofraso), y se manifiesta, como herencia cervantina, el fenómeno de 4 acciones violentas que, al igual que la revuelta de pastores que amenaza el cierre de *La Galatea*, quedan inquietantemente proyectadas hacia el futuro, a las que se suman 4 que no pasan a través de ningún mecanismo de difuminación.

Respecto a los demás mecanismos de regulación de la violencia, continúa en vigor la estética de la desactivación de los actos violentos, que, como se veía en el primer capítulo, se afirma en el género a partir de *La Diana segunda* de Pérez. De estos 100 actos violentos, 43 se desactivan, 12 se revierten, 10 se legitiman y 3 cesan. Por otro lado, en lo que respecta a lo que en esta monografía he llamado los mecanismos de difuminación, contamos con un total de 45 actos violentos mediados enunciativamente, a los que se suman 17 que pasan a través de un proceso de doble difuminación, enunciativa y estética, 5 con una mediación enunciativa particular que los proyecta al futuro y 30 que quedan sin difuminar. Aparece, además, otro mecanismo al que me referiré como «difuminación lúdica» en *El pastor de Iberia*, y con esto aludo a los asesinatos que parecen estar por cumplirse, pero quedan enmarcados dentro de un «juego», que son 3.

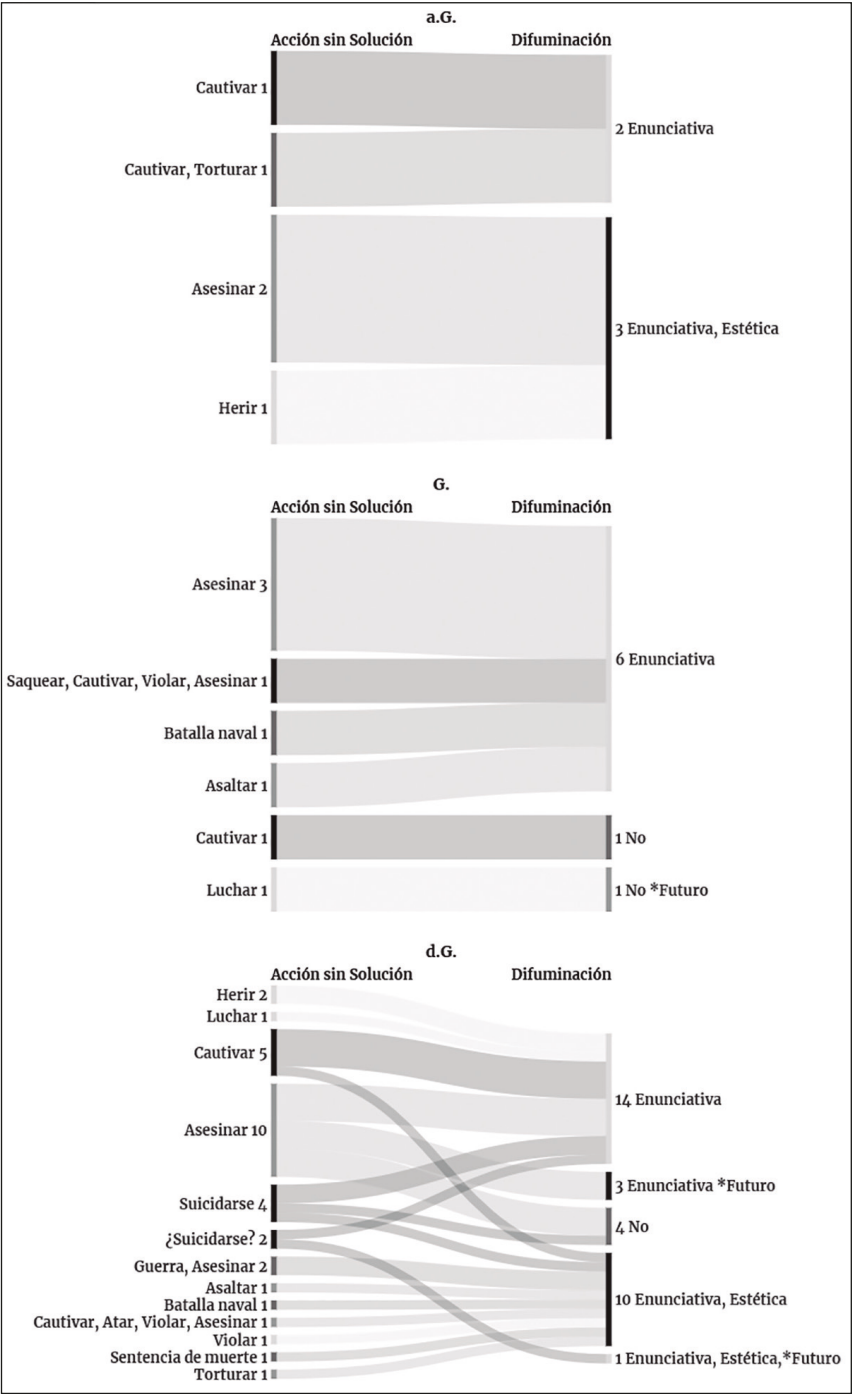


Figura 19: Actos violentos sin solucionar y difuminación a.G., G. y d.G.

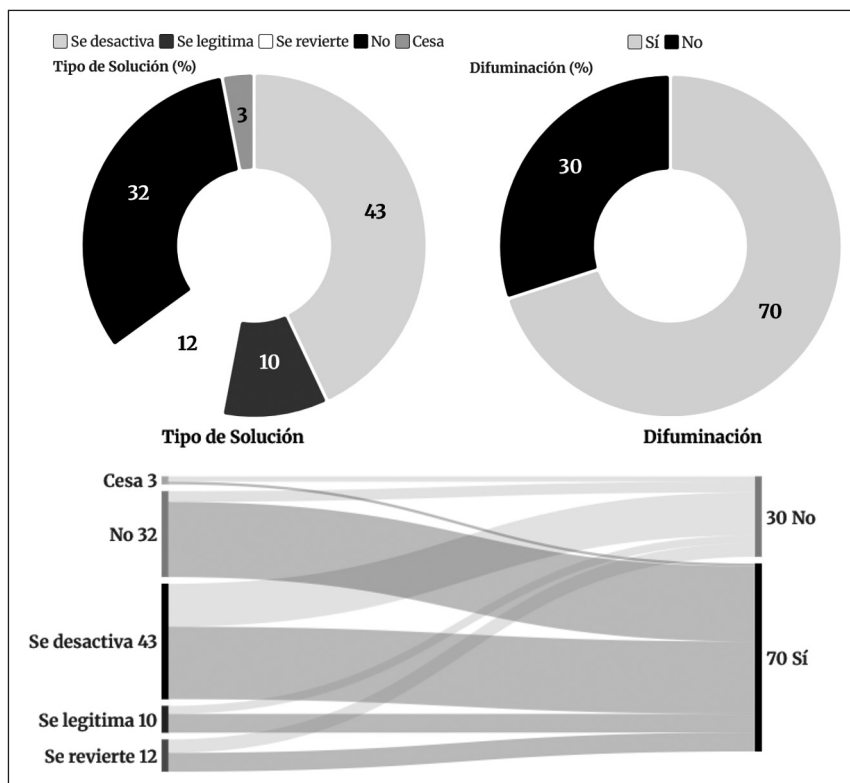


Figura 20: Actos violentos d.G., tipos de solución y difuminación.

Esta nueva categoría no deja de ser problemática. Uno de los tópicos del género son los juegos de las discretas comunidades de pastores, y entre ellos no faltan las luchas en las que muestran la agilidad de sus cuerpos y en las que el pastor protagonista, aquel que encarna la suma perfección de todas las virtudes, está destinado a destacarse. Sin embargo, en esta propuesta de análisis y de categorización de la violencia en los libros de pastores no he tomado en consideración este tipo de juegos, pues no constituyen una tensión narrativa que pida resolución o mediación, sino, más bien, conforman momentos anticlimáticos de celebración y concordia, y no es raro verlos justamente como parte del final feliz, como ocurre en el libro VII de *El pastor de Fílida*⁴.

⁴ Aunque momentos anticlimáticos en principio, estas justas pastoriles pueden dar lugar a rivalidades entre contrincantes de méritos parejos y, en alguna ocasión, pueden ser motivo para que se pase a las ganas de golpear al otro fuera

Muy diferente es el caso de *El pastor de Iberia*, pues lejos del tópico trasplante de las justas caballerescas en ámbito bucólico, en el libro II de esta obra tenemos un «juego de roles»⁵ en el que la pastora Marfisa ordena a los pastores que riñan entre sí «como si» tuvieran con el otro un motivo de enemistad determinado. Lo interesante de esta construcción es que el «como si» no es tal, y, en efecto, el motivo de enemistad señalado por Marfisa es real, y esto es sabido por los lectores desde el libro I. Lorino, prometido de Marfisa, quiere matar a Filardo porque se ha enterado de que ha surgido un amor correspondido entre este personaje y su pastora. También Tirseo quiere darle muerte, pues su amada Jacinta lo ha olvidado y ha puesto los ojos en el deslumbrante forastero. Por su parte, Rosilo quiere asesinar a Linardo, porque ha dado en requebrar a su amada Nise. Los pastores pueden manifestar sus verdaderas intenciones y sentires ilícitos en público en el marco de un «juego», en el que, paradójicamente, se juzgarán unas supuestas dotes como actores que no ejercerán.

La tensión narrativa se crea indudablemente, y el juego, por momentos, parece la perfecta ocasión para que las burlas se vuelvan veras y se puedan consumir las intenciones homicidas de los pastores hasta sus últimas consecuencias. Esta situación es explícita en el caso de la ‘actuación’ de Lorino, que concluye cuchillo en mano sobresaltando a los mismos pastores que han hecho el pacto lúdico. Dice Lorino a Filardo en su ‘papel’:

Traidor Filardo, ¿por qué con tus invenciones y novedades has dado tristeza y pena a mi alma? Mas la tuya me pagará lo que a la mía causaste.

Y tras esto, sacó un cuchillo *para hacer en las burlas sus veras*. Y Marfisa, que estaba a su mano, tuvo la suya, diciendo:

—Pastor, ¿es de veras?

Alborotáronse todos. Y demudado, Lorino dijo:

de la lucha lúdica, como sucede con Aldano y Lisipo en el libro II de *Tragedias de amor*. Sin embargo, incluso en esta situación de violencia que amenaza con cruzar el límite de lo lúdico, se entiende que se trata de una violencia ligera, que no genera una tensión narrativa y que, más allá de la ira momentánea, termina resolviéndose entre amigos.

⁵ Este juego se enmarca en el «juego de la reina», en el que se otorga a un personaje la capacidad de decidir sobre los demás. Castillo Martínez (2007, p. 72) ve los orígenes de este juego cortesano en el «juego del obispillo», herencia de las fiestas saturnales. Para un estudio sobre los juegos en la literatura pastoril remito a su artículo completo.

—Yo llevaré el premio y guirnalda por haber hecho lo que me toca más al vivo, pues picastes todos.

Paró en mucha risa. Y la reina dijo:

—Mando que el de Iberia cante alguna cosa nueva que nos dé gusto, porque haya en el juego de todo. (II, pp. 202–203, énfasis mío)

En esta escena el pacto lúdico se hace pedazos y Marfisa termina operando una clásica desactivación de la escena violenta a punto de consumarse. No obstante, el pacto se recompone: Lorino dice haber actuado de burlas, pero el juego ya se ha estropeado irreparablemente y se impone el paso a otra fase más anticlimática (que, como se verá, tampoco resultará así). La tensión narrativa es evidente, y, sin embargo, todo el episodio queda envuelto en ese ambiguo juego de burlas que no son tales. Todos los asesinatos que se prometen, aunque quedan contenidos en el juego, son planes en marcha en el plano extra lúdico, y posteriormente desencadenarán la comedia de acuchillamientos que constituye la trama de la obra de Bernardo de la Vega, de la que me ocuparé en el siguiente acápite. Quede anotado, por lo pronto, el nacimiento de una violencia lúdica capaz de tensar los hilos de la narración y su contención provisoria en un juego que ha quedado lejos de los tópicos festejos.

Por otro lado, si bien esta aproximación a la violencia física parte de un modelo de categorización por víctimas y victimarios en sus coordenadas de género, posición social/ámbito, motivaciones y relaciones entre sí, es interesante notar que en este corpus d.G. el modelo se va viendo excedido poco a poco por un material literario que va abriendo sus márgenes para dar cabida a realidades y modos de interacción cada vez más complejos y antiarcádicos. Ya Cervantes, a través de la historia del pastor homicida, rompía estas categorías, pues, como recordará el lector, el asesinato de Leonida, aunque es cumplido por mano de su hermano Crisalvo, tiene, en realidad, un autor intelectual, que es el perverso Carino, quien hace que Crisalvo crea que está matando a Silvia, su amada, supuestamente en fuga con Lisandro⁶.

La categoría de «autor intelectual» se afianza en el corpus posgalateico, así como el asesinato consumado equivocándose sobre la

⁶ También en *La Diana enamorada* se encuentra un precedente, aunque en este caso es la reescritura de la historia de Cnemón y su madrastra Deménetre del libro I de las *Etiópicas* de Heliodoro. Se trata de las perversas Felisarda y Silveria, quienes urden un engaño que llevaría a Montano a asesinar a su padre creyendo vengar el honor de este (libro II).

identidad de la víctima (situación que constituye la trama de *El pastor de Iberia*). Este factor es fundamental para el análisis de este nuevo corpus de violencia, pues dará cuenta de unas complicadas y cada vez más retorcidas relaciones entre los personajes. En *Desengaño de celos*, obra que tiene como elemento diegético estructurante la cizaña entre los celosos personajes que buscan destruir moralmente a sus rivales, aparece el suicidio inducido por otro. La pastora Leda induce a su hermana a quitarse la vida haciéndole creer que su amado ha muerto. No muy lejos de estos mecanismos de interacción están las intenciones de Albisa y Clarina en esta misma obra, cuando fingen ante Luceria que gozan del amor de Laureno, y, si bien no buscan explícitamente la muerte de la pastora, sino el regreso a su patria, sí se trata de un modo de relacionarse con el otro en el que se busca infringirle un dolor que traiga como consecuencia su salida de escena, sea esta cual fuere. Pero la herencia de esta «autoría intelectual» no se queda en el suicidio de Fenisa en la obra de López de Enciso y adquiere la importancia de categoría digna de ser notada en *Tragedias de amor*, donde el malvado pastor Eurilo, hijo del rabadán Turomio, intenta compulsivamente asesinar a unos y a otros por manos ajenas.

De 25 actos violentos de la novela de Arce Solórzano, Eurilo está involucrado, de una u otra manera, en 10.

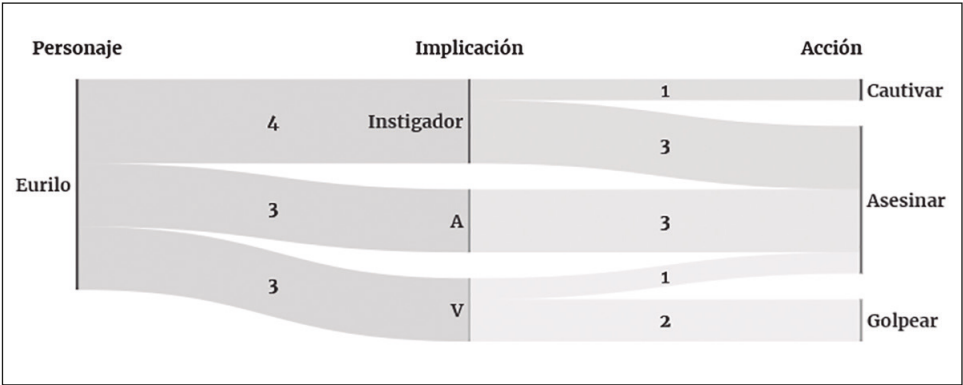


Figura 21: Acciones violentas con Eurilo en *Tragedias*.

Este personaje, enamorado de Constantina, quien goza de un amor correspondido con Sileno, decide ir ante el padre de la pastora a decirle que una de sus dos hijas tiene tratos poco honrosos con un pastor, hecho que provoca el encerramiento de las doncellas. Tras varios

intentos fallidos de emboscar a su rival, Eurilo decidirá enviar a un zagal a decirle a Sileno, supuestamente de parte de Constantina, que los primos de ella eran los que querían tenderle la emboscada, y, más aún, que tenían planes de llevar a término su cometido fallido, todo lo anterior con la esperanza de que Sileno fuera a enfrentarlos y muriera, pues tales primos eran conocidos en la comunidad de pastores por su fuerza física:

Ahora sabed que ese zagal vino por orden de Eurilo. El cual, porque en este caso no se pudiese tener sospecha dél, hizo este recado fingido, y también por parecerle que Sileno sabiendo esto procuraría vengarse de los primos della, que eran robustos y valientes mozos, y le matarían. (II, fol. 64r-64v)

Sileno, por respeto a su pastora, no va a buscarle pelea a los jayanes, sino que se cuida de salir siempre armado y estar presto a defenderse en caso de ser atacado⁷. Ante este fracaso, Eurilo se dedicará en el libro IV a esparcir mentiras por bocas contratadas y a manipular la percepción de la realidad de los personajes buscando generar la apariencia de confirmación de las mentiras. Así, hace creer al forzado Camilo que Sileno corteja a su amada Lisarda, hermana de Constantina, y a Sileno que el forzado Camilo corteja a Constantina. Eurilo se configura entonces como un autor intelectual de asesinato, con el agravante de una sofisticadísima prevaricación.

Una constante en el actuar del personaje es subvertir el tópico de la curiosidad pastoril. Eurilo, como los arquetípicos pastores de la tradición precedente, escucha escondido las penas de los demás. Sin embargo, en esta novela tal actuar ya no desembocará en el tópico de acabar mostrándose/siendo descubierto, para, posteriormente, consolar al desdichado y entablar con él un canto amebeo de penas que se hermanan. Eurilo utiliza la información recabada para intentar destruir a los demás personajes. Accede por este medio, por ejemplo, a las señales que han intercambiado los amantes y las utiliza por boca de otros, contratados para tal fin, para generar las situaciones de equívoco a través de las cuales pretende desencadenar la muerte de su rival.

⁷ Nótese, como rasgo característico de *Tragedias*, que solo los antagonistas agreden. Los personajes presentados positivamente, como Elicio/Sileno y compañía, aunque tienen razones para atacar a sus enemigos, se limitan a un *ethos* de legítima defensa, que, en todo caso, no llega a consumir la muerte ajena.

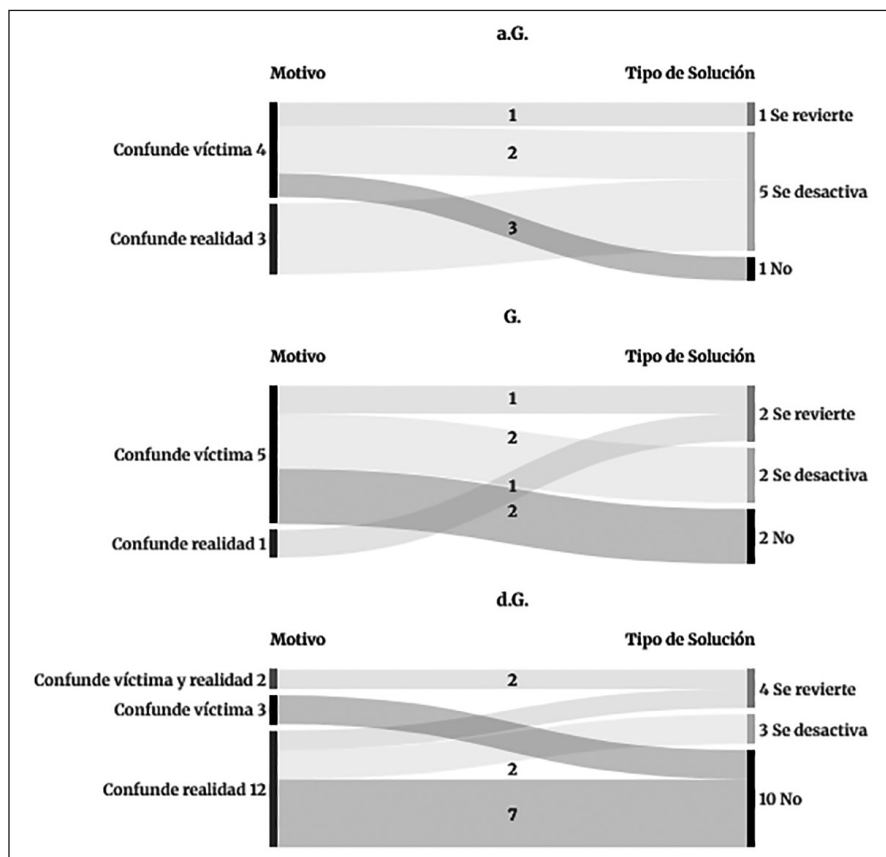


Figura 22: Motivo del engaño sobre la realidad y sobre la identidad de la víctima y tipos de solución a.G., G. y d.G.

Así mismo, induce a sus enemigos a que se escondan y presencien supuestas traiciones que no son tales, sino escenas fruto de las manipulaciones del personaje, en las que no se queda corto en todo tipo de trazas, como intercambio de ropas⁸, pero, sobre todo, en las que sabe dar un uso estratégico a cada minúsculo detalle que ha recabado de la observación de los otros.

No estamos ya ante las egoístas calumnias de los celosos personajes de *Desengaño*, sino ante un perverso ajedrecista de la muerte vicaria,

⁸ Recuérdese que el juego del intercambio de ropas en relación con los equívocos de asesinato era un recurso estructurante de la trama de *El pastor de Iberia*, donde tres asesinatos consecutivos siguen esta lógica (libro II).

quien, siguiendo los pasos de Carino, pero con un rango de acción mayor, exige una ampliación del modelo hermenéutico para el estudio de la violencia física en los libros de pastores.

La violencia ha cambiado, sin duda alguna, y con ella los márgenes de un género a cada paso más propenso a albergar en sus peripecias un orden irreparablemente roto, que escapa a los designios de las sabias Felicias y a sus cierres felices de simetrías perfectas, y donde se va haciendo cada vez más presente el engaño sobre la identidad de la víctima como móvil de violencias que no siempre resultan impedidas.

3.2. DE DESACTIVACIONES FALLIDAS Y VIOLENCIA SIN SOLUCIONAR

Desactivación y violencia sin solucionar son las dos tipologías preponderantes en este corpus d.G. Sin embargo, aunque hay una continuidad en el gusto por desactivar los actos violentos, es de notar que empiezan a surgir casos en los que este mecanismo se deforma en detrimento de la lógica de final feliz que garantizaba. La desactivación puede entonces dejar de ser solución y adquirir las dimensiones de un problema cuando obstruye el cumplimiento de una violencia legítima contra el antagonista. Lejos va quedando también el mundo de las Felisinas que aparecían para matar a salvajes y emboscadores sin que nada lo estorbase.

Para empezar a abordar este mecanismo de subversión de los resortes de la felicidad, se hace indispensable pasar por *La Arcadia* de Lope de Vega. En el libro III, Anfriso es llevado por los aires por el mago Dardanio hasta donde se encuentra Belisarda, y ve cómo esta da a Olimpio una cinta tras el consabido chantaje emocional del enamorado que amenaza con morir de dolor. Anfriso no oye el diálogo entre los pastores y toma la determinación de matar a Olimpio, pero cuando está a punto de cumplirla, es estorbado por el mago:

Primero que el cielo me consuma con iguales rayos que a otros atrevidos hijos de la tierra que se alabe este pastor que ha gozado a mis ojos favor que en otros tiempos costara tantas lágrimas a los míos, que yo volveré rojas las verdes hierbas de este prado con su traidora sangre.

Y como diciendo así quisiese mover los pasos para seguirle, vio al viejo Dardanio delante de sí, y que aquel mismo viento que le trajo con imprevista fuerza le levantaba en alto. Y, sin poder desasirse, arrojarse, moverse ni formar palabra, en un instante perdió de vista el pastor y se

halló en lo postrero de la región del aire. Olimpio y Belisarda se admiraron del súbito remolino del viento y voces que sin dueño resonaban por el bosque. (III, p. 426)

Lope presenta un clásico mecanismo de desactivación, el súbito impedimento de la muerte que está a punto de cumplirse, operado, además, por el agente mágico de la novela. Sin embargo, hay una subversión del molde clásico, pues el mago que impide la violencia es el mismo que ha llevado a que esté a punto de ocurrir. Dardanio en esta escena no es quien resuelve las falsas percepciones de la realidad, es quien las genera⁹, quien lleva a Anfriso a que vea lo que ve justo desde la perspectiva desde la que lo ve, es decir, sin escuchar el diálogo de la pastora con Olimpio, en el que sale a reducir su fidelidad. Esta intervención del mago es lo que desencadena la tragedia de celos, es lo que hace que Anfriso, convencido de la deslealtad de su pastora, empiece a requebrar a Anarda delante de ella para infringirle dolor, y que Belisarda, siguiendo esta misma lógica, termine casándose Salicio, sellando así la infelicidad de los dos protagonistas.

La desactivación en esta escena funciona, en el sentido que evita que Anfriso «vuelva rojas las verdes hierbas» de *La Arcadia*, pero a la luz de la trama amorosa de Anfriso y Belisarda el mecanismo de final feliz de la pastoril ha quedado deformado y se ha abierto un camino de desdicha en las que eran las fuentes de soluciones y felicidad.

Por otro lado, en la obra de Arce Solórzano nos encontramos con una inversión de lo que era la función de la desactivación, alrededor, una vez más, del perverso Eurilo. Si en las novelas pastoriles a.G. siempre se preservaba la vida de los inocentes y se daba muerte a los antagonistas antes de que tuvieran la ocasión de consumir un daño irreparable, en *Tragedias de amor* el perverso Eurilo y su cómplice Lucano salvarán una y otra vez la vida para continuar ejerciendo su función de antagonistas.

Todos los astros se conjuran para que estos personajes sobrevivan a cada peripecia —que ellos mismos se han encargado de urdir—. El caso más elocuente de esta inversión de la lógica que preservaba la vida de los protagonistas y garantizaba la muerte de los antagonistas llega en el libro IV, cuando Eurilo es herido por Sileno:

⁹ Mujica (1986, p. 228) ha abordado a Dardanio como personaje negativo y Sánchez Jiménez (2014a, p. 94) ha destacado su ambigüedad.

[Silenio] furioso arremetió a Eurilo, a quien tenía por Camilo, y sin que pudiese defenderse, ni apartarse, le metió el cuchillo que desnudo traía por las espaldas, hasta que la punta salió al otro lado sobre *la teta derecha*. (IV, fol. 148r, énfasis mío)

La escena evoca la estética caballeresca que regía los asesinatos de Felismena. Compárese, por ejemplo, con los asesinatos de los emboscadores de don Felis:

Pero Felismena le quitó el trabajo, poniendo otra flecha en su arco, con la cual, no parando en las armas, le entró *por la tetilla izquierda* y le atravesó el corazón, de manera que el caballero llevó el camino de sus compañeros. (VII, p. 284, énfasis mío)

La tensión que genera es la misma, y, sin embargo, algo ha cambiado. Hay un detalle que dará la clave del desarrollo de esta trama saboteando el sabor de resolución que tenía la escena: «la teta derecha». Eurilo es atravesado de parte a parte, pero, a diferencia de las víctimas de la *virgo bellatrix*, no por el lado del corazón, con lo cual queda abierta la puerta para que, páginas más adelante, el personaje sea encontrado con vida y pueda ser curado. En este episodio, además, es interesante cómo se configura el motivo de la muerte aparente. Si recurrimos a la conceptualización de Brioso Sánchez (1999 y 2007), en este caso la muerte aparente es un engaño solo interno. El lector atento tiene una pista contundente para sospechar que Eurilo no ha muerto, con lo cual su efecto sobre la diégesis no es generar sorpresa cuando el personaje aparezca con vida, sino intriga, pues surge la pregunta por cuándo y cómo aparecerá, y, en este caso, qué otros giros dará a la trama. Es de notar, en este punto, un cambio en el tratamiento de este motivo, y, con él, en los derroteros del género, pues si la primera muerte aparente de la pastoril, la historia de filicidio y suicidio en la que se ven envueltos Arsenio y Arsileo en la obra de Montemayor, obedecía al modelo de engaño externo que afectaba también al lector con el consiguiente efecto de sorpresa cuando se revela que los personajes viven, ahora el foco ha pasado de la sorpresa a la peripecia que se va haciendo más enredada, múltiple y variada.

Las desactivaciones, las fórmulas del final feliz, empiezan a cambiar con los casos no resueltos de violencia. De esta forma se va haciendo notorio el viraje del género desde el equilibrio renacentista de Montemayor hacia la intrincada peripecia que, como la medusa, no

termina de morir, dando origen siempre a nuevos giros diegéticos, hacia la estética de antagonistas que ‘reviven’ para seguir retorciendo unos hilos narrativos que buscan dejar petrificados a los lectores con lo rocambolesco y lo inconcluso.

3.2.1. *Tragedia de cizaña en Desengaño de celos y comedia de asesinatos en El pastor de Iberia*

Si bien los resultados globales de este corpus muestran como cambio más notorio un aumento de las violencias sin solucionar, si se discierne obra a obra, estas se condensan principalmente en tres, las dos inmediatamente posteriores a *La Galatea*, es decir, *Desengaño de celos* (1586), en la que de un total 13 actos violentos, 6 no tienen solución, y *Ninfas y pastores de Henares* (1587), donde, de un total de 16, hay 9 no solucionados, a las que se suma *Tragedias de amor*, obra que cuenta con 25 escenas violentas y deja 10 sin regular. Además, aunque numéricamente no refleje su cercanía con este corpus de violencia sin gestión narrativa (4 de 19), incluyo como obra significativa para el estudio de este fenómeno *El pastor de Iberia* por la intensidad de los hechos que quedan sin resolverse, todos ellos asesinatos, uno, aunque referido, precedido de violación en una historia que incluye una tortura minuciosamente descrita, consistente en colgamiento de los pies, arrancamiento de orejas, corte de lengua, extracción de ojos con la lengua cortada, mutilaciones varias, asfixia y final deceso en medio de las llamas.

Poco desestabilizante para el mundo pastoril resulta la violencia no solucionada de *Ninfas y pastores de Henares* (1587): la mayoría (6 de 9) se condensa en un extenso poema que canta Helvio sobre la guerra del corsario Regnero contra el rey Tengildo y el rey Egberto, historia que tendrá la esperada trama de muertes, alianzas y venganzas que alcanzarán a los hijos de los actores del conflicto. Toda esta sucesión de violencias tiene una mediación enunciativa y estética, y, en este sentido, queda encapsulada, sin la capacidad de alterar el mundo de los pastores. No se trata de una historia original: su fuente, la *Gesta Danorum* de Saxo Gramático, ha sido señalada por López Estrada (1991, p. 39) y más recientemente Santana Sanjurjo (2011, pp. 184-187) se ha encargado de rastrear el proceso de su transmisión. Sin embargo, la amplitud de su desarrollo me ha llevado a incluirla en este conteo de violencias presentes como materiales estéticos en la arcadia, haciendo

notar que con esta historia Bernardo González de Bobadilla sigue el camino abierto por Lofraso y continuado por Cervantes de incluir guerras y batallas navales como episodios ‘pastorizables’. Sin embargo, al ser un material estético referido, aquí los pastores se limitarán a escuchar el extenso poema narrativo desde la zona de confort de espectadores, sin involucrarse (como sí lo hacen Frexano y Fortuna en la novela de Lofraso) y sin coexistir con personajes que se han visto envueltos en el conflicto (como sucede en la obra de Cervantes con la llegada de Timbrio, Silerio, Nísida y Blanca al mundo de los pastores de las riberas del Tajo).

Mayor interés para el estudio de esta categoría ofrece *Desengaño de celos*, una pastoril articulada en su totalidad sobre la cizaña, invariable estrategia con la que los celosos pastores buscan conseguir sus fines. En esta obra, Lucano, enamorado de Luceria, le arrebató por la fuerza una prenda que le había dado Laureno —hermano de este último y con quien la pastora gozaba de un amor correspondido— para generar la impresión de que ella le es inconstante. A su vez, las venenosas lenguas de los enamorados que Luceria ha rechazado, envidiosos de Laureno, se encargan de atormentarlo con esta idea hasta provocar su autoexilio. Lejos de su tierra, el deslumbrante Laureno suscita el amor de Clarina y Albisa, quienes, ante la llegada de la triste Luceria en busca de su amante engañado, se encargarán de obtener, también sin su consentimiento, prendas que la pastora le había dado, con el fin de que ella crea que su pastor goza de otro amor y desista de su búsqueda. Del mismo talante resulta la historia antes mencionada de la pastora Fenisa, a quien su hermana inducirá con mentiras al suicidio. Y, por si no bastara con las malas lenguas, el pastor Clinardo se convence a sí mismo de que su mujer le es infiel con un pastor anciano y se obsesiona con la idea de perseguirla y asesinarla, trama que trae como colofón la narración de la historia del pastor Arbonio, recordado uxoricida y suicida del mundo de los pastores.

La compasión por el otro sufriente, característica del *ethos* pastoril temprano, ha desaparecido por completo en esta novela. Los desdeñados no se hermanan en sus penas, sino que, ante el rival aquejado de la misma pasión, se fingen dichosos para aumentar su dolor y aniquilarlo. Ya las primeras páginas de la novela introducen este modo de interacción, presentando el enfrentamiento, cuchillo en mano, de Delanio y Saucino, ambos enamorados de la misma pastora y desdeñados, pero, aun así, deseosos de acabar con la vida del otro. Al enfren-

tamiento de los dos celosos intenta sumarse el desdichado Laureno, atraído por el ruido de las pendencias con la esperanza de encontrar en ellas la muerte.

Sin embargo, a pesar de este inicio con un modo de interacción tan poco usual, estas primeras páginas entran en la cintura de lo que habían sido los mecanismos tópicos del canon a.G. y, a pesar de la rapidez con la que amenaza cumplirse la violencia, sale providencialmente de detrás de un árbol una pastora que impide el derramamiento de sangre y desencadena la narración de los enredos amorosos que han llevado a cada uno de los actores hasta ese punto:

Con demasiada cólera, teniendo dos anchos y agudos cuchillos en sus vengativas manos, habiéndose dicho muchas injuriosas palabras, queriendo dar ya fin en su pasión y porfía, deseando entrambos que solo el uno, o ninguno de los dos quedase, diciendo a un tiempo, acábase tan triste vida, o muera el causador de tal tormento, a herirse con denodado ánimo *se acometen con tanta presteza* que no fuera parte el apasionado Laureno a estorbar su muerte, *si cuando el rigor de sus brazos quería ejecutarse, del tronco de un grueso roble no saliera una graciosa pastora, la cual, poniéndose en medio, fue bastante para apartarlos.* (I, fol. 2r, énfasis mío)

No obstante, como demuestra el análisis cuantitativo del tratamiento de la violencia en esta obra, no es este el derrotero que sigue la novela, y así desembocará en el libro IV en una historia que es digna de ser analizada con detenimiento por su dialéctica relación con lo que había sido hasta ahora la lógica de la desactivación en el género pastoril. En el libro IV, una comitiva de discretos pastores, entre los cuales se encuentran Laureno y la desdichada Célide, perseguida por su celoso marido, acompañados por la ninfa Nirea, presencian escondidos dos escenas. La primera son los lamentos del pastor Flamio, quejándose por la inconstancia de su pastora Fenisa, que se ha casado con otro. La segunda son los lamentos de la pastora Fenisa, quien se rehúsa a contraer nupcias y se queja desesperada ante su hermana de la muerte de Flamio. La construcción de las escenas resulta significativa, pues tanto los escondidos pastores como el lector comparten una perspectiva privilegiada que les permite tener acceso a todos los elementos para esperar el desengaño de la tristeza y la llegada al final feliz. Vista a la luz de la tradición pastoril, esta historia sigue una estructura como la de Belisa, sufriente por la ‘muerte’ de Arsenio y Arsileo en *La Diana* de Montemayor, la de Alcida y Marcelio, en la de Gil Polo, o la de

Timbrio y Silerio en *La Galatea*, es decir, el esqueleto de trama de enredos de final feliz, en la que la tristeza es solo fruto de una percepción errónea de la realidad que terminará desvaneciéndose, por lo general, gracias a un tercero que junta los elementos del puzle y orquesta el afortunado desengaño.

Los pastores escondidos parecen estar destinados a ser el catalizador de ese final feliz, pues saben de primera mano que el llorado pastor no ha muerto y que la denostada inconstante no es tal. La secuenciación de estos dos encuentros en el peregrinar de los pastores también genera una expectativa de resolución última, pues evoca una lógica de orden en la que los encuentros no son fortuitos, que es la lógica que hasta el momento había regido las tramas pastoriles. Sobran los ejemplos, piénsese, para ir únicamente al modelo fundacional, en Felismena como puente que encuentra y junta a Arsileo, en busca de su amada, y a Belisa, que lo creía muerto (libro VII), o en el encuentro fortuito de la *virgo bellatrix* con las ninfas justo cuando estaban siendo raptadas por los salvajes (libro II), o con su amado don Felis precisamente en el momento en que sufre una emboscada y son las ninfas antes salvadas quienes le darán el agua mágica que lo libra de la muerte (libro VII).

Al caer en cuenta de la relación entre los dolientes encontrados, la reacción de los pastores de López de Enciso, como es de esperarse, es salir de su rol de curiosos espectadores e intervenir como agentes del final feliz. Sin embargo, al igual que la sabia Felicia de Pérez en el episodio del intento de asesinato de Parisiles contra Delicio (libro II), aquí la ninfa Nirea ordena la no intervención:

Tanto se dolieron los pastores de su congoja, que, sin acordarse de lo que a la ninfa tenían prometido, se iban a levantar para consolarla y decirle que habían visto a su pastor. Mas Nirea, que conoció su intento, los detuvo diciendo:

Pues como así cumplís la palabra que me tenéis dada, no os acordáis de la promesa que me hicisteis antes de que aquí os trajera: dejasos dese propósito, que por ahora no podrá tener efecto: y sabed que por el sacro río me fue mandado que aquesta triste y hermosa pastora la dejásemos hasta la vuelta con tan crecida pasión como tiene. *Todo para que redunde en mayor contento suyo.* (V, fol. 243r-243v, énfasis mío)

El horizonte de expectativas gira entonces hacia un modelo de orden que se recompone solo, de desactivaciones que no necesitan de

otros agentes como vehículos, pues, al igual que el episodio de Pérez, también esta microtrama tiene todos los personajes para desembocar en el final feliz y concluir descubriendo que la tristeza es la consecuencia de un engaño, y, de hecho, así lo promete la ninfa al final del fragmento anteriormente citado.

Pero los pastores no ven ante sus ojos la resolución del caso, como sí ocurría en *La Diana segunda*, y las palabras de la ninfa, poco después de ser enunciadas, empiezan a matizarse: «sabad que lo que habéis visto será para mayor gloria y fama de los dos» (V, fol. 244v). Ya no se trata de «contento», sino de «gloria y fama». Más sombras siguen extendiéndose sobre el desarrollo de esta historia y el esperado regreso al lugar donde habían dejado a la doliente Fenisa va acompañado de oscuros presentimientos manifestados por el pastor Criseo. Y, en efecto, lo que encontrarán los pastores será un macabro paisaje teñido de sangre de la pastora, quien, antes de darse cruel muerte enterrándose viva, ha cortado sus venas para escribir sus epitafios en las cortezas de los árboles y en la roca que ha elegido como lápida. Castillo Martínez (2024, p. 2) ha estudiado con detenimiento esta estructura de enunciación de la muerte propia. En palabras de la crítica:

La escena descrita resulta escabrosa en la medida en que Fenisa es artífice de su propia muerte, de los versos que la narran e incluso de la tumba en la que se ha sepultado viva. Por si fuera poco, también es autora de los poemas tallados en los cuatro árboles que flanquean el sepulcro y sirven de altavoz a su tragedia.

Poco después, para cerrar el paralelo con los dos primeros y esperanzadores encuentros que habían tenido con los protagonistas de esta historia, los pastores serán conscientes de cómo llega Flamio a descubrir tarde la verdad de los hechos y dejar también su vida sobre la tumba de la pastora amada¹⁰.

¹⁰ Si bien he optado por catalogar la muerte de Flamio como suicidio, este resulta de dudosa categorización. Los pastores saben que solo pueden esperar que Flamio se suicide al saber el fin de su pastora: «dándose él la muerte correrán parejas [las hazañas de los amantes] y serán dignos de eterna memoria y así se cumplirá la gloria que la ninfa dijo» (VI, fol. 288r); «sabiendo lo que ha pasado y viendo lo que en estos árboles está escrito, que ha de hacer algún desastrado fin» (VI, fol. 299v). Sin embargo, aunque la expectativa de la muerte de Flamio se cumple, no se trata en estricto sentido del esperado suicidio, sino de una muerte de dolor sobre la tumba de la amada.

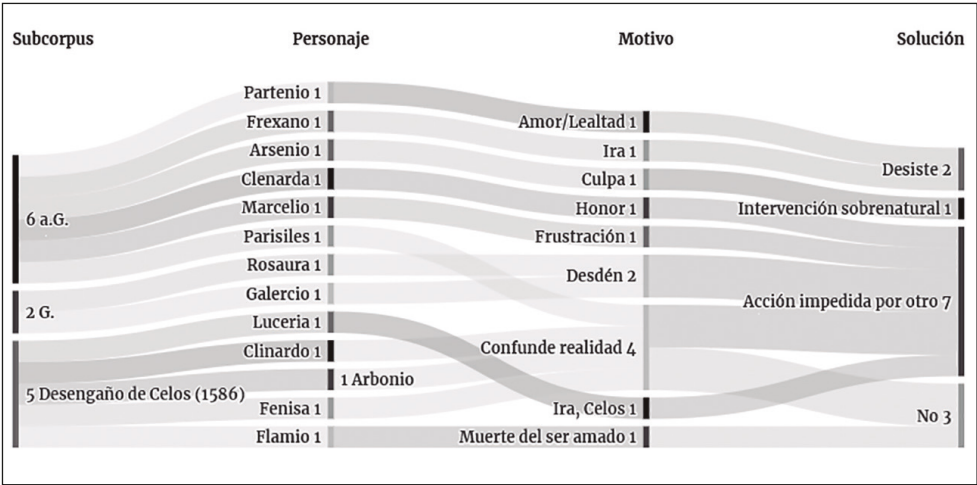


Figura 23: Suicidas, motivos y soluciones a.G., G., y *Desengaño de celos*.

Surge entonces la ineludible pregunta por el sentido, por el orden último. El giro de la ninfa de «contento» a «gloria y fama» parece desembocar en una dimensión ético-estética que impone la belleza de unos nuevos Romeo y Giulietta como objetos de emoción, pero, sobre todo, de reflexión¹¹. Los nombres de los protagonistas también apuntan a este destino de fama en la destrucción, Fenisa es un ave fénix que se consume en las llamas, en el amor por Flamio, para resurgir eternamente en la memoria de los pastores. La reflexión que suscitan es bastante llamativa a la luz de la moral hegemónica, pues, por un lado, traerá una inusual defensa del suicidio de la pastora, y, por otro lado, una condena de los matrimonios arreglados por los padres.

En lo que concierne al suicidio, se hace necesario volver al análisis cuantitativo del corpus pastoril para valorar la anomalía del caso. El suicidio, si bien contrario a la moral católica¹², no es ajeno a la tradi-

¹¹ En esta línea genealógica, Castillo Martínez subraya los paralelos con la fábula de Píramo y Tisbe y, por esta vía, con la estructura de Arsileo y Arsenio en *La Diana* de Montemayor, para proponer, posteriormente, una relación más directa con la historia de Vicelia y Barpolio en la *Clara Diana*. Para un detenido análisis comparativo de estos dos episodios poco conocidos de la pastoril, remito a su artículo completo (Castillo Martínez, 2024).

¹² Recuérdese que el suicidio era entendido como una renuncia a la misericordia divina, y, como tal, un acto relacionado con la posesión diabólica. Véase para este tema Llanes Parra (2008) y Sandoval Parra (2017, pp. 71-146).

ción pastoril, y contamos con 8 asomos en los libros de pastores previos¹³. Sin embargo, todas las intenciones anteriores se desactivan, y la única que no, se revierte (el supuesto suicidio de Arsenio en la *Diana* de Montemayor, es decir, el que nunca pasó ni por las intenciones del personaje). El tratamiento del suicidio en la totalidad del corpus a.G., como se analizó en el capítulo anterior, corea una moral católica al presentar narrativamente la muerte voluntaria como una decisión equivocada, pues al suicida estorbado o arrepentido siempre le espera un final feliz. Si bien Cervantes no reservará este final para Rosaura ni para Galericio, y, en este sentido, no aplaudirá esta moral hegemónica, también desactiva en su propuesta pastoril las decisiones de estos dos suicidas en marcha, consumando el de Galericio veinte años después, cuando aparece trasfigurado en Grisóstomo en el *Quijote*.

López de Enciso no solo consuma un suicidio, sino un suicidio inducido. Esto último no creo que hubiera sido baladí ante los ojos del lector coetáneo, pues ya desde las *Siete Partidas* aparecen tipificados como delitos tanto el suicidio como la asistencia al mismo, los dos considerados crímenes de homicidio y castigados en la praxis con la misma pena: la horca, deshonor que se imponía incluso al cuerpo del suicida exitoso, entre otras sanciones sobre sus bienes¹⁴. El comportamiento no solo de ayudar al suicidio (como se prevé en el aparato legal), sino, más grave aún, de inducir a alguien a ejecutarlo se muestra como un caso único que resalta frente a la estructura tópica que se configura respecto a esta situación y se afianza en las novelas del siglo xvii (en perfecta correspondencia con este contexto legal y sociológico): personaje desesperado que busca suicidarse/comunidad de pastores que le hace desistir de sus propósitos por razones o por la fuerza. Por otro lado, el suicidio de Fenisa, al ser fruto de un engaño, es un suicidio que hubiera podido evitarse y, de ser así, hubiera llevado a los protagonistas de la historia a un final feliz. Esta reflexión la hacen explícita los mismos personajes:

¹³ Del suicidio en los libros de pastores se han ocupado, entre otros, Nelson (2013), Sáez (2015), y más recientemente Castillo Martínez (2024), quien se ocupa justamente de *Desengaño*. Para el rastreo y configuración del suicidio pastoril y sus intentos (no siempre exitosos) de desactivarlo como tópico en las églogas resulta fundamental el estudio de Alonso (2001). Mujica y Damiani en su libro sobre la muerte también incluyen los diversos episodios suicidas (1990).

¹⁴ Para este tema ver Llanes Parra (2008, pp. 340-341) y Sandoval Parra (2017, pp. 205-256).

El hazañoso hecho de aquesta hermosa y corta de ventura pastora puede poner en olvido los de las famosas matronas romanas, y todas las demás que han hecho sacrificio de sus vidas, pues por no faltar un punto en la fe que a Flamio tenía, ha escogido tan acerva muerte, como es enterrarse viva. *Gran compasión* (respondió Criseo) *tengo de que por un engaño tan manifesto se haya seguido una tan grande desgracia*. Razón tenemos (dijo Célida) *de quejarnos de Nirea, pues nos engañó diciendo que convenía así, y que sería para mayor gloria de los desdichados amantes*. (VI, fol. 287v, énfasis mío)

En principio, esto parece ir contra la moral católica hegemónica, pues el suicidio de la pastora se defiende en cuanto expresión de su firmeza, hecho aún más relevante en un género literario en el que la queja por la inconstancia de las mujeres es un tópico vertebrante desde su modelo fundacional. Sin embargo, la lógica (y la moraleja) de esta historia no difiere mucho de la del corpus a.G., y podría ser fácilmente leída como un *exemplum ex contrario*, mecanismo que, por otro lado, estructura todo el proyecto didáctico del *Desengaño*, tal como lo anuncia su autor desde el Prólogo:

Pareciéndome que cada día la ceguedad y el engaño de la pasión de celos era menos conocido, y echando de ver cuán sin razón está admitido, y los desabrimientos, inquietud del ánimo, desasosiego del cuerpo, y otros graves daños que a su causa suceden y han sucedido, quise desvelarme (y tomar trabajo en los ratos que de mis ordinarias ocupaciones hurtaba y tenía para mi descanso) en procurar por si alguna vía aqueste consentido mal se pudiese desterrar y apartar de los pechos que le han criado. Y entre muchas cosas que la fantasía me puso delante, escogí por mejor para mi propósito escribir los desastrados sucesos que por celos ha habido (como quiera que los ejemplos muevan en parte, más que las razones). (¶ 4r)

A la luz de la verdad de esta historia, el suicidio es también una decisión errada y apresurada, pues la pastora, de haber esperado un poco, se hubiera encontrado inevitablemente con el pastor, ya que este termina llegando al prado donde ella se lamentaba, y así hubiera tenido el final feliz de todos los suicidas fallidos de la tradición pastoril. Esta cuestión es objeto de debate de los pastores, y, ante la opinión de Laureno, para quien Fenisa debió casarse con quien su padre le tenía destinado y, con el tiempo, aprender a quererlo, Criseo, que es la autoridad moral en este grupo de pastores, cierra el debate refutando dicha opinión:

Es un manifiesto error, si, como tú dices, Fenisa estuviera casada con Filidón, viniendo Flamio, a quien ella tanto quería, en su presencia cosa es clara que se le había de renovar la vieja llaga, y el remedio que a la de Flamio y suya se podía dar ya veis no se podría hacer sin ofensa propia y verdadera infamia de su marido, lo cual no debe hacer ninguna mujer, antes es más justo escoger la muerte que emprender semejante ignominia, y por esta razón Fenisa hizo mejor en matarse, que no en aguardar casada a Flamio [...] y no deberían ningunos padres forzar a sus hijos y principalmente mujeres a que contra su gusto y voluntad se casen. (VI, fol. 295r, énfasis mío)

La perspectiva de López de Enciso sobre el suicidio, si bien se puede acercar a la moraleja hegemónica de la tradición precedente, sí se distancia de la perspectiva católica y se vuelca hacia un modelo abiertamente estoico, como ha notado Avalué-Arce (1974, p. 187). Sin embargo, el interés moral de este autor no está en el asunto doctrinal, sino en la defensa y preservación de un orden social. La legitimidad atribuida al suicidio solo se da en cuanto muro contenedor de un drama de honor, con todas sus implicaciones destructivas para el orden patriarcal. Nótese que en el discurso de Criseo se sostiene que es nocivo que los padres obliguen «principalmente a las mujeres» a casarse contra su voluntad, pero la argumentación, lejos de una defensa de la libre voluntad de la mujer, está centrada en el tema de las «ignominias» derivadas, destructoras del linaje en el caso de que las lleve a cabo una mujer, que, se entiende, podría gestar a un bastardo en el seno de un matrimonio, y no en el hombre, cuyos vástagos extramatrimoniales no reconocidos no son objeto de particular ansiedad social. Aunque subversor a primera vista, López de Enciso es defensor de un orden tradicional y, en este sentido, centra su preocupación por los matrimonios forzados en cuanto puertas abiertas para la destrucción de un mundo basado en el linaje¹⁵. Además, toda esta historia se aúna armónicamente con el tema central de la presentación de casos desastrosos de celos, cizañas y calumnias, pues el motor que pone en marcha el suicidio es la perversa hermana que ha urdido todo el engaño.

¹⁵ Castillo Martínez (2024) relaciona este argumentario con las tesis de fray Antonio de Guevara en sus *Epístolas familiares* (I, 55), y, en general, con «un debate que venía desde los diálogos de Erasmo y al que se sumaron Juan Luis Vives y fray Luis de León, entre otros» y que vendría a avivarse cuando en el Concilio de Trento el matrimonio fuera convertido en un sacramento.

El razonamiento de los pastores va en una dirección, y, sin embargo, no estamos del todo ciertos que la acción narrativa haya sido diseñada para quedarse rompedoramente en esta consumación trágica. López de Enciso, en efecto, cierra su novela con la consuetudinaria promesa de continuación, que en este caso atañe a esta historia, aparentemente cerrada:

Los graciosos y amarañados amores de Fenisa, Flamio, Filidón y Leda, con el felicísimo fin que tuvieron, juntamente con lo que se vio en la morada del sacro Tajo, se contará en la segunda parte con más verdadero desengaño de celos y eficaces razones, sanos consejos y bastantes ejemplos de que son falsas y mentirosas sus sospechas. Quien quisiere saberlo, aguárdela, que muy presto saldrá a luz. (VI, fol. 321v)

No se sabe si esta intención fue real, pero, en todo caso, López de Enciso deja enunciada la posibilidad de revertir estas muertes. Además, como recuerda agudamente Castillo Martínez (2024), ya en la construcción del episodio había dejado los cabos sueltos que le permitirían desmarcarse de los suicidios consumados al dejar «para otro día», que nunca llega, la intención de los pastores de enterrar el cuerpo de Flamio en la tumba de Fenisa. Es posible que las ideas de López de Enciso respecto al tema del suicidio fueran las que se expresan por boca del personaje de mayor autoridad, y, también, que la ideología hegemónica de su tiempo le hiciera querer moderarlas abriendo dudas sobre la realización del suicidio en un gesto de autocensura que, como el suicidio mismo, no acaba de consumarse. La historia, aunque tiene aciertos que miran a lo trágico, como los nombres de los personajes, el impedimento de su resolución por mano de los expectantes pastores espectadores y el aparataje mismo de la enunciación del suicidio de Fenisa, presenta también notables fallos en su andamiaje. Todas las mentiras han sido urdidas por la hermana de Fenisa, Leda. El diseño lógico de las relaciones entre personajes sería caracterizar a Leda como enamorada de Flamio, pero no es así. Leda es presentada como enamorada de Filidón, el pastor con el que van a casar a Fenisa. Entonces ¿cuál es su interés en estropear la relación de Fenisa y Flamio, si esta es el medio perfecto para que Fenisa no se case con Filidón? ¿Qué papel tienen aquí los celos y las cizañas si las pastoras no están enamoradas del mismo pastor? Estas preguntas quedarán abiertas, lanzadas sobre la habilidad/inhabilidad narrativa de este autor, sobre sus planes de continuar esta historia en una lógica de «cada oveja con su pareja» y los sesgos ideológicos que se

impondrían en tal plan de continuación. Queden señalados, en lo que concierne a este estudio, una grieta sobre los discursos hegemónicos acerca del suicidio, un ambiguo coqueteo con su trágica consumación, y lo que propongo leer como una herencia cervantina: la enemistad entre hermanas que rompe el orden ideal de la arcadia¹⁶.

Otro trágico *exemplum ex contrario* en esta novela lo constituye la dupla de violencias no resueltas que genera el pastor Arbonio, matando por «falsas sospechas» a su mujer y suicidándose. Esta historia, al igual que la de Fenisa, alcanza una dimensión estético-moral: se vuelve un objeto de emoción y reflexión, y es evocada como caso «digno de que esté en perpetua memoria» (IV, fol. 169v). Este acontecimiento es referido y es solo una mención pasajera en la que no se explican las circunstancias. Sin embargo, tiene una contraparte en el plano de los pastores protagonistas, donde el celoso Clinardo anda con propósitos tanto de matar a Célida como de suicidarse por falsas sospechas contra su pastora. La historia de Arbonio, entonces, aparece como otro *exemplum ex contrario* más, en este caso no solo transferible al lector, sino también al mundo intermedio de los personajes que se encuentran en estas mismas circunstancias.

La tragedia consumada hasta sus últimas consecuencias, que hacía su entrada triunfal en *La Galatea* con la historia de Lisandro, vuelve a manchar de sangre inocente los prados pastoriles, mientras que el género empieza a consolidar un desbordamiento del molde bizantino de final feliz para albergar engaños que no se deshacen a tiempo y muertes que se hubieran podido evitar. En López de Enciso esto sucede dentro de un plan didáctico, en una estética de *exemplum ex contrario* (bastante incompatible, por lo demás, lo que había sido la estética de los libros de pastores) que fracasará dejando en el género únicamente la sangre derramada que su autor no supo bien cómo enjugar.

Otra propuesta es la que rige *El pastor de Iberia*, una pastoril particularmente sangrienta, pero carente ya del diseño pedagógico de la

¹⁶ Flavia Gherardi (2024) ha estudiado detenidamente el tema de la enemistad entre hermanas a propósito de Leonarda y Teolinda en *La Galatea*. Para una genealogía de la representación de este tipo de relación, sus implicaciones ideológicas y políticas, ver su estudio completo. Advierte Castillo Martínez (2024, p. 8) que entre los preliminares de la obra de López de Enciso y los de *La Galatea* median solo tres meses, lo cual hace difícil (mas no imposible) una relación entre una y otra obra. Nótese, en todo caso, la coincidencia en este elemento desarticulador de la armonía arcádica.

violencia no solucionada de López de Enciso. En esta obra, de cuyos mecanismos diegéticos se ha encargado Ignacio García Aguilar en su edición crítica (2017), tenemos un dominó de asesinatos consumados, todos fruto de un error sobre la identidad de la víctima: Lorino mata a Tirseo, que llevaba la ropa de Filardo, creyendo matar a aquel con quien su prometida, Marfisa, tiene un amor correspondido; Rosilo, a su vez, mata a Lorino, que había cambiado de ropa con Linardo, creyendo matar a aquel que había dado en requebrar a su pastora, y, finalmente, Marfisa mata a Linardo, que había cambiado ropa con Lorino, creyendo vengar a Filardo, de cuya ‘muerte’ ha tenido noticia, todo esto en el presente de la narración, sin ningún tipo de difuminación de la acción violenta. Posteriormente, la oscuridad de la noche, sumada a los rostros desfigurados de los cadáveres, generan una macabra trama-secuela de enredos, en la que cada pastora entierra a aquel que cree el suyo basándose únicamente en sus ropas, sin que se desenrede esta maraña de identidades trocadas. Este planteamiento de cambio de ropas y la consiguiente equivocación de identidad trae una estructura cercana tanto a la bizantina como a la comedia de enredos, pero aquí Bernardo de la Vega no lleva al arquetípico desenredo, propio de estos géneros que se evocan, sino que consume el engaño hasta sus últimas consecuencias. Y, sin embargo, tal vez lo que más sorprende es que, a diferencia de lo que ocurría en el *Desengaño* con el suicidio de Fenisa, en esta novela dicho desenlace está lejos del sentimiento trágico.

Una muerte sucede a otra vertiginosamente, todas en el presente narrativo, sin difuminación de ningún tipo. Aun así, ninguna genera mayor problema en la novela, y es sorprendente el desenfado con el que Bernardo de la Vega pasa la página. Lo fundamental aquí es que el excelente Filardo, el protagonista, no muere. Es más, si bien queda claro que todas estas muertes pertenecen a la categoría de violencias sin solucionar, cumplidas como consecuencia de un error, su lógica última coquetea con una idea de legitimación a la luz del orden final de la novela, pues todos los asesinados tenían celos de Filardo y querían acabar con su vida. La desaparición de Lorino permite el emparejamiento, público ahora, de Marfisa y Filardo, y las de Tirseo y Linardo hacen que aparezcan dos personajes que no tienen función alguna en la novela, Brasildo y Delio, pero que se dice que eran los antiguos enamorados de las pastoras Jacinta y Alcida, con quienes se re-emparejan una vez han salido de escena los prometidos en esta comedia de asesinatos.

En este punto cabría recordar que la eliminación del personaje que estorba en un triángulo amoroso, más aún, del personaje que es el impedimento ‘oficial’ ante los ojos de la sociedad, no había sido ajena a esta tradición literaria. La muerte de Delio, marido de Diana, es lo que posibilita en la obra de Gil Polo el final feliz del restablecimiento de la relación de la pastora con Sireno. El Delio del ciclo diáneo, sin embargo, aunque no es un antagonista —rol que es reservado para los personajes que son efectivamente asesinados en el corpus temprano del género—, no es un pastor como los demás, es casi una caricatura de la falta de ingenio, un inconcebible pastor que no canta, y, además, no es asesinado, sino que muere de repente persiguiendo a OTRA mujer. La rápida vuelta de página en este caso también es reseñable, y es la sabia Felicia quien ordena el súbito olvido del luto y las nuevas nupcias:

No vistas ropas de luto, ni hagas sobrado sentimiento, porque en esta casa no se sufre largo ni demasiado llanto, y también porque mejor ventura de la que tenías, te tiene el cielo guardada. Y pues a lo hecho no se puede dar remedio, a tu prudencia toca ahora olvidar lo pasado, y a mi poder conviene dar orden en lo presente [...] porque aunque parezca hacer agravio al marido muerto casarse tan prestamente, por ser cosa de mi mano y haber entrevenido en ella mi decreto y autoridad, no será tenida por mala. (V, pp. 258-259)

Sin embargo, aunque *El pastor de Iberia* podría evocar una legitimación cercana a la de la obra de Gil Polo, cabe hacer una precisión fundamental, que impide que los tres asesinatos de la obra de Bernardo de la Vega sean, como tal, violencias legitimadas, y es que, además de ser fruto de un engaño sobre la identidad de las víctimas que no se resuelve a tiempo, las víctimas no se presentan como antagonistas absolutos, como podrían ser los salvajes en la *Diana* de Montemayor, ni como vacuas caricaturas, como es el caso de Delio. No están teratologizados ni pasados por un filtro cómico, no son presentados a la luz de una deformidad moral ni intelectual sobresaliente, son, simplemente, pastores celosos —como tantos— con intenciones violentas —como muchos— que en esta novela no tendrán la oportunidad de reorganizar sus afectos ni sus historias amorosas y pronto serán olvidados tanto por sus pastoras como por su autor.

Pero si la violencia física no solucionada tiene cabida en el mundo de los pastores protagonistas, también, y con mayor intensidad, en lo que estos refieren. Es así como, en medio del juego de burlas-veras y

violencias contenidas que organiza Marfisa en el libro II, le es pedido a Filardo un canto como honesto entretenimiento para la comunidad de discretos pastores. Filardo no opta por la temática del *beatus ille*, que resultaría apropiada en boca del que entra a la arcadia, ni por la tópicca expresión de las penas de amor. Canta la historia de un triángulo amoroso en el que el caballero desdeñado rapta, ata, viola y asesina a una dama, después de lo cual la justicia lo prende, le corta una mano y lo condena a muerte, sentencia que no se ejecuta, pues el caballero que era correspondido por la víctima rapta, cuelga, mutila, asfixia e incinera al asesino como venganza.

El contexto de enunciación es digno de ser analizado. Se trata de un poema contenido en una sesión de juego, que, por su condición de canto, tiene la doble difuminación estética y enunciativa. Sin embargo, por un lado, los muros protectores del juego ya se han resquebrajado, pues esta petición se da justamente después de la escena, anteriormente analizada, en la que Lorino parece romper el pacto lúdico de la supuesta actuación (que no es tal) abalanzándose cuchillo en mano sobre Filardo. De la misma manera, la amortiguación estética se desestabiliza, pues Filardo dice que cantará «un caso que ha sucedido» (II, p. 203).

En tan escabrosa trama, las violencias sin solución son ejercidas sobre la dama, y de esto me ocuparé con detenimiento en el acápite dedicado a violencia, género y clase de este capítulo. Nótese, por lo pronto, que se trata de una violencia sexual que no se desactiva a tiempo, como sí sucedía con todas las amenazas de violación del corpus a.G., y que, además, se describe muy gráficamente, cosa que no sucedía con las únicas violaciones consumadas de lo que había sido el corpus pastoril, a saber, las violaciones que se mencionan en el episodio del saqueo de Barcelona en *La Galatea* (libro II). Las demás violencias del episodio, aunque no pertenecen a esta categoría, ofrecen rasgos diferenciales que son dignos de análisis. El prendimiento de la justicia tiene el tópico desenlace de los prendimientos: se desactiva, el preso es quitado de las manos de los representantes del orden y la sentencia que pesa sobre su cabeza no puede ser llevada a cabo, pero tal desactivación, en realidad, tiene los efectos contrarios a los que había tenido en la tradición precedente (compárese, por ejemplo, con las fugas de la justicia en la trama de Timbrio y Silerio en *La Galatea*), pues, por un lado, se trata de un culpable, pero, por otro lado, esta fuga no elimina la violencia a punto de cumplirse (pena de muerte), sino que la intensifica (muerte lenta tras tortura detallada).

Las violencias que ejerce el vengador claramente aparecen legítimas. Son el justo castigo que recibe el violador asesino, y, de hecho, se califican de «honrosa venganza». Sin embargo, es de notar que estamos ya lejos de los justos castigos que llegaban para impedir el derramamiento de sangre de vírgenes inocentes, como los que se operaban por mano de Felismena en la obra de Montemayor, pero también lejos de la dignidad trágica de las venganzas del pastor homicida de Cervantes. Los actos violentos que hacen parte de esta venganza (así como los que la ocasionan) son hiperbólicos, desmedidos, y así, con la obra de Bernardo de la Vega, termina entrando a la pastoril la estética de lo escabroso, tan grata al barroco, con su despilfarro de sangre derramada, del que se ha ocupado García Aguilar (2024, pp. 63-64). Cito la venganza por extenso:

Colgáronle por los pies
de una viga la más alta,
dijo su competidor
con llanto y voces del alma:
«Di cuál furia te incitó
a hacer la cosa más baja
que de bárbaro jamás
fue hecha ni imaginada;
aunque, traidor, de este hecho
ya entiendo toda la causa:
que a mí quisiste matarme,
y por temer a mi espada,
le diste muerte a mi esposa,
villano de baja casta,
por entender que mi vida
estaba en la de mi dama».
El alevé no responde
a tantas una palabra,
porque a fuerza de razones
los más tiranos más callan.
Cortole entrambas orejas
con una aguda navaja,
y con la traidora lengua
los falsos ojos le saca.
Cortole los pies y manos,
las cejas, nariz y barba;
con aquesto exclamaciones

hace en razones fundadas,
 aplicando a los sentidos
 sus sentimientos y causas.
 Y acabó su poca vida
 con un humazo de paja,
 fin propio de su principio,
 que un malhecho en mal acaba;
 pues por amoroso fuego
 dio injusta muerte a la dama,
 bien es que con fuego acabe,
 y no en muerte más honrada.
 Y acabando el caballero
 aquesta honrosa venganza,
 al momento por la posta
 dejó a España y tomó a Italia. (II, pp. 211-212)

Lo que más sorprende y confirma este gusto y cambio en la sensibilidad de una época es la reacción de la discreta comunidad de pastores. Recuérdese en este punto que Marfisa había pedido a Filardo que cantara «alguna cosa nueva que nos dé gusto» (II, p. 203). Lejos de ensombrece los ánimos de la comitiva de pastores, el escabroso poema cumple este propósito: «a todos causó admiración el caso y el juego», apunta el narrador, mientras que Marfisa, portavoz de este sentir colectivo, lo confirmará con un «*gusto* me ha dado, Filardo, yo le haré mercedes» (II, p. 212, énfasis mío). Filardo, con su canto, termina por consolidarse como parámetro del «buen gusto», y, de este modo, a la hora de ser jueces en el juego, «todos lo más lo remitieron al *buen gusto* del ibero» (II, p. 212, énfasis mío). Bernardo de la Vega, como anticipaba, ya no responde a planes didácticos. Se trata de suscitar admiración, mostrar cosas nuevas por la vía de lo más truculento, espeluznantes, y de allí obtener un «gusto» que va a afirmarse como el imperante en la sensibilidad del nuevo siglo.

3.2.2. Tragedias de amor: *inicio* in extrema res y *final* in medias res de la pastoril más cervantina y otros matices y proyecciones narrativas de la violencia sin solucionar

Notó Avalué-Arce (1974, p. 206) respecto de la violencia no solucionada de *Tragedias de amor* (1607) que *La Galatea* fue «su modelo en

estos desafueros»¹⁷. Su opinión de la obra de Arce Solórzano —y de la violencia en *La Galatea*— es bastante negativa. Pero más allá del contenido, creo que no ha sido destacada la profunda huella del alcalaíno en sus aspectos estructurales. Nótese que es la primera pastoril que sale después de la publicación de la primera parte del *Quijote*, y así, los intertextos con la obra de Cervantes no solo tendrán como interlocutora a *La Galatea*, sino también al episodio de Marcela y Grisóstomo¹⁸. Como se verá en este apartado, además de diferentes motivos temáticos, dignos de resaltar, con este autor estamos ante una apropiación de las técnicas compositivas del padre del caballero de la triste figura, aunque, hay que reconocerlo, ensombrecida en más de una ocasión por arrebatos de pedantería lopesca, también señalados por Avalle-Arce (1974, p. 207), que, por momentos, dificultan apreciar la vena cervantina en la invención.

Si la pastoril remite a un entorno sonoro de concertada, aunque melancólica, armonía, donde a las extremadas voces de los protagonistas se suman sus destrezas musicales con los suaves instrumentos y el no aprendido canto de los pintados pajarillos, Juan de Arce Solórzano decide abrir su novela con estruendo: «rumor confuso y clamor desordenado de albugues, orlos y flautas con son funesto y temeroso acento en los bosques y valle resonaban» (I, fol. 3r), son las primeras palabras de esta obra que entra rompiendo las convenciones del género desde la primera página¹⁹. El estruendo sigue resonando y se impone

¹⁷ Amadeu Solé-Leris (1980) en su libro *The Spanish Pastoral Novel* sigue muy de cerca las propuestas e interpretaciones de Avalle-Arce. Sin embargo, al llegar a Arce Solórzano, aunque repite que Cervantes inspira la violencia en esta novela (1980, p. 126), da un juicio favorable que resalta en el ya escaso panorama crítico que ha siquiera mencionado esta obra (1980, p. 147).

¹⁸ En este punto hay que resaltar que el autor dice en su prólogo haber escrito su novela a los diez y nueve años: «estos rústicos pensamientos, primicias de mis tiernos años (engendrados en los diez y nueve de mi edad, aún no cumplidos)». Según esta información, la novela no habría sido escrita después de la primera parte del *Quijote*, aunque sí después de la publicación de *La Galatea*, es decir en 1598 (Avalle-Arce, 1974, p. 205). Sin embargo, aún si se asume que no estamos ante un caso de *captatio benevolentiae* —nada improbable—, es evidente que la novela bien podría haber sido retocada después de la obra cervantina, antes de su publicación, pues los intertextos con esta, como se verá, resultan transparentes.

¹⁹ También, aunque no por medio del entorno sonoro del ruido, Elicio abrió *La Galatea* rompiendo las convenciones de una naturaleza amiga y compasiva. De este tema me he ocupado en Santa-Aguilar (2018b).

ante el sobresaltado Acrisio, quien acababa de entrar al espacio arcádico: «volvió en sí el *confuso y despacible son*, y *sobresaltados los absortos sentidos*» (I, fol. 3v, énfasis mío). Lo que verá aparecer el sorprendido personaje es un desfile de pastores que llevan el cuerpo sin vida del discreto Sileno, nombre pastoril que se ha dado el cortesano Elicio (y que coincide —nótese— con el del protagonista de *La Galatea*), quien se había vestido de pastor y ha muerto de amores por una cruel y desconocida pastora.

El planteamiento de la escena, aunque después dará un giro cuasi caballeresco, con salvajes, enmascarados, sacrificios y adivino a bordo, parece apuntar directamente al entierro de Grisóstomo en un homenaje literario al poeta que pedía un «no concertado son, sino ruido» (I, 14, p. 120) como entorno sonoro propicio para las penas que lo llevan al suicidio²⁰. También en este caso, aunque no se habla directamente de suicidio, se deja intuir que fue este el fin que hizo el discreto pastor fingido, movido por la «ingratitude, olvido y desfavores» (I, fol. 13r) de su amada. Esta, aunque ausente en el entierro, es increpada ante el cadáver de la misma manera en que lo era Marcela, es decir, atribuyéndole el sadismo de quien vería una victoria en la muerte de su enamorado y ante quien se estaría pidiendo compasión en vano:

Tú, Constantina, infiel desconocida,
mira de tus hazañas la vitoria
y quedarás acaso enternecida
 [...]
 Sin razón a Sileno desechaste
 y amando vivirás aborrecida,

²⁰ El entorno estridente que evoca y pone en ejecución la canción de Grisóstomo ha sido estudiado, entre otros, por Gaylord (2001), Romo Feito (2012), y, sobre todo, por Alonso (2008), quien se detiene en este aspecto enmarcándolo en el contexto de la tradición literaria de *le disparate* y la creación de un ambiente poco armonioso que se corresponde con la desesperanza de las voces poéticas que manifiestan sus deseos de quitarse la vida en este género poético. Jacinto Espinel Adorno seguirá por el camino del estruendo y también abrirá *El premio de la constancia* con una estética de *disperata*: con la expresión del dolor del protagonista, sus deseos de muerte, que se ambientan en un entorno de riscos, grutas y peñas, y el ruido a ellos asociado: «El triste cuanto mal afortunado Arsindo se quejaba al pie de unos peñascos, adonde parece que con violencia los vientos (súbditos de Eolo) si no hacían espantoso estruendo, a lo menos sonaban con mediano ruido entre las peñas y concavidades de aquel agradable sitio» (I, fol. 1v).

porque mueras del mal con que mataste.
 Y de mil infortunios perseguida
 para que sea ejemplo tu castigo
con fin rabioso acabará tu vida.
Apolo está dictando lo que digo
Y que sucederá como adivino. (I, fol.13r-13v, énfasis mío)

Como ha estudiado Ivette Martí Caloca (2023, pp. 33-48), Marcela es construida retóricamente por los asistentes al sepelio de Grisóstomo desde la perspectiva masculina que censura y se asombra de que no haya escogido al que es presentado como el culmen de todas las perfecciones, a Grisóstomo. Todos esperan, como lo expresa el cabrero Pedro, verla rendida a un hombre, ver «quién ha de ser el dichoso que ha de venir a domeñar condición tan terrible» (I, 12, p. 108), pues pensar que se mantenga libre de amor les resulta inconcebible. La lógica que rige este discurso en la obra de Arce Solórzano es exactamente la misma. Sin embargo, aquí los deseos de la perspectiva masculina de ver a la «fierecilla domada»²¹, sufriendo después de haber hecho sufrir, se enmarcan en un contexto de enunciación que parece garantizar su cumplimiento. Los versos anteriormente citados no son la opinión/expectativas de uno/varios de los asistentes: son el canto profético del mago Epidauro, vaticinando que la pastora no solo se vería rendida, sufriendo por amor, sino que tendría ella misma el fin suicida, siempre oblicuamente señalado, el «fin rabioso». Un suicidio proyectado hacia el pasado que abre la novela con la materialidad de un cadáver y un suicidio proyectado hacia el futuro, que no se cumple en sus páginas, pero queda como anticipación inquietante, garantizada por Apolo, delimitarán el novedoso espacio diegético en el que promete desarrollarse la trama de esta obra. Surge así una estructura de sostenida analepsis donde la tensión narrativa no está en saber el final, sino los modos que condujeron allí, hasta —esperaría el curioso lector— alcanzar con el presente de la narración la prolepsis del vaticinio.

²¹ Tomo esta relación de la propuesta de Martí Caloca (2023, p. 34), para quien «tanto el tropel de hombres confundidos e indignados que la observan como los que la pretenden desearían que Marcela terminase subyugada cual las múltiples fierecillas (shrews) de tantos cuentos antiguos de la tradición oral y escrita, de las que el ejemplo más conocido quizá sea la bravísima novia del cuento de don Juan Manuel».

La trama en sí misma también supone una innovación y un artificio formal digno de reseñar. Como el desfile fúnebre de Grisóstomo, este también genera los deseos del recién llegado de saber la historia del finado, y así se desencadena una narración polifónica en la que los diferentes personajes que interactuaron con él contarán su parte de la historia, el pedazo de su vida que transcurrió a su lado. La historia, sin embargo, no se concluye, y la novela acaba sin que se sepa qué llevó a Sileno/Elicio a ese punto, ni qué será de la vida de Constantina, cuya última mención la deja encerrada por su padre a causa de las cizañas de Eurilo, pero firme en su amor por el discreto cortesano.

La historia, después de la obertura cervantina, parte por otros derroteros que no son los de la trama de Marcela y Grisóstomo. Pero no acaba acá el intertexto con el episodio quijotesco, pues Arce Solórzano creará al desamorado Marcelo. Este personaje, aunque por nombre y rechazo al amor pretenda hermanarse con la pastora cervantina, es mucho más cercano a Lenio, ya que no vendrá a defender su autode-terminación (cosa que no tendría por qué hacer siendo un personaje masculino), ni operará una desarticulación de la retórica cortés de la ingratitud (que por género tampoco le corresponde), sino que será un portavoz del rechazo a los efectos de amor. Marcelo termina siendo entonces un personaje un tanto caricaturesco y predecible, el enemigo de amor, aquel que todos saben qué va a decir: «jamás te hemos oído cantar cosas que no sean contra él [el amor]» (V, fol. 169v), dicen los pastores, y asiente el personaje:

Naturalmente (respondió Marcelo saludándolos) le aborrezco, no por lo que en sí es, que bien conozco que es bueno, sino porque dél se siguen penas, dolores, celos, recelos, congojas, fatigas, iras, odios, enemistades, discordias, sospechas, inquietudes, lágrimas, desesperaciones y deseos de muerte. Y no dejo de amar por despreciar a las mujeres, que bien sé que hay muchas dignas de ser amadas y servidas: ni porque me estime tanto que no conozca que otros mejores han amado, ni porque me tenga en tan poco que desconfíe de poder reducir alguna pastora a amarme: pero porque me tienen admirado los continuos dolores, pasiones y llantos de algunos enamorados, que siempre andan flacos, pálidos y tristes; y la locura de otros, que todos estos males tienen por bienes. (V, fol. 169v)

Como Lenio en *La Galatea*, Marcelo también traerá su contraparte, que será un Tirsi, aunque, podría decirse, pasado por el espe-

jo cóncavo valleinclaniano. Se trata del pastor Logisto, cuyo nombre evoca al *logos* y podría hacer pensar en un discreto defensor del amor —es decir, en un Tirsi—, pero se tratará de un cómico sofista que se enamora cada día de una pastora diferente, escogiendo siempre a las más deformes y justificando retóricamente, muy en sintonía con el gusto barroco por el despilfarro de ingenio, la perfección de tal o cual desproporción.

Pero más allá de estos personajes y del interés que puedan tener para ponderar la influencia cervantina en la tradición pastoril, lo fundamental de la propuesta de Arce Solórzano es que ha comprendido la estética cervantina de la violación de las expectativas del lector, la ruptura operada por los finales auténticamente abiertos que dejan una tensión sostenida, un deseo insatisfecho. Así, cierra su novela con un homenaje a *La Galatea* en el que resuenan y se funden tanto el final de la pastoril cervantina como el episodio del pastor homicida que inaugura la violencia en esta obra.

De este modo, mientras la discreta comunidad de pastores se encuentra sumida en un ejercicio de reflexión intelectual, es decir, en un momento de tan anticlimática concordia como puede ser el canto amebeo de Elicio y Erastro en el libro I de *La Galatea*, súbitamente todos son sobresaltados por ruidos violentos que preceden la entrada de un fugitivo pastor con un cuchillo en la mano y unos perseguidores que pretenden darle muerte:

Cuando entre aquel silencio y quietud suspensa *oyeron confusas voces* que decían: acabadle, muera, seguidle, no se escape. *Levantáronse presto alborotados* y vieron, aunque de lejos, ir *un robusto pastor huyendo con un cuchillo desnudo en la mano*, y otros tres cubiertos con lienzos los rostros en su seguimiento. (V, fols. 189v-190r, énfasis mío)

El planteamiento no deja dudas de su filiación galateica, y los paralelos con la irrupción de los personajes de la historia del pastor homicida saltan a la vista:

Cuando sintieron, por un espeso montecillo que a sus espaldas estaba, *un no pequeño estruendo y ruido*; y, *levantándose los dos en pie por ver lo que era*, vieron que del monte salía *un pastor corriendo a la mayor priesa del mundo, con un cuchillo desnudo en la mano* y la color del rostro mudada; y que tras él venía otro ligero pastor, que a pocos pasos alcanzó al primero. (I, p. 32, énfasis mío)

El ruido precursor, el levantarse de los asombrados pastores, y, sobre todo, la escena del pastor corriendo con un cuchillo desenfundado, perseguido por quienes quieren matarlo, que viene a interrumpir violentamente un momento de cordial interacción entre pastores, son un calco del episodio fundacional de la violencia en *La Galatea*. Pero, como calco inteligente, o más bien, como homenaje que es, al igual que la escena del sepelio, este planteamiento inicial tendrá un desarrollo diferente. Los pastores logran una clásica desactivación del acto violento. No obstante, en vez de alejarnos del modelo cervantino, este giro nos lleva súbitamente del diálogo con el primer libro de *La Galatea*, al diálogo con el último, pues dejará al lector ante un final ostentosamente abierto, en medio de un momento de clímax y violencia, si bien «solucionada», sin explicar. Es de notar la simetría del diseño, pues Arce Solórzano está repitiendo en sus últimas páginas la estructura de la historia de historia de Sileno/Elicio con la que abre su novela y articula su desarrollo: concluye dejándonos saber el final de una historia, pero callando el desarrollo que condujo allí, suspendido en una promesa de segunda parte tan fiable como la de resolver la historia del suicida, con la que había iniciado su obra:

Dioles deseo a los pastores de seguirlos para conocerlos, y dejando a Eusebio, que se acercaba al pastor herido, tomaron la corrida por una secreta senda. Yo estoy cansado para seguirlos, y no tengo sufrimiento para esperarlos, ni Eusebio me da licencia para acompañarle; y así quien quisiere saber el fin desta pendencia, y la causa della, y lo restante de la historia de Sileno, con la noticia de quién era, y quién el mago Epidauro, que por él envió aquella ofrenda, lo que sucedió a Eusebio con Egeria, y la de Isabela y Aurelio, y las grandes maravillas que vio Acrisio en la jornada, y otros sucesos más enredados y gustosos, espéreme a la segunda parte, que se imprimirá tras esta, donde verá varias cosas escritas con más curiosidad e ingenio. (V, fol. 190r-190v)

Arce Solórzano, explotando caminos cervantinos, baja como voz narradora y autorial al nivel de los personajes para sentar una caprichosa voluntad que juega con el lector rompiendo el pacto ficcional justo en los momentos de mayor tensión e involucramiento. La formulación misma, nuevamente, remite a *La Galatea*:

El fin deste amoroso cuento e historia, con los sucesos de Galericio, Lenio y Gelasia, Arsindo y Maurisa, Grisaldo, Artandro y Rosaura,

Marsilo y Belisa, con otras cosas sucedidas a los pastores hasta aquí nombrados, en la segunda parte de esta historia se prometen, la cual, si con apacibles voluntades esta primera viere recibida, tendrá atrevimiento de salir con brevedad a ser vista y juzgada de los ojos y entendimiento de las gentes. (VI, p. 435)

La lista casi trepidante de personajes en la que los protagonistas entran a engrosar filas presumiendo de todo lo que no se ha cerrado en el desarrollo de las novelas, así como la promesa de una segunda parte en obras que no han gustado de resoluciones últimas a los conflictos, y que deliberadamente han saboteado las expectativas del lector, lleva a pensar que en ninguna de las dos hay una verdadera intención de continuación, sino que estamos ante promesas como la que hará Cipión de contar su vida al día siguiente en el *Coloquio de los perros* (o la de Campuzano de escribirla)²².

Si bien podría objetarse que la formulación del final abierto y próxima segunda parte no es una novedad cervantina, sino un tópico de los libros de pastores, es importante precisar la distancia entre una fórmula discursiva y una estructura narrativa. Efectivamente, desde la *Diana* de Montemayor se prometen continuaciones. Inaugura el portugués este tipo de cierre, que se repetirá como tópico genérico, con un:

allí fueron todos desposados con las que bien querían, con gran regocijo y fiesta de todas las ninfas y de la sabia Felicia, a la cual no ayudó poco Sireno con su venida, aunque della se le siguió lo que en la segunda parte de este libro se contará. (VII, p. 289)

Sin embargo, difícilmente se pueda argumentar que son obras que acaban *in medias res*, pues cada oveja termina con su pareja, y los que no entran en esta simetría, o beben el agua del olvido y ponen fin a sus dolores, o, ya en versión más barroca, llegan al desencanto, como Frexano en la obra de Lofraso (camino que continuará Anfriso en *La Arcadia* de Lope). En este tipo de finales pregalateicos, si quedan historias abiertas, son hilos secundarios, como es el caso de Danteo y

²² En Santa-Aguilar (2018a) he propuesto una lectura en clave humorística de la promesa de la segunda parte de *La Galatea*.

Duarda en la novela fundacional del género²³, no en la historia de los protagonistas, y mucho menos en un caso de tensión, de violencia a punto de cumplirse en el presente narrativo y sin posibilidades de saber cómo se resuelve (Cervantes) o qué la ha causado (Arce Solórzano)²⁴.

El cierre de la novela se dilata un paso más con la explicación de cada uno de los libros en clave ‘alegórica’ que daría una vuelta ‘a lo divino’ a lo narrado. Estas alegorías han tendido a desconcertar a la crítica por su no correspondencia con la materia narrativa y su nula utilidad a la hora de dar una explicación a todas las violencias y casos sin resolver (Avalle-Arce, 1974, pp. 208 y 220). Sin embargo, esto es tan solo un efecto de una incompatibilidad mucho más estructural que no ha sido atendida y que, a mi juicio, da otras luces sobre la propuesta novelística y el humor de Arce Solórzano: la incongruencia con la noción misma de alegoría. Partiendo de una estructura clásica de alegoría moral, Arce Solórzano inicia con la identificación de Acrisio con el hombre (fol. 191r), que es lo que ya había hecho Bartolomé Ponce en su *Clara Diana* (1580) al presentar a Barpolio como una alegoría del hombre que ha abandonado al Alma atraído por la Carne y el Mundo²⁵. Pero, acto seguido, destrozará la estructura de la alegoría que acaba de introducir al romper el esquema del particular que representa al universal abstracto.

Así, inmediatamente después de enunciada a la correspondencia ‘protagonista = el Hombre’, prosigue «por la pregunta de Acrisio al sacerdote acerca de la figura de Apolo, se entiende el buen deseo de enterarse en las cosas de la religión» (fol. 191v), «por Eusebio, mancebo noble y discreto, que siendo inclinado a la soledad se recoge a ella, es significado un hombre sabio y prudente», «las fiestas que fueron hechas al casamiento de los pastores y los premios que en ellas hubo, dan a entender que es justo que se celebre tan saludable y necesario sacramento» (fol. 193v), y un largo etc., libro a libro, en el que el es-

²³ Nótese que la historia de los protagonistas, aunque puede seguir (camino que toman Pérez y Gil Polo), tiene un cierre provisional. Las ulteriores continuaciones parten, entonces, de un cambio en ese cierre provisional, en destejer el tejido de Felicia y tejer otro diferente: revertir los efectos del agua del olvido y matar a Delio en el camino.

²⁴ Lo más cercano al final abierto en el corpus pregaleateico sería el final de *La Diana segunda* de Pérez, que deja sin terminar de resolver la historia de Stela y Partenio, pero, nótese, no son los protagonistas diáneos.

²⁵ Para este tema ver Castillo Martínez (2024).

quema termina siendo un particular que ya no remite a un universal abstracto, sino a otro particular, cuando no, abiertamente, a sí mismo.

Particulares están en el lugar de particulares, y, por si fuera poco, van aderezados con consejos que difícilmente se extraen de episodios que para el lector de la época claramente son guiños a otros moldes y tradiciones que absolutamente nada tienen que ver con estas estructuras moralizantes. Tómese como ejemplo el inicio de la *Alegoría de la cuarta égloga*, donde una alusión narrativa a la historia de Albanio y Camila de la segunda égloga de Garcilaso termina en: «por llevar a Lucidora a la fuente con discreto artificio para enseñarle en el agua su propia figura, se enseña a las mujeres a ser tan honestas y cuerdas que no den ocasión a que nadie se les atreva, sino que para declararse con ellas sean necesarios muchos rodeos» (fol. 195r). Sobra decir que nada tiene que ver el acto con la virtud o el actuar de la pastora, no hay ejemplo ni ejemplo *ex contrario* en esta obra, y la grieta que se abre entre la explicación moralizante y el contenido es tan grande que, a pesar de estas explicaciones alegóricas finales, esta obra no ha sido incluida en las novelas pastoriles ‘a lo divino’²⁶.

La lógica de prometer algo y no cumplirlo, que ha estructurado la novela, es la misma que rige la construcción del epílogo alegórico. En este punto creo que no es descabellado proponer que, siguiendo una vez más un camino cervantino, Arce Solórzano cierra su novela con un último juego con las expectativas que crea para el lector, más allá de la promesa de una continuación en una obra en la que todo ha quedado por resolver, más allá del pacto de ficción y en diálogo y burla con un nuevo camino que se venía abriendo en el género.

Volviendo al eje de las violencias no resueltas, si bien aquellas que enmarcan la novela han merecido un lugar central en el presente análisis por su función estructurante y por su diálogo con técnicas narrativas cervantinas, no son las únicas. Más historias luctuosas, aunque encapsuladas diegéticamente como material narrado en la torre de la Fama, se desarrollan en esta novela aportando nuevos tratamientos de la violencia respecto al corpus precedente.

En este punto es necesario recordar que, además de las luchas lúdicas entre pastores, he excluido de este análisis y categorización las violencias históricas, por considerar, por un lado, que, al pertenecer al mundo fáctico extra ficcional, no se les pueden «crear» soluciones (eje

²⁶ Ver Avalle-Arce (1975), Castillo Martínez (2005a).

de este análisis y propuesta conceptual), y, por otro lado, porque estas no hacen parte de la construcción de la trama, no generan tensión narrativa, sino que se exhiben como contenidos de culto y admiración. Dicho esto, es de recordar que uno de los tópicos de los libros de pastores es la llegada a un espacio de maravilla en el que podrán contemplar todo tipo de objetos estéticos que enaltecen a las figuras militares que se convirtieron en leyenda de la reconquista. El Cid, Fernán González y un largo etcétera de sanguinarios caballeros, normalmente representados con alusiones bastante gráficas a la sangre de moros derramada por sus manos, son objeto reverencia y admiración para los pastores. Volviendo a la novela fundacional del género, habría que recordar que la primera figura que se puede contemplar en medio del patio del palacio de la sabia Felicia es un «fiero Marte» rodeado de todos los guerreros de la antigüedad, desde Escipión hasta Alejandro Magno, y, significativamente,

un poco más arriba de estos estaba un caballero, armado de todas armas, con una espada desnuda en la mano, *muchas cabezas de moros debajo de sus pies*, con un letrero que decía:

Soy el Cid, honra de España,
si alguno pudo ser más
en mis obras lo verás. (IV, p. 180, énfasis mío)

Esta estructura y temática se afianzan en el desarrollo del género, y en el corazón de la pastoril se instaura la violencia imperial y católica admirada. La obra de Arce Solórzano sigue por este camino, y también sus personajes llegan al tópico palacio donde pueden contemplar el consabido repertorio de pilares del imperio. La ninfa encargada de explicar las figuras sigue invariablemente una estructura en la que da cuenta de ascendencia, alianzas matrimoniales, descendencia y moros que ha matado cada personaje, narraciones que, en este contexto ficcional, se presentan como gloriosas hazañas por venir. Sin embargo, el esquema se rompe al llegar a Fernán Ruiz. Este personaje, aunque real, no se aborda desde el dato histórico de genealogía, linaje y gestas, sino desde una escabrosa tragedia de honor registrada en el capítulo XXXIII de la *Crónica del ínclito emperador de España don Alfonso VII* (1600), de fray Prudencio de Sandoval, quien, a su vez, retoma la *Chronica Adelfonsi Imperatoris*, fuente de inspiración literaria de obras

como *La desdichada Estefanía* (1604) de Lope de Vega o *Los celos hasta los cielos*, de Luis Vélez de Guevara. Este carácter diferencial, anti panegirístico, me ha llevado a incluirla como material trágico reelaborado e inserto en el tejido pastoril. Transcribo por completo la narración de la ninfa:

Estando casados y contentos Fernán Ruiz de Castro con doña Estefanía, hija del emperador de España don Alfonso sétimo, y hermana del rey don Fernando de León, una camarera suya, teniendo deshonesto trato con un su aficionado, a cierta hora de la noche, después que deje a su señora acostada, saldrá al jardín por una puerta, de que ella tendrá la llave, vestida de una ropa de su señora para aficionar más a su enamorado, verán esto dos escuderos criados suyos algunas veces, cómo saltaba aquel hombre las paredes y se juntaban los dos, entenderán sin duda alguna que es su señora doña Estefanía, y venido Fernán Ruiz a casa se lo contarán. Creerálo (que el mal siempre es fácil de creer) pero por enterarse más de la verdad, concertarán con los criados que fingirá ausentarse, y que se pondrá donde pueda ver lo que pasa, harase así, y, estando con los escuderos en espía, vendrá a la hora acostumbrada la camarera, vestida con la ropa de su señora, y el amigo, entrando por do solía, se juntará con ella, sin recelo de ser visto. Ciego Fernán Ruiz del alevoso caso, arremetiendo a ellos, cerrará luego con el hombre, porque no se le vaya, y le dará de puñaladas. Huye mientras la camarera al aposento de su señora, que estará durmiendo al primer sueño, y esconderase debajo de la cama. Habiendo muerto Fernán Ruiz al malhechor, entrará por las puertas, que la criada con la priesa y temor dejará abiertas, y, entrando furioso, creyendo ser su mujer, hasta donde estará la inocente durmiendo con su hijo don Pedro, niño de poca edad, en la cama, y con el puñal sangriento, y sin reparar en cosa, matará la desdichada señora, haciéndole eterno aquel sueño. Dará luego voces por luz (que fuera hartó mejor haberla pedido antes), acudirán los de casa, y trayéndola, vera a su inocente mujer en camisa, revuelta en su sangre, y el niño junto a ella: maravillado de verla desnuda, buscará la ropa, y no hallándola, andará mirando todo el aposento, cuando sentirá debajo de la cama a la criada alevosa, la cual confiesa luego su culpa, y la inocencia de su señora. Absorto y fuera de juicio Fernán Ruiz por el lamentable caso, atravesándole el alma la injusta muerte de su querida compañera, en cuya venganza hace públicamente quemar la criada, y después de hecho el debido sentimiento y exequias, se viste de sayal, con una soga al cuello, y el puñal con que había muerto a su mujer en las manos, y presentándose ante el Emperador su suegro, contando lo sucedido con tanto sentimiento, que le causará profundo en todos los que lo oyeron, y en el Emperador un dolor entrañable. El cual manda a Fernán Ruiz que asista

al juicio de los que juzgaren su culpa, y después con parecer de hombres sabios, averiguando bien el caso, le da por libre. (III, fol.104r-104v)

El esquema que encontramos es interesante a la luz de los nuevos rasgos de la violencia posgalateica. En primer lugar, está el tema del equívoco de vestidos, que ya desencadenaba un dominó de asesinatos en *El pastor de Iberia* y también en esta obra aparecía como herramienta de las maquinaciones del perverso Eurilo. Pero lo más interesante es que, nuevamente, se integra en la pastoril, en ese mundo antes custodiado por las sabias Felicias, el engaño que no se desvanece a tiempo²⁷, el error que se consuma hasta las últimas consecuencias. Fernán Ruiz obtiene el perdón del rey, su suegro, que ratifica un orden patriarcal al inclinarse hacia su yerno y no hacia su hija asesinada, pero claramente esto no deshace las violencias que ha consumado el personaje.

La fuente que toma Arce Solórzano, con todos estos detalles y estructura, es, transparentemente, el texto de Fray Prudencio de Sandoval. Compárense ambas narraciones:

Sucedió una notable desgracia, y de mucho sentimiento a Ruy Fernández de Castro, y fue en esta manera: una camarera de doña Estefanía trataba mal con un su aficionado, y a cierta hora de la noche, después que dejaba a su señora acostada, salía a la huerta por una puerta, cuya llave ella tenía, y iba cubierta siempre con el pellote, que debía ser alguna ropa larga de la señora: esto se atrevía a hacer, cuando su señor Ruy Fernández faltaba de casa. Vieron esto algunas veces dos escuderos y que en el huerto entraba aquel hombre, saltando las paredes y que se juntaban allí los dos: entendieron verdaderamente, que su señora doña Estefanía era la que hacía este maleficio y venido Ruy Fernández a casa, celando su honra, le dijeron que su mujer le hacía traición, haciendo lo que está dicho. Creyolo fácilmente Ruy Fernández y queriendo ver lo que le contaban y enterarse de la verdad, concertó con los criados que él fingiría un camino, y que le pusiesen en aquel puesto para ver lo que pasaba. Hízose así y puesto Ruy Fernández con los escuderos en espía, a la hora acostumbrada vino la camarera vestida con el pellón de su señora y el amigo entró por do solía, y juntáronse sin recelo de quien los estaba mirando. Ciego Ruy Fernández con la pasión de tal caso, arremetió para ellos con un puñal en las manos: y porque el hombre no se le fuese, cerró con él dándole de puñaladas. Embarazado en esto, tuvo lugar la camarera de huir que los

²⁷ Contrástese, por ejemplo, con el episodio de Montano en *La Diana enamorada* (libro II).

escuderos entendiendo que era su señora, no la echaron mano: y así ella pudo irse, y a todo correr, como quien escapa de la muerte, volvió por donde había venido y fuese para el aposento de su señora y entró paso, que no la sintió como era al primer sueño, y metiose debajo de la cama. Después que Ruy Fernández hubo muerto al malhechor, vino corriendo en seguimiento de la criada, que verdaderamente entendía que era su mujer, y como no advirtió cerrar las puertas de la huerta por donde había salido, Ruy Fernández pudo entrar, sin ser tampoco sentido de su mujer que muy sin cuidado estaba la inocente durmiendo con su hijo don Pedro, niño de poca edad, en la cama, donde llegó Ruy Fernández con el puñal sangriento y sin reparar en cosa dio de puñaladas a la pobre señora y la mató haciendo del sueño y la muerte una cosa que ella no dijo: Dios valme. Luego que hubo hecho tan mal recado, dio voces pidiendo luz que para todo la había bien menester su gran ceguera. Acudieron luego los de casa y traída la luz, vio a la pobre de su mujer en camisa, envuelta en sangre, y el niño junto a ella. Maravillóse Ruy Fernández como la vio desnuda, y mirando el aposento sintió debajo de la cama la alevosa causadora de tanto mal. Ella confesó luego su culpa, y la inocencia de su señora. Pasmado quedó Ruy Fernández y fuera de su juicio con tan extraño caso, y le atravesaban el alma la muerte tan sin culpa de su querida mujer: no hallaba poder tener consuelo jamás, pues el daño era tan sin remedio. Públicamente mandó quemar a la criada, y habiendo llorado la muerte y desastrado suceso, vistiose de sayal con una soga al cuello, y el puñal con que había muerto a su mujer en las manos, y presentose ante el emperador su suegro: y lo que le dijo diré, como lo dicen: señor, en siendo casado con doña Estefanía vuestra hija buena señora era ella según su merecimiento. Y por esto me digo alevoso, que no teniendo ella culpa, ciego y torpemente la maté. Contóle cómo había pasado con muchas lágrimas y sentimiento, que movía a compasión a todos los que allí estaban, y al emperador dio mortal pena, lo uno por ser la desgracia tan grande, lo otro, porque era su hija, que amaba como a tal. Mandó el emperador que Ruy Fernández estuviese al juicio de los que juzgasen su culpa: y tomando el emperador el parecer de hombres sabios, mandó que viniese ante él Ruy Fernández y con semblante triste le dijo: Ruy Fernández el de Castro, yo os doy por bueno y por leal. Este hecho bien parece, fue más caso que otro: y así sois vos sin culpa: mas empero metisteis muy gran pesar, e muy gran cuita en mi corazón, más porque era mi hija. (pp. 81-85)

Al estar inserta en la novela pastoril, la narración adquiere otra dimensión: es claro que estamos ante un caso de mediación enunciativa, pues son cosas que la ninfa cuenta a los pastores. Sin embargo, no se

desplaza hacia el pasado, pues se trata de un vaticinio. Esta estrategia no es rara en estos episodios de incursión de una realidad que se va a loar, y, sin embargo, al tratarse de un contenido trágico, cambia, pues, hecho este pacto, es algo que los seres sobrenaturales de la novela saben, pero, como la ninfa Nirea de López de Enciso, no van a evitar²⁸.

3.3. PODEROSO CABALLERO... TRANSFORMACIÓN DE LAS ESTRATEGIAS TRADICIONALES, O DE LA COMPRAVENTA DE LAS SOLUCIONES

Ya Montemayor se refería a la materia pastoril en términos de un disfraz que ocultaba materias cortesanas: «y aquí comienza el primero libro. Y en los demás hallarán muy diversas historias, de casos que verdaderamente han sucedido, aunque van disfrazados debajo de nombres y estilo pastoril» (p. 8)²⁹. Tal convención, que está en el corazón mismo del género, es un tópico fundamental que se encuentra tematizado en no pocas ocasiones en todas las obras posteriores. Sin embargo, un elemento que resalta en las primeras novelas es la esmerada factura del disfraz, y con esto no me refiero a búsqueda alguna de realismo, pues claramente no se trata de un disfraz de pastores históricos «robustos, curtidos y criados para tal ministerio casi desde las fajas y mantillas», como diría el ama del *Quijote* (II, 73, p. 1098), sino a la creación de un universo ficcional con unas convenciones propias y una coherencia interna cuidadosamente articulada. Los pastores discurren con ingenios cortesanos porque así les corresponde en su calidad de discretos pastores literarios auriseculares³⁰, sacan a sus ovejas, cantan sus amores

²⁸ Nótese que también a este respecto hay una diferencia fundamental con las otras violencias referidas en el palacio maravilloso, pues las otras, al ser las violencias legitimadoras del imperio, no tendrían por qué evitarse.

²⁹ Finello (2005, p. 106) analiza acertadamente esta característica haciendo notar cómo, a través de ella, se «apunta marcadamente a la destrucción de la frontera entre el mundo real y el mundo imaginario».

³⁰ Para este tema ver Torres Corominas (2021). De hecho, es de notar que uno de los tópicos para exaltar la discreción de los pastores es su capacidad de exceder a los cortesanos en cortesanía. Para destacar el ingenio de los pastores se suele afirmar que «parecen salidos de la corte». En *La Diana* de Montemayor la sabia Felicia califica las preguntas de Siralvo como «más que de pastor» (IV, p. 208), en la de Gil Polo el entendimiento de Diana también pasa por cortesano (II, p. 153), e incluso la primera presentación de Galatea retoma ese motivo y lo hiperboliza, pues el entendimiento de la protagonista no solo puede ser equipa-

a cielo abierto, y a cielo abierto también se encuentran con sus pastoras, se reúnen en las fuentes o se esconden tras los árboles para enterarse de las penas ajenas.

En estas líneas generales tiene todo el sentido que existan otros personajes perfectamente diferenciados de los primeros, que son los cortesanos que llegan a las arcadias al borde de la desesperación. Los cortesanos serán entonces quienes den vida y entrada a otros entornos y modos de interacción a través de su palabra, evocando un mundo de espacios cerrados, calles, cartas³¹, rejas, criados y un sistema judicial y penitenciario que termina entrelazándose con sus peripecias.

Se trata de dos realidades colindantes, convergentes, si se quiere, pero inconfundibles, por más nombres históricos tras los disfraces pastoriles. Sin embargo, esta línea divisoria empieza a desdibujarse en el desarrollo del género hasta desaparecer. En esta dirección la obra de Lofraso marca un punto de inflexión fundamental, como ha notado Cull (1987b, p. 161), pues, por un lado, invierte el paradigma según el cual los cortesanos eran quienes entraban a la arcadia y propone una novela en la que los pastores protagonistas salen y penetran en el mundo histórico participando incluso en un enfrentamiento naval entre musulmanes y cristianos (libro IV). Pero, por otro lado, y

rado al de las cortesanas, sino que lo supera: «fue de tan alto y subido entendimiento, que las discretas damas, en los reales palacios crecidas y al discreto trato de la corte acostumbradas, se tuvieran por dichosas de parecerla en algo, así en la discreción como en la hermosura» (I, p. 22).

³¹ Además del sin igual y siempre rompedor Lofraso, recuérdese que las cartas entre pastores habían aparecido significativamente acompañadas de una justificación en *El pastor de Filida*, donde el narrador aclara que «la tercera duda podrá ser si es lícito donde también parecen los amores escritos en los troncos de las plantas, que también haya cartas y papeles, cosa tan desusada entre los silvestres pastores. Aquí respondo que el viejo Sileno merece el premio o la pena, que como vio el trabajo con que se escribía en las cortezas, envidioso de las ciudades, hizo un molino en el Tajo donde convirtió el lienzo en delgado papel y de las pieles del ganado hizo el raso pergamino, y con las agallas del roble y la goma del ciruelo, y la carcoma del pino, hizo tinta y cortó las plumas de las aves, cosa a que los más pastores fácilmente se inclinaron» (VI, p. 419). En *La Galatea* surge la correspondencia entre Elicio y Galatea, que Mary Gaylord (1982) ha estudiado desde la perspectiva de la muerte de la poesía en la novela. Sin embargo, será en el corpus posgalateico donde se hará cada vez más frecuente este mecanismo, con el plus de ser cartas furtivas entregadas, por lo general, sobornando a los criados de la casa, es decir, desde una estructura diegética de interacción desmascaradamente cortesana, que será a la que irá tendiendo el género.

más decisivo aún, los pastores terminan desarrollando sus peripecias amorosas en un espacio y con unos modos de interacción que dejan lejos el mundo de los árboles, las fuentes y las ovejas. Recuérdese la serenata que da Frexano en las proximidades de la casa de Fortuna en el libro V, y más elocuente aún, el encarcelamiento del protagonista, consecuencia de una falsa acusación de sus enemigos, los porquerizos, que tienen sobornados a los jueces:

Desque el nefando caso han cometido,
trataron con invidia de concierto
que fueses por justicia perseguido,
diciendo que a Mireno tú habías muerto;
Mas los traidores que le han ofendido,
descuidados pasean por el puerto
*y con dádivas, según muchas veces
tienen corrompidos algunos jueces.*
(V, pp. 318-319, énfasis mío)

En este episodio las cortezas de los árboles son remplazadas por las paredes de las cárceles, donde, sufriendo una transmutación de pastor renacentista a reo grafitero, Frexano termina escribiendo para dejar constancia de que ha sido injustamente encarcelado. Pero más allá de este singular cambio en el sustento material de la escritura pastoril, surge una interacción entre personajes que, como ha notado Roca Mussons (1988, pp. 38-42; 1990, pp. 399-400) marca una ruptura definitiva con los que habían sido hasta el momento los códigos de la bucólica: además de esta voluntad de dejar constancia poética de la injusticia en el espacio de reclusión, la estrategia de Frexano para salir de la cárcel y limpiar su honra es enviar cartas a personajes poderosos, con lo cual se entablaba un largo proceso que se desarrolla en el terreno de fianzas, memoriales injuriantes, demoras procesales deliberadamente puestas en marcha por malicia y corrupción, hasta la final liberación del protagonista, que trae como colofón sus planes de ir a pedir justicia y reparación ante el rey por los daños sufridos, y su final integración en el ambiente cortesano barcelonés.

No resulta extraño que esta trama, a la luz de lo que había sido hasta el momento la novela pastoril, llevara al cura del *Quijote* no solo a calificar de disparatado el libro de Lofraso, sino también de ser «el más único de cuantos deste género han salido a la luz del mundo» (I, 6, p. 67). Pero si bien Lofraso resulta único a la luz del corpus que lo precede, no así

frente al que lo sucede. Cervantes y González de Bobadilla incluyen guerras y piratas en sus obras (eso sí, sin mezclar en ellas a los pastores), mientras Bernardo de la Vega hace que Filardo, el protagonista de *El pastor de Iberia*, también sea llevado a cárcel por una perversión de la institución judicial que en este caso opera el alcalde canario Gedonio, enamorado de la pastora Marfisa. En este proceso de salir de la cárcel vuelve a hacerse presente el tráfico de influencias, en este caso poéticas. Filardo empieza a enviar desmedidos poemas laudatorios a los poderosos históricos, como el caballero andaluz Francisco Tello de Guzmán³² o Luis de Guzmán, II marqués de la Algaba, con los que pretende comprar su favor. Por su parte, los contrarios empiezan una campaña de desprestigio basada en sembrar dudas sobre la autoría de los poemas laudatorios, hasta que, finalmente, la red de influencias del protagonista —y una treta procesal—³³ se imponen y logra salir para contraer nupcias con su amada Marfisa.

A este respecto comenta acertadamente García Aguilar (2017, pp. 50-51):

A estas alturas de la novela y con la burocracia moderna como un protagonista más, cuán lejos quedan las cárceles metafóricas de amor y algunas soluciones como las de *La Diana*, en donde el agua mágica (que tanto disgustaba a Cervantes) era suficiente para solventar los problemas derivados de los afectos y relaciones pastoriles. Y cuán distintos son los palacios que visitan los personajes de una y otra novela.

³² Ignacio García Aguilar se ha ocupado del rastreo del personaje y sus señalamientos de malas praxis en la Casa de la Contratación de Sevilla. Sostiene el crítico que «Bernardo de la Vega bien pudo estar al servicio de una campaña de lavado de imagen del poderoso noble sevillano» (García Aguilar, 2017, p. 43). Para estos personajes remito a su estudio introductorio de *El pastor de Iberia*.

³³ Filardo y Marfisa, disfrazados, van a testificar que Filardo no ha matado a Lorino. A través de verdades ambiguas a la luz del disfraz logran llevar a cabo el juramento y completar este requisito para la libertad del protagonista. Comenta García Aguilar (2017, p. 52) sobre la institución del juramento que «importa considerar que, a pesar de las risas y el juego de engaños, Bernardo de la Vega consigue que el juramento que realizan Filardo y Marfisa en su testificación frente a los alcaldes no suponga atentar en modo alguno contra el orden establecido. Conviene recordar que, además de su valor jurídico, el juramento es, desde el punto de vista religioso, un acto que coloca a Dios como testigo y garante de la verdad; es por ello que el disfraz y la invocación reiterada al yo que habla sirven en la novela para salvaguardar la ortodoxia del juramento y el respeto a todo lo que ello implica».

[...]

En *El pastor de Iberia* el palacio también tiene, en cierto modo, una función curativa; pero en este caso se trata de aliviar las enfermedades sociales y las cargas penales del protagonista, que acude a estos recintos, directa o indirectamente (por medio de su amada), para encontrar la solución a su pena (no de amor, sino la impuesta por la justicia). Y por supuesto, todo se gestiona por la vía del ingenio y no de la magia ni de ninguna otra argucia tan alejada de lo verosímil.

Es evidente que después de la publicación de la obra del sardo se va haciendo cada vez más común un modo de interactuar entre los personajes que solo es posible una vez el disfraz y su escenografía correspondiente se han desgarrado irremediabilmente. Tras el impecable cielo azul del *locus amoenus* se empieza a percibir el espacio cerrado del teatro. Los árboles y fuentes son remplazados por muros, los pastores protagonistas vienen con sus criados y valedores, mientras alguaciles, jueces, algún inquisidor y el mismísimo papa³⁴, con toda una dinámica de tráfico de influencias, malicias y sobornos, entran a hacer parte de sus historias. Poco a poco van desapareciendo los cortesanos que llegan penando a la arcadia. Y, sin embargo, esta paradójica desaparición implica su afirmación, su colonización absoluta de un ámbito que de pastoril solo le quedará el nombre.

Surgen entonces una serie de procesos civiles en los que la gestión de la violencia pasa no solo por las influencias, sino por el dinero como un posible elemento regulatorio. En este punto se hace necesario precisar que, si bien la riqueza y la jerarquía social no habían sido ajenas al corazón de la pastoril, pues son los elementos detonantes de los arreglos matrimoniales forzados que constituyen la columna vertebral de estas tramas, a medida que va cayendo el velo pastorizante, el genérico «riqueza» o «bienes de fortuna» se va concretando en dineros contantes y sonantes que usurpan el poder de las Felicias para instaurar un nuevo orden.

³⁴ Recuérdese que en el libro IV de *El pastor de Iberia* el alguacil mayor de la Inquisición, Diego de Arguijo, hospeda al protagonista. Por otro lado, al final de *La constante Amarilis*, el Supremo Sacerdote es quien permite la boda de los protagonistas a pesar del parentesco que los une. Como apunta María Asunción Satorre Grau en su edición (2002, nota 43) se trata de un trasunto transparente de Pablo V, que permite las bodas del autor con doña María de Cárdenas, su prima, a petición del padre de este.

En este sentido, el nuevo siglo no podía empezar de un modo más elocuente que con *El prado de Valencia* (1600), de Gaspar Mercader. Lo primero que cabe destacar de esta obra es que el desarrollo narrativo se ve entorpecido por una intención de registrar reuniones cortesanas y poner en ellas una antología de la poesía de ocasión de los coetáneos, con nombres y apellidos, donde caben temas tan barrocamente antiarcádicos como las «Quejas de un galán que mal logró un concierto, porque a su dama se le torcieron los chapines» entre otros³⁵. Este desmedido interés por el entorno social hace que se consume la disolución final de lo pastoril en lo cortesano, y, con ello, la caída del disfraz en esta novela. Es así como el manido tópico de incluir al autor detrás de un nombre pastoril termina desintegrándose: tal como lo ha estudiado Henri Mérimée (1907), Gaspar Mercader es el pastor Fidenno, inmerso en unas lógicas y un espacio absolutamente cortesanos, pero, aun así, se desdobra en su novela en un personaje que lleva sus nombres y apellidos e invita a todos a una fiesta en su casa de Valencia. La máscara pastoril ya no se sostiene sobre la realidad, cae poniendo de presente la paradoja de una identidad tal entre disfrazado y disfraz que se hace necesaria una escisión que permita diferenciarlos.

En esta obra, aunque hay pastores y cortesanos, ya no hay una línea de cruce entre un universo y el otro. Los pastores son invitados a las fiestas cortesanas, y, así mismo, a las fiestas pastoriles se invita con cartel público en la ciudad, previa autorización de la autoridad competente. Las pastoras se desplazan en coche, tienen zagales y criadas; las cabras y ovejas se convierten en mercancías que se pueden vender o empeñar con el fin de obtener dineros para sobornar a los criados de las amadas y, cuando los bienes de fortuna no son suficientes, los adoloridos ‘pastores’, tienen la opción de enrolarse como soldados e ir a la guerra para intentar conseguir por este medio el deseado ascenso económico y social. Es, justamente, el caso de Fidenno, el protagonista, presentado como el arquetípico amante más rico en bienes de naturaleza que en bienes de fortuna, pero con unas posibilidades completamente ajenas al mundo bucólico previo de enfrentar esta realidad. Dice el personaje:

³⁵ Henri Mérimée (1907), en la introducción a su edición, se detiene con particular cuidado en esta antología, y en ubicar las fuentes en las que estos poemas de los coetáneos del autor fueron publicados.

Soy pobre tanto de moneda como de ventura, pero con el zagal de Belisa fui liberal y dadivoso cuanto pude: busqué para él (lo que no hiciera para mí) entre algunos pastores pellicos que me fiasen a costa de mi sudor, dineros, aunque pocos, sobre mi palabra mal segura y bien cumplida; cuanto tuve, le di, porque, Cardenio amigo, en tales cosas más vale un tercero obligado que un principal satisfecho; y en lo que es dar ha de ser como la bebida, poco y muchas veces, porque lo uno es saludable, y lo otro solicita cada vez y obliga de nuevo. (I, p. 18, énfasis mío).

Y después presentará sus planes de hacer una fiesta en honor a su amada en términos de:

desta vez no ha de quedarme cabra por vender, ni en mi choza cosa por empeñar; que si salgo con mi intención, dineros tendré hartos después, y si no dejaré el Prado, pues en la guerra por su persona dicen que los gana uno si puede, o si no, que los quita; para todo me hallo. (II, p. 139, énfasis mío)

Las cabras y ovejas, como ha resaltado Cull (1987b, p. 166), en esta novela ya no pertenecen al ámbito de una actividad poetizada, ya no son parte de la naturaleza compasiva que resuena afectivamente con las penas de los pastores, ni siquiera la *attrezzatura* fundamental del cuadro bucólico, ni el eje del libre movimiento por los campos del *locus amoenus*. Han quedado reducidas a mercancías con un valor en moneda, como cualquier «cosa de la casa» con la que se puede hacer una transacción. Lo mismo sucede con los vestidos, parte fundamental de la estética pastoril, y con el pastoreo mismo, que ya no solo se circunscribe en un orden jerárquico en el que se intuía un borroso rabadán mayor, sino que es visto sin ambages desde una lógica capitalista como fuente de valor. Fideno fía sobre su sudor. En este universo es claro que las aguas encantadas poco pueden hacer y el final feliz o su ausencia dependerá de si interviene o no el favor de un poderoso que quiera dotar a su protegido de los suficientes dineros como para hacerlo igual económicamente a la pastora que pretende, como sucede a Olimpio, discreto pastor que, no en vano, expresa su amor en términos de «quíerola como al dinero» (II, p. 97).

El prado de Valencia ejemplifica estas lógicas de manera superlativa, pero antes de iniciar el siglo XVII, ya se iban imponiendo los dineros como reguladores de la violencia. *La enamorada Elisea* (1594), de Jerónimo de Covarrubias Herrera, ofrece un caso digno de analizar en esta dirección, tanto como ejemplo paradigmático del dis-

fraz pastoril desintegrado y compostado en las dinámicas cortesanas, como por la gestión civil y crematística de la violencia. En esta obra todas las violencias se reúnen en un núcleo: la historia de Rugerio, Rosinia y Tiberino (libro III). Rosinia y Rugerio son dos pastores que gozan de un amor correspondido, mientras que Tiberino es el amante desdeñado que viene a conformar el consabido triángulo amoroso. Una noche, mientras Rugerio da una serenata frente a la casa de Rosinia, aparece Tiberino también con sus músicas, desatando la ira de la pastora, quien pide a su amado venganza de esta ofensa so pena de dejar de considerarlo digno de su favor. Rugerio, como amante ofendido, reta a una lucha a Tiberino, los valedores de cada uno se apartan y Rugerio sale vencedor ante su rival. En este punto es interesante hacer notar que todos los elementos de la historia son cortesanos, desde la espacialidad casa-ventana-lugar de emisión de las serenatas, hasta las interacciones, es decir, las serenatas mismas que va a dar cada enamorado con sus valedores como guardaespaldas. Y, sin embargo, el retazo pastoril superviviente impone que acá no se trate de un duelo espada en mano, sino de una lucha cuerpo a cuerpo en la que se hará valer la razón teológica del duelo. Así, explicita el narrador que:

Lucharon un rato, al cabo del cual, Rugerio vino a derrocar a su contrario, *que no se esperaba menos de la razón que Rugerio tenía, que al fin en todas las cosas puede más la razón que no la fuerza.* (III, fol. 98v, énfasis mío)

El pequeño girón pastoril superviviente parece haber servido para regular la violencia, para poner en escena un duelo sin armas, esto es, sin derramamiento de sangre. Sin embargo, poco durará este efecto, pues sobre el amante correspondido pesa la sentencia de su amada, y así termina sacando su puñal y asesinando vencido. La escena es bastante llamativa a la luz de la gestión de la violencia en el género, pues incluso en casos de duelos propiamente dichos, como aquel que sostiene Timbrio con Pransiles en el libro III de *La Galatea*, o Grimón con Aldano en el libro IV de *Ninfas y pastores de Henares*, la violencia se desactiva gracias a la magnanimidad del vencedor, que perdona la vida a su contrincante.

Pero más llamativa aún resulta toda la trama que desata. Rugerio huye al templo de Minerva (nombre bajo el que se trasluce nítidamente la iglesia, con su tópica función de refugio en este tipo de tramas de

fuga de la justicia), los valedores de cada amante se enfrentan y llega la justicia institucionalizada, la cual, gracias a la pluma de Lofraso, se ha abierto camino para entrar a formar con los pastores un esquema de violencia directa. Ante este escándalo, la pastora Rosinia, consciente de su responsabilidad en los hechos, cuenta sus cuitas a su criada Cauta (nótese, una vez más, la dinámica social cortesana), quien impone un engaño en el que la violencia y la sangre derramada serán el elemento vertebrante.

Cauta, haciendo honor a su nombre, recordará oportunamente que en casa hay «una vacía de sangre de ciertas reses que el mismo día habían degollado para llevar bastimento a los Rabadanes que guardaban sus ganados, para salarlos como acostumbran en casas de ricos ganaderos» (III, fol. 100v). Esta sangre animal, esparcida por la habitación y por el cuerpo de Rosinia, junto con un puñal puesto en la mano de la pastora, servirán como escenografía para hacer creer a la justicia, que ya llegaba a prenderla, que la desdichada se ha suicidado. Pero surgen más inconvenientes, siempre en la vía de esta evolución de lo pastoril a la peripecia cortesana sin ambages, delineada por unas praxis católicas perfectamente alineadas con el Concilio de Trento³⁶, que, en este punto, son un resorte diegético introducido con toda naturalidad. El plan es llevar el cuerpo de Rosinia al templo, pero:

no faltó quien dijo que Rosinia no podía ser sepultada en el templo, pues habiéndose ella misma muerto, parecía haber desconfiado de que los Dioses pudieran librarla de aquel peligro. (III, fols. 101v-102r)

Surge entonces otra violencia fingida. Para superar el inconveniente se dice que el padre ha matado a su hija viendo la honra de su casa maculada con el escándalo que esta ha generado. Volviendo a los esquemas de Brioso Sánchez (1999 y 2007), este corpus posgalateico sigue dando muestras de un cambio hacia el afianzamiento del tratamiento de la muerte aparente no desde la sorpresa, sino desde la intriga, que en este caso se da a través de una hiperbólica concatenación de

³⁶ Llanes Parra (2008, pp. 334-335) hace un somero, conciso y completo recorrido por la asociación del suicidio con lo diabólico, en tanto que renuncia a la misericordia divina, y la consiguiente negación del sepelio en un lugar sagrado en los diferentes concilios y la reafirmación definitiva de esta consideración en el de Trento. Para un tratamiento por extenso del tema ver también Sandoval Parra (2017).

engaños urdidos por los personajes con la complicidad de los lectores. Aprovechando el desconcierto que genera toda la situación en unos y en otros, los protagonistas de esta historia, padre y criada incluidos, pueden terminar reunidos en el espacio seguro del templo/iglesia.

Es de notar que el asesinato de Tiberino no es legítimo. La lucha permitida era la lucha sin armas, y el hecho de sacar el puñal para rematar al vencido inerme es claramente un acto que está fuera de las reglas del juego de este duelo amortiguado por el filtro pastoril. Sin embargo, toda la narración prosigue desde una perspectiva que hace empatizar al lector con Rosinia y Rugerio, celebrando sus fugas y engaños. Cautela, de hecho, cuando se descubre todo el montaje, resulta siendo «alabada por su buena discreción» (III, fol. 102r). A la luz de las peripecias, queda cada vez más opacado el asesinato de Tiberino, y, sin embargo, se trata de una violencia sin solucionar.

Pero lo más revelador en este caso es que, a diferencia de Bernardo de la Vega, Covarrubias Herrera no olvida a su personaje acuchillado, y vuelve a poner los focos sobre esa violencia no resuelta. No obstante, la solución que dará para él no será el agua de la reversión que recibía don Felis, y ya es tarde, sobra decirlo, para las desactivaciones clásicas de las violencias de los duelos. Es aquí donde entra descaradamente don Dinero a la economía de la violencia pastoril, y, cabalgando por estas nuevas arcadias de calle e iglesia, se presenta como una solución capaz de borrar las consecuencias de un asesinato, es decir, la trama punitiva o vindicativa que vendría a restablecer un orden de sabor trágico. Las familias de Rugerio y de Rosinia terminan dando dineros a los padres del asesinado y se pasa la página sobre su muerte para desembocar en el final feliz matrimonial del asesino material y la instigadora:

Pues viendo los padres del difunto pastor cómo los culpantes en ese caso se habían puesto en salvo, y que contra el padre de Rosinia no tenían derecho, ni contra sus bienes, y menos contra los de la ausente madre [...] tuvieron por bien de concertarse pasados algunos días con los padres de Rosinia y con los del pastor Rugerio por cierta moneda que les libró, por la cual perdonaron la muerte de su hijo Tiberino, y así casaron a Rosinia con Rugerio, los cuales viven ahora con el mayor contento que yo sabré decirlos. (III, fol. 102r)

En este punto, un tema que surge del análisis de la pastoril y sus transformaciones es la representación de la justicia. La justicia, como

institución, es rara en el corpus pregaleico, cosa completamente explicable si se piensa que es un mundo regido por un orden sobrenatural que providencialmente extiende su brazo armado custodio, encarnado en la ateneica Felismena, cuando es necesario. La pastoril temprana se rige por una ley de libertad de movimiento del cuerpo en la arcadia. En lo que respecta al cuerpo masculino, aunque hay desplazamientos impuestos por los mayores, las prisiones y los grillos, si aparecen, se limitan al espacio cortesano referido. En cuanto al cuerpo femenino, si bien hay una erotización de los intentos de sujetarlo y degradarlo mediante la violencia sexual, estos intentos fracasan, y no será el *locus amoenus* el espacio de tramas de damas encerradas por celo de su honra, materia solo posible en las coordenadas de lo cortesano referido.

La justicia institucional, con sus agentes estatales y la potestad de privar de la libertad o de la vida, además de la obra del fuera de serie Lofraso, donde afecta al protagonista, había aparecido en el corpus pregaleico en la historia de Disteo, sentenciado a muerte en *La Diana segunda* de Pérez (libro V), es decir, en una narración que sucede al margen de la arcadia. Cervantes sigue esta lógica y así, cuando entra la justicia institucional en su novela, no es en el universo de los pastores, sino en el relato de Timbrio y Silerio, con sus sentencias de muerte, prendimientos, soldados y alguaciles.

Cabe resaltar que la justicia sin disfraz se diferencia de su versión ‘a lo pastoril’, más comunitaria y menos institucionalizada, que ya aparecía en el género en *La Diana enamorada* encarnada en la comunidad de pastores que baraja sentencias de muerte para Montano tras creer que ha intentado asesinar a su padre³⁷, e incluso en la historia de Teolinda en *La Galatea*, cuando la comunidad de la aldea de la pastora decide el prendimiento de Galercio, tomándolo por su gemelo Artidoro, a quien acusan de raptar a la pastora tras la simultánea desaparición de ambos personajes.

³⁷ Rallo Gruss (2005, p. 294) ve en la aparición de esta justicia una urbanización del espacio pastoril, sin embargo, es de notar que sigue siendo un elemento no institucionalizado, radicalmente distinta de la justicia de alguaciles que aparece en Lofraso, y lo mismo se puede decir de la justicia de la historia de Teolinda frente a la que aparece en la historia de Timbrio y Silerio con todo su aparato funcional.

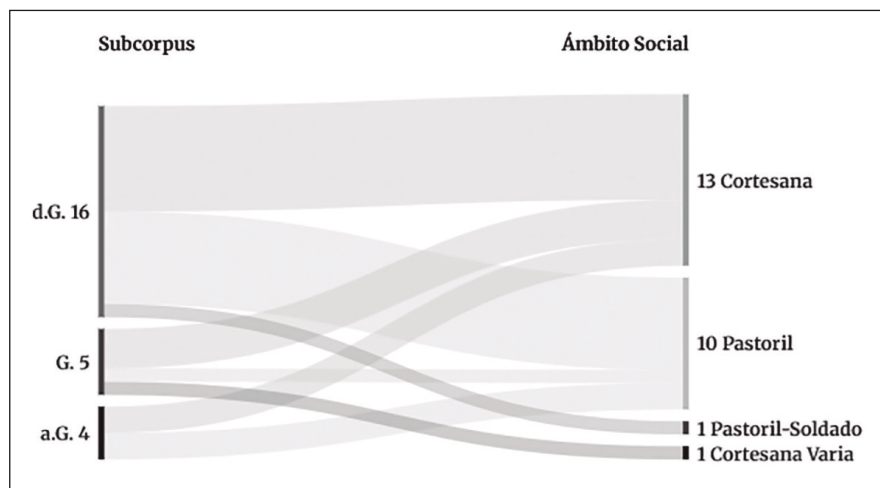


Figura 24: La justicia como perpetrador, víctimas y ámbito a.G., G., y d.G.

El aparato institucionalizado de la justicia, si bien en las novelas pregalateicas es raro y se circunscribe a ámbitos cortesanos (con la excepción de Lofraso), en el *corpus* posterior no resulta escaso, y el rasgo diferencial, además de su aumento, es que se hace cada vez más frecuente su intervención en la arcadia. Hasta 1609 se registran 25 actos violentos que tienen a la justicia o sus agentes (reyes, alguaciles, mayores, soldados) como perpetradores, de los cuales 16 están condensados en el corpus posgalateico, 1 en Lofraso, 5 en *La Galatea*, 2 en la obra de Pérez y 1 en Gil Polo.

En las novelas del corpus pregalateico y en la obra cervantina, de un total de 9, 3 tienen como víctimas a los pastores, de estas, en 2 casos se trata de una justicia propia de la arcadia —el caso de Gil Polo y el de *La Galatea* antes mencionados— y solo en la quimérica propuesta de Lofraso la justicia institucionalizada llega hasta el pastor protagonista. Las proporciones cambian en el corpus posgalateico, donde de los 16 actos violentos de este agente, 7 tienen como víctimas a los pastores.

No menos interesantes resultan los motivos que detonan estas violencias institucionales dando cuenta de una justicia imperfecta, que se equivoca sobre la realidad de los hechos o la identidad de las víctimas, no pocas veces con un interés o malicia detrás de esos equívocos, y de la que es legítimo escapar. Así, lo más significativo, además de la irrupción de estas lógicas y modos de interacción cortesanos en la arcadia, es que son escasos los actos de la justicia que tienen un cumplimiento legítimo.

En *Los diez libros de Fortuna de Amor*, son los malvados porquerizos y Espuriano quienes están detrás del prendimiento de Frexano. Por su parte, el rey de Pérez aparece cegado por la ira y azuzado por los ene-

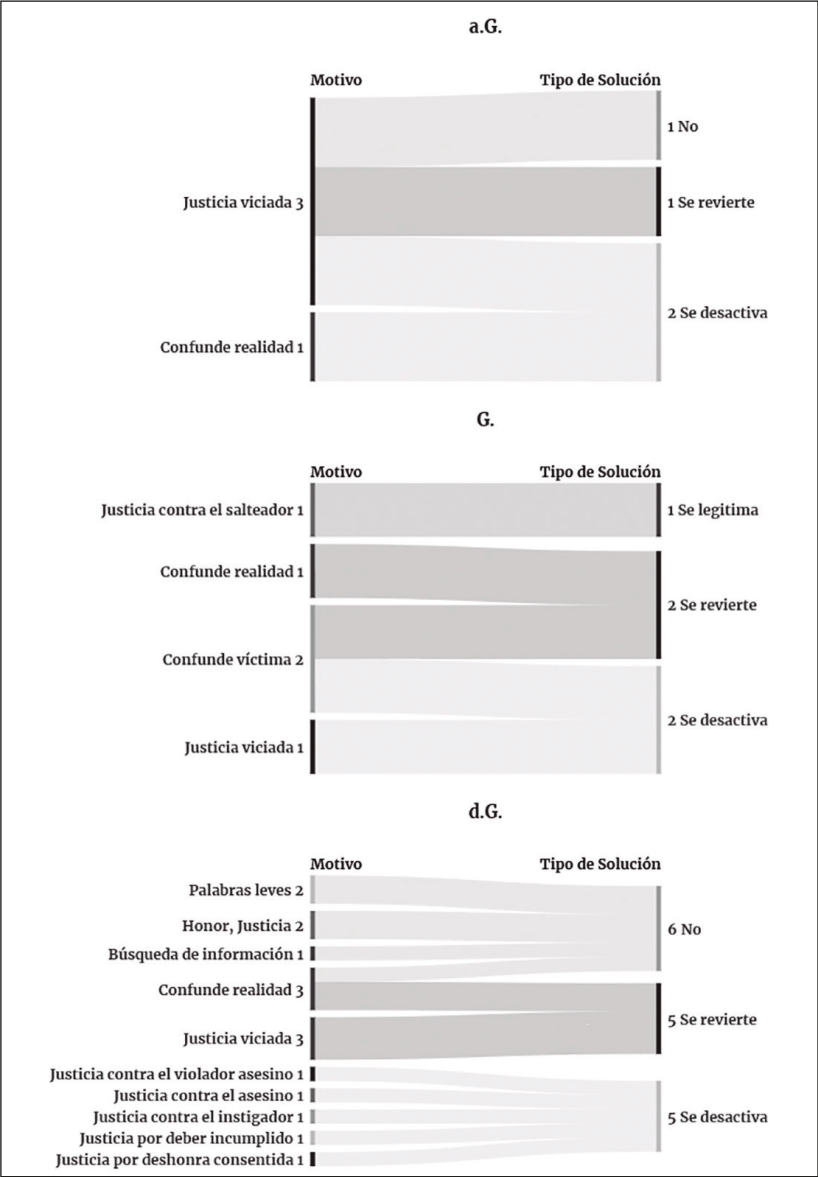


Figura 25: La justicia, sus motivos y soluciones a.G., G. y d.G.

migos de Disteo, y otro tanto sucede con la justicia civil cervantina, pues se aclara que es la malicia de los jueces la que los lleva a porfiar en ‘confundir’ a Timbrio con un bandolero³⁸. En la obra de Lofraso, como ya se analizó, estamos ante una justicia viciada, y este es el camino que sigue muy de cerca *El pastor de Iberia*, donde esta termina siendo instrumentalizada por Gedonio para deshacerse de Filardo. En *Ninfas y pastores de Henares* persigue injustamente a Ziphilo y a Galiarda, sin mencionar que un mayoral asesina a Dafne por unas «palabras leves» dichas por este pastor-soldado, y que un alguacil irá por Palemón por las denuncias de unas damas ofendidas sin razón. En *El prado de Valencia* persigue a Olimpo, hasta que este consigue el perdón del Pastor de Denia³⁹ (además de una dote y su permiso para desposarse con su amada).

La justicia es representada al unísono en todos los *corpora* hasta aquí analizados no como una solución dentro de la lógica de gestión de la violencia y restablecimiento de un orden roto, sino como un antagonista cuyas violencias piden solución. Y, en efecto, 8 de sus amenazas se revierten (prendimientos), 7 quedan sin solucionar y 9 se desactivan, a las que se suma otra desactivación particular: la de la única de sus violencias que hubiera sido legítima, esto es, del castigo que se le pretendía impartir al violador del relato de Filardo en *El pastor de Iberia* (libro II), impedido por el caballero amado por la víctima, que rapta al condenado para impartir de propia mano una justicia vindicativa de crueldad superlativa.

Desde una perspectiva puramente narratológica no es extraño que a la justicia institucional se le asigne este rol, pues, a diferencia de la tragedia de venganza, con la peripecia del vengador en la búsqueda, diseño y ejecución de la perfecta retribución y proporcionalidad, la fría resolución civil del conflicto no permite mayor movimiento diegético y, a la luz de la filiación bizantina de este género, poco compatibles resultarían unas *Euménides*. Por el contrario, la justicia como obstáculo

³⁸ «y puesto que no pudieron prender al caudillo, prendieron y mataron a otros muchos, y uno de los cuales presos fue Timbrio, a quien tuvieron por un famoso salteador que en aquella compañía andaba; y, según se debe de imaginar, sin duda le debía parecer mucho, pues con atestiguar los demás presos que aquel no era el que pensaban, contando la verdad de todo el caso, *pudo tanto la malicia en el pecho de los jueces que, sin más averiguaciones, le sentenciaron a muerte*» (II, p. 118, énfasis mío).

³⁹ Nótese que se trata, transparentemente, de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, marqués de Denia y duque de Lerma, virrey de Valencia. Mérimée (1907, p. cv) y Avallé-Arce (1974, pp. 167-168) se han ocupado de este aspecto en relación con la cronología interna de la novela.

potencia la trama de aventuras, fugas, intrigas, etc. sin mencionar su entroncamiento con el tema del engaño, bien sea sobre los hechos, bien sea sobre la identidad de las víctimas, que en no pocas ocasiones ya aparecía detrás de los actos violentos a punto de cumplirse en las arcadias.

Genéricamente también surge una explicación si se tiene en cuenta que estas justicias pervertidas funcionan como resorte para incluir, como ocurre en las obras de Lofraso y Bernardo de la Vega, los elogios a los poderosos históricos —ingrediente constitutivo del género desde su nacimiento— quienes, en estos casos, terminarán actuando como mano supracivil para enderezar entuertos de burócratas menores y arreglarlo todo con su favor. Claramente, de esta última explicación se desprende un panorama ideológico, de mayor o menor transparencia según cada autor. Se trasluce una profunda desconfianza frente a los procesos civiles democratizantes, asociados con el poder del dinero que todo lo compra, y se hace notoria, además de una marcada adhesión al orden estamental piramidal, una nostalgia del mundo, cada vez más lejano, de gestión de la violencia al margen del contrato social, esto es, el mundo de la justicia vindicativa y de la razón teológica del duelo.

En esta última dirección, resulta elocuente el caso del padre de Lorino en *El pastor de Iberia*. Tebandro, pensando que su hijo ha muerto a manos de Filardo, acusa al protagonista ante la institución judicial, pero resalta en la obra de Bernardo de la Vega que esta vía es solo un sucedáneo imperfecto e insatisfactorio del orden vindicativo de la justicia trágica impartida por mano propia. Solo porque es viejo y débil, y no puede ir a matar a Filardo, Tebandro opta, con marcada amargura, por un proceso civil:

Al fin, el fallo de contentamiento Tebandro, después de llorar lastimosamente la muerte de su mal logrado Lorino y de resumirse en que *ya por su mano no puede vengarse* de Filardo, de quien tiene bastantes indicios que le ha muerto, *respeto de que por su mucha edad no puede administrar armas ni sustentar ni elegir robustas luchas, se determina a ponerlo en manos de la justicia*, y por esta vía seguir rigurosamente al pastor de Marfisa. (III, p. 272, énfasis mío)

En efecto, poco se puede esperar de la justicia. Aunque va por Filardo, esta persecución termina siendo instrumentalizada por Gedonio y burlada (aunque legítimamente, pues el lector sabe que Filardo es inocente) por las tretas e influencias de los protagonistas. La novela concluye y el viejo Tebandro queda sin verdad, pues no se nos dice

que llegue a saber quién es, en realidad, el asesino de su hijo, y sin reparación, pues tanto quien cree que lo mató como el que lo hizo, Rosilo, quedan libres, sin castigo institucional, y fuera del alcance de sus flacas fuerzas corroídas por la edad.

3.4. VIOLENCIA, GÉNERO Y CLASE EN EL CORPUS D.G.

En lo que concierne a la gestión de la violencia por género, en este nuevo corpus es de notar que, si bien sigue siendo mayoritaria la violencia que se circunscribe a un ámbito masculino, hay un aumento significativo de la violencia contra las mujeres. De 100 actos violentos, 71 tienen como víctimas a hombres, 23 a mujeres y 6 a grupos mixtos. De estas violencias, 68 son de hombres contra hombres, 17 son violencias de hombres contra mujeres, a las que se suman 6 ejercidas por hombres contra grupos mixtos. Solo en 3 casos se manifiesta el esquema agresor mujer y víctima hombre y en 5 casos —4 de los cuales son suicidios— estamos ante violencias de mujeres contra mujeres⁴⁰.

Lo primero que hay que comentar de estos resultados generales es que la violencia de género ha aumentado significativamente frente al corpus pregalateico, donde 4 de 43 violencias eran de este tipo (es decir, el 9.3%), acercándose a *La Galatea*, donde eran 4 de 29 (13,8%). Entre las armas de las violencias contra las mujeres sigue teniendo una presencia importante el cuerpo masculino (7 de 16), y entre los tipos de acto violento está agresión sexual, persecución y asesinato, a los que se suma el encerramiento, que no figuraba en los textos precedentes. Los motivos para cometer violencias contra las mujeres son principalmente el desdén y la honra (13 de 16 obedecen a uno de estos). El primero continúa siendo causal de agresión sexual, pero también, en este mundo de espacios e interacciones cada vez más cortesanos, será razón para que los desdeñados calumnien a sus amadas poniendo en tela de juicio su honra, esto con el fin de que sean encerradas y sus adversarios no puedan obtener el favor que a ellos les es negado.

Por verse despreciado, Gedonio hace encerrar no solo a Filardo, sino también a Marfisa, en dos ocasiones en *El Pastor de Iberia* (libro III y libro IV), y esta misma causa mueve las calumnias con las que el ce-

⁴⁰ El único que no es un suicidio es un castigo en un esquema señora-criada (Clicia-Menesteja) en el libro III de *Ninfas y Pastores de Henares*.

A \ V	H	M	Mixto	Totales	%
H	68	17	6	91	91%
M	3	5		8	8%
Mixto		1		1	1%
Totales	71	23	6	100	
%	71%	23%	6%		

A: Agresor
V: Víctima
H: Hombre
M: Mujer

Figura 26: Género de víctimas y agresores d.G.

loso Eurilo va al padre de Lisarda y Constantina buscando que recluya a sus dos hijas en *Tragedias de amor* (libro I). A estos encerramientos se suma el de Galiarda en un monasterio tras ser prendida en fuga con su amado Ziphilo en *Ninfas y pastores de Henares* (libro IV), el de Isabela y su amante Aurelio, prendidos por el rey, padre de esta, por sus relaciones amorosas en *Tragedias* (libro V)⁴¹, y el de Amarilis en la obra de Suárez de Figueroa, donde la protagonista es encerrada por sus padres por una interesada voluntad que se opone al matrimonio de la dama con su amado Menandro (libro I).

Vemos entonces que el cuerpo femenino aparece cada vez más explícitamente como un terreno de gestión y dominio masculino. Ya no estamos ante la erotización de la agresión sexual sobre las mujeres cuya voluntad no coincide con la del hombre, ni ante la retórica de la ‘justa paga’ que estarían tomando los agresores para subsanar la ‘deuda’ generada por la no correspondencia amorosa. Más aún, es de notar que, en el corpus pregaleico, este tipo de agresiones, una vez logrado su efecto dramático, terminaba invariablemente desactivado, como se ha estudiado en el capítulo 1 de la presente monografía. En este nuevo corpus, además de la agresión sexual —que en *El pastor de Iberia* y en *La Arcadia* de Lope de Vega llega hasta sus últimas consecuencias—, hay un disciplinamiento del cuerpo femenino a través de la privación de la libertad, siempre operada por agentes masculinos o institucionales y siempre obedeciendo a una lógica de posesión.

⁴¹ Cull (1989b) identifica la *Historia de Griselda* y *Mirabella* como fuente de este relato y ofrece un estudio detenido de la reescritura, que, como todo en la propuesta de Arce Solórzano, queda sin final.

La virginidad de la mujer deseada ya no es solo un elemento que se pretende conseguir por fuerza, también es un valor del que, por un lado, los desdeñados quieren privar a sus rivales, pero, por otro lado, los padres quieren preservar para sacar al mercado de los arreglos matrimoniales con una buena ganancia. En este punto es de notar que, si bien la honra era una consideración que regulaba cada vez más el actuar de los pastores en los textos anteriores, solo en un caso llegaba a ser motor de un intento de feminicidio: el episodio de Lofraso en el que Dulcino intenta matar a Minandra y a su amante (libro IX, p. 546)⁴². En este nuevo conjunto de obras, una vez la honra se ha perdido o se cree perdida —que es lo mismo, en cuanto esta se basa sobre una consideración social—, hay un motivo para el asesinato de la mujer, bien sea a manos del padre o del marido (5 de 13)⁴³. Es el caso de Clinardo (libro II), obsesionado por matar a su mujer Célida, convencido de que ella le engaña, y del uxoricida consumado Arbonio (libro IV) en *Desengaño de celos*, pero también de los asesinatos de Fernán Ruiz (libro III) y de la sentencia de muerte que oscila sobre la cabeza de Isabela y sobre la de su amante Aurelio (libro V) en el relato de Eusebio en *Tragedias de amor*.

También hace parte de los casos de honra el intento de suicidio de Palanea en *Ninfas y pastores de Henares*. El caso, aunque no entra en el conteo de las violencias de género, es relevante para el estudio de la inclusión, cada vez más explícita, de la moral patriarcal de la preservación de la honra en el mundo de los pastores literarios. En el libro II de González de Bobadilla aparece, puñal en mano y dispuesta a quitarse la vida, una pastora que «pedía perdón a Dios por su pecado, y a los hombres justicia de la ofensa contra su fama cometida» (II, fol. 53r). Impedido el suicidio con una clásica desactivación operada por un discreto grupo de pastoras que casualmente escucha sus quejas, referirá cómo, requebrada por un pastor, le da libre entrada a su jardín y mantiene relaciones sexuales con él bajo la palabra de matrimonio, pero, al ser descubiertos un día por el padre de la pastora, el amante niega la palabra dada y se marcha dejándola deshonorada.

⁴² Nótese que este caso está contabilizado como violencia de perpetrador masculino contra víctima mixta (porque incluye al amante en la misma acción).

⁴³ Incluyo en este conteo de honra como motivo para asesinar a una mujer el caso del rey contra su hija Isabela y su amante Aurelio en *Tragedias de amor* (V, fol. 173v), aunque en el *dataset* del proyecto ha quedado como una violencia de agresor masculino contra víctimas mixtas.

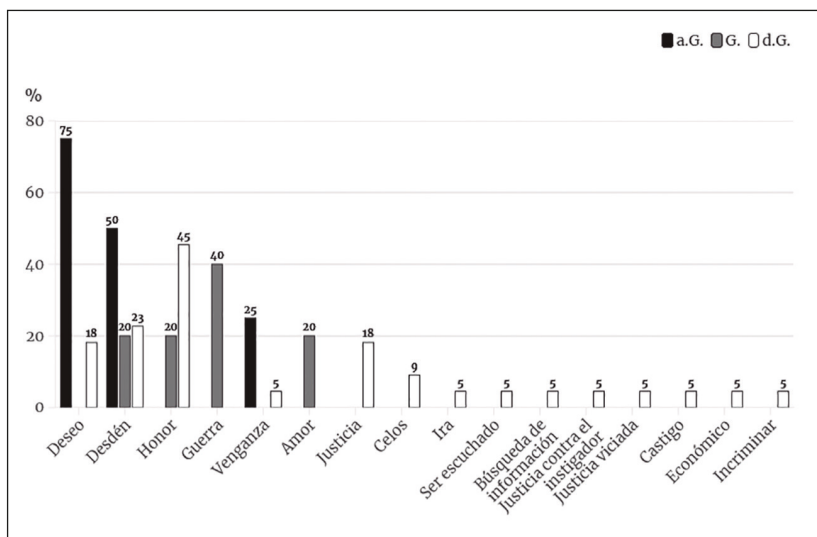


Figura 27: Comparativa motivos de violencia de género a.G., G. y d.G.

Lo primero que hay que anotar del caso es, una vez más, la interacción cortesana de los personajes en un espacio completamente acorde con esta caracterización. Palanea recibe cartas a través de su criada, serenatas, y la gesta de este pastor poco difiere de la de Calixto en *La Celestina*: penetrar al jardín de ese espacio cerrado que es la casa de la amada, dejando a alguien fuera en guarda. Pero lo que me interesa para el estudio de la configuración del género es el retrato transparente de la culpabilización de la mujer que ha perdido la virginidad ante los ojos de la sociedad de los siglos XVI-XVII y, más significativo aún, la interiorización de esa culpa, que hacen entrada triunfal en el espacio arcádico. Palanea es un personaje al que solo le queda la posibilidad de morir, pues ha sido devaluada mediante el sexo, quedando fuera del mercado matrimonial. Esta pérdida de valor, interiorizada, se manifiesta no solo a través de la expresión de la culpa cristiana con la que entra a escena la pastora, sino también con el hecho de sentirse «vergonzosa de verse delante las cuatro vírgenes y amigas suyas» (II, fol. 55v). Dentro de este sistema de valoraciones sociales sobre el cuerpo femenino, las vírgenes no son otra cosa para Palanea que el término de comparación que resalta su carencia de valor, ahora ante sus propios ojos, que han adoptado el lente de la ideología dominante.

Por su parte, dicha ideología y su estrecha conexión con la importancia de la consideración pública del sujeto en la sociedad española de la Temprana Edad Moderna, también tiene su portavoz en esta completa microtrama: el murmurador Licilio. La narración de la deshonra de Palanea no cuenta solo con el comprensivo público femenino, sino con un atento personaje escondido. Tal como ha sido estudiado detenidamente por Encarnación Sandoval, el escuchar escondido es un tópico vertebrante de la estructura del género pastoril, en cuanto es el punto que dispara lo que la crítica mexicana ha denominado «la solicitud del relato» (2019), esto es, el esquema de desarrollo de la trama en el que, a partir de la observación clandestina de los otros, se termina pidiendo que narren las historias que vendrían a completar la fracción que se ha percibido. Un esquema clásico de solicitud del relato se da en la interacción de las vírgenes con Palanea: escuchan sin ser vistas sus quejas y luego, tras impedir el suicidio, son las receptoras de la historia que ha llevado a la deshonorada hasta la desesperación. Sin embargo, no es esta estructura, sino su perversión, lo que ocurre con el pastor Licilio⁴⁴. La pastoril, tal como se ha ido viendo en el presente capítulo, ha cambiado, y ha pasado a incluir, de un modo cada vez más transparente, una lógica cortesana sin atenuantes ni disfraces. A través del personaje de Licilio tenemos la transmutación del curioso y compasivo pastor al intrigante palaciego, al que escucha escondido como los pastores más arquetípicos, pero con el fin de ir a referir todas estas historias al rabadán «encareciendo lo malo y apocando lo bueno» (II, fol. 58r-58v). La historia de Palanea y su pérdida de la honra se completa con esta dimensión pública e incluso política que se opera a través del murmurador y su relación con el poder, dando cuenta de la transformación de un género a partir de la alteración de sus estructuras más características.

Si por un lado está el tema de la honra, en esta historia, al no tratarse de una violación, estamos también ante la entrada de un nuevo elemento al mundo pastoril: el placer femenino. En las palabras de la avergonzada Palanea su consentimiento sexual se enuncia desde la moral patriarcal hegemónica que borra el placer femenino poniendo en su lugar la añorada ‘compasión’ de la mujer ante el deseo masculino

⁴⁴ Recuérdese en este punto que también en *Tragedias* se daba una perversión de este mecanismo con Eurilo, pues este antagonista usaba todos los datos de la escucha para manipular a su antojo a los demás personajes.

(retórica del amor cortés) y la regulación social del sexo en la institución⁴⁵. Sin embargo, otro es el discurso de las vírgenes. Así, sorprende en este contexto la respuesta de Philirida, quien manifiesta «que en extremo se holgaría de experimentar el mismo dolor a trueque de ver un rato apiadado a su querido Florino» (II, fol. 55v), consideración que reitera el narrador: «la una estaba arrepentida, las tres envidiosas» (II, fol. 55v). El tema del placer femenino, aunque no se desarrolla, deja a través de estas palabras su tensión con la moral hegemónica y la retórica de la honra que lo criminaliza a través de la culpa, la vergüenza y la exclusión de un orden social.

Por otro lado, si sobre la gestión de la violencia en términos generales hacía notar que hay un incremento significativo de los casos sin solucionar, la violencia de género no va a ser la excepción. Los asesinatos por honra de Arbonio y Fernán Ruiz son casos cumplidos, y, en lo que concierne a las violaciones, tanto en *El pastor de Iberia* como en *La Arcadia* de Lope resultan consumadas.

El caso de *El pastor de Iberia* es particularmente elocuente para resaltar este cambio de sensibilidad en la transformación del género. En el libro II, Filardo canta la historia del crimen de un caballero desdeñado y la venganza que recibe. En su planteamiento, la historia sigue exactamente el mismo recorrido del tópico ninfas-salvajes. El desdeñado observa las actividades pastoriles —aunque en ambiente cortesano— del objeto del deseo y su entorno femenino (tejer guirnaldas de flores), y se da la secuencia persecución-captura-atamamiento y legitimación por parte del agresor de la violación a punto de cumplirse desde la retórica que, fundiendo la semántica del amor-servicio y del deseo, hace discursivamente del desdén una deuda que debe ser pagada:

Esta dama se apartó,
por tejer una guirnalda,
del oloroso jardín
a muy pequeña distancia;
adonde el aborrecido
de industria estaba en celada,

⁴⁵ Difiero en este aspecto del análisis de Cull (1987a), que toma el caso de Palanea como una violación. Evidentemente hay una violencia en el abandono una vez consumado el acto sexual y en todo el tratamiento social que recibe el personaje, pero no una violación a su consentimiento, y por eso no la he catalogado dentro de las agresiones sexuales.

y cogiéndola en sus brazos
 a media legua la aparta,
 tapándole con un lienzo
 la que es de marfil y grana.
 Y cuando el traidor aleve
 la tuvo allí retirada,
 sus tiernas y blancas manos
 con un duro cordel ata.
 Lo que él no dio da el cordel,
 pues de lástima se ablanda,
y teniendo, sin piedad,
a la que amor prende atada,
 por no apiadarse le dice
 esto sin verle la cara:
«Traidora, pues a mis quejas
nunca te sentí apiedada,
 y al mando de mi enemigo
 te he visto obediente y grata,
en la moneda que diste
tengo de hacerte la paga». (II, p. 206, énfasis mío)

Aquí no habrá Felismenas que impidan el acto violento, como en la obra de Montemayor, ni siquiera un orden cósmico que permita la fuga, como en la obra de Pérez, y el acto no solo se consuma hasta sus últimas consecuencias, sino que remata con la muerte hiperbólica de las veinte puñaladas que recibe el cuerpo recién violado:

Y desnudándola toda,
 estando al árbol atada,
 goza el tirano por fuerza
 lo que la virgen guardaba
 cuando con su bien y gloria
 llegara a ser desposada.
 Y si la dama infelice
 no dio de dolor el alma
 fue por tenerla a su esposo
 desde que era niña dada.
 Y en acabando la fuerza,
 arranca el traidor la daga,
 que cien quintales pesó
 al tiempo de levantalla,

señal que a la daga pesa
 lo que aplace a quien la manda.
 ¡Reprime, aleve, esa furia,
 y en ti ese rigor acaba!
 ¡Y no acabes una vida
 que ha de acabar vidas tantas!
 ¡Considera lo que haces,
 y aquesta punta acerada
 no meterás por el pecho
 a quien cien mil pechos pagan!
 Mas como ciega pasión
 era la que le incitaba,
 y aquel ímpetu furioso
 le tiene ya ciega el alma,
 en el cristalino pecho
 le dio veinte puñaladas. (II, pp. 207-208)

La perspectiva que brinda el romance, por supuesto, no es la de la legitimación del acto violento. Desde el contraste del agresor con los instrumentos materiales de su violencia, que poéticamente se humanizan para tratar de impedir el acto, la colección de exclamaciones de la voz narrativa pidiendo clemencia y condenando los hechos, hasta el posterior cumplimiento y celebración de la también hiperbólica venganza, surge una perspectiva en la que el violador asesino es claramente el antagonista sin matices. Sin embargo, es de notar que la materia escabrosa de la violación consumada y el asesinato (a los que luego se suma la tortura, descuartizamiento y quema del agresor que ya he analizado) han pasado a convertirse en objetos de deleite estético en el mundo de los pastores. Recuérdese, una vez más, que Filardo canta estos versos porque le han pedido «algo de gusto», y así son recibidos por la discreta comunidad de pastores que, dando cuenta de un cambio de sensibilidad en su siglo, se regocijan con la novedad y el asombro que ya no reciben por vía del despliegue de conceptos neoplatónicos, sino por vía del horror y del amarillismo sin matices.

También a través del filtro de la difuminación enunciativa y estética aparece en la obra de Lope de Vega otra agresión sexual. Se trata de la violación de la ninfa Alania que lleva a cabo Júpiter y es narrada por Menalca en el libro I. Si bien en este análisis no he clasificado las violencias mitológicas, pues, al igual que las violencias históricas, por

un lado, ya tienen un final escrito, con lo cual no constituyen un material en el que se pueda estudiar el diseño de estrategias de gestión de la violencia, y, por otro lado, suelen ser breves menciones que no generan tensión narrativa, hay un rasgo diferencial en este caso, que me ha llevado a considerarlo como parte de este corpus de actos violentos. Se trata de una historia que, aunque toma como materiales diversas fuentes⁴⁶, se presenta como invención de Menalca, el pastor narrador, es decir, estamos, más que ante un caso mitológico referido, ante una reelaboración de Lope por boca de su personaje con su propio diseño de estrategias para gestionar y desplegar los actos violentos. La escena de violación de la ninfa, sacerdotisa de Diana, es la siguiente:

Júpiter, sintiéndose abrasar por la belleza de Alania, aguardaba el fin de las fiestas con ánimo de satisfacer su torpe deseo. Y en este medio pensó el modo que tendría, y dejando en su lugar una sombra del Estige que representaba su persona, fuese a la cueva de Eolo, y tomando dos vientos, Euro y Bóreas, sacó del templo con la tiniebla de la fría noche la descuidada ninfa, arrebatada de aquellos incorpóreos brazos y fantásticos cuerpos, y llevada, como otra Psiques, a lo más seguro de esta sierra, *durmió con ella, dejándola preñada. La triste, disimulando su desdicha*, volvióse al templo, y asistiendo a su servicio como solía, fuele creciendo el vientre con tanto exceso que Diana, como se dice de Calisto, la que agora es Norte, *así por haberle servido violada su castidad* como por cumplir el estatuto de sus leyes, que en un mármol blanco de la puerta con letras de oro tenía esculpidas, convirtiola en monte (*pena de la que este crimen cometía*), y esto a causa de *que jamás creyó sus inocentes satisfacciones*. (I, pp. 219-220, énfasis mío)

En este caso resalta la no erotización de la persecución o rapto, presente en las obras anteriores a *La Galatea*. Sin embargo, se da un fenómeno digno de mencionar, que es el emborronamiento de la culpa del violador en la construcción del discurso del narrador. La violencia

⁴⁶ Osuna señaló (1968) el referente polifémico de esta historia y Sánchez Jiménez (2012) ha profundizado sobre este tema de las fuentes resaltando la construcción ovidiana de Polifemo y Galatea en la relación del gigante con Crisalda, así como la trama homérica del enfrentamiento entre Ulises y el cíclope, cuyos ecos se dejan oír en el fin del gigante lopesco. En (2014b), vuelve sobre estas filiaciones de la narración de Menalca. También Castillo Martínez (2023) se ha ocupado de este aspecto y de la improvisación en la narración del personaje de *La Arcadia*.

sexual queda atenuada en un oblicuo «durmió con ella» que elimina textualmente la violencia ejercida sobre la ninfa. Y, sin embargo, el sufrimiento de la víctima queda en el texto: es aludida como «la triste» justo después de la narración de su violación, y el mismo gigante Alasto, fruto de esa agresión, se referirá al parto de su madre en términos de «naciendo yo de su admirable pesadumbre» (I, p. 220). Pero lo más llamativo del fragmento en cuestión es la revictimización social de la mujer violada, aquí operada por Diana. La violación es presentada como una culpa. La palabra de la víctima no es creída y pasa a ser juzgada como criminal. Este caso, aunque metaficcional, alejado por difuminación enunciativa, estética y, al fin, mitológica, si se desglosa, da transparente cuenta del trato social y judicial que recibía la mujer violada en la España de la Modernidad Temprana⁴⁷.

El interés del episodio en relación con la gestión de la violencia no acaba en la violación. La historia del gigante es una narración llena de violencias que juegan con la expectativa de agresión sexual rompiéndola sistemáticamente. Alasto es un ser de grandeza monstruosa que genera temor en todos los personajes circundantes. Las ninfas, que inicialmente acogen al recién nacido, lo dejan poco después al constatar el desmedido crecimiento de la creatura que debe entonces alimentarse de la leche de los animales del bosque. Una vez alcanzada la madurez, el gigante se enamora de la ninfa Crisalda. En este punto habría que recordar que en la tradición precedente la deformidad física del cuerpo masculino era una característica de los personajes que venían a ejercer violencias sexuales. El sátiro se convierte en pesado y vellososalvaje en Montemayor y precisamente en gigante en *La Diana segunda* de Pérez. La desmedida grandeza del también vellosos Alasto⁴⁸, su hiperbólica superioridad física sobre quien lo engaña con falsas promesas una y otra vez, además de su pertenencia a una historia en la que ya se ha cumplido este tipo de violencia, generan entonces una expectativa constante de agresión sexual. Ante la perspectiva de que Crisalda vaya

⁴⁷ En su análisis de diferentes casos legales, Mercedes Alcalá Galán (2022, pp. 54–60) destaca el proceso de revictimización de las mujeres que iban a juicio acusando a sus estupradores, pues se enfrentaban a no ser creídas y al castigo que esto implicaba, que, además de la condena social y la no-recuperación de su honor, terminaba siendo el asumir hasta los gastos del pleito perdido.

⁴⁸ Sánchez Jiménez (2012, p. 311 nota 368) relaciona justamente la descripción de Alasto como vellosos con los salvajes de *La Diana*.

a la cueva del gigante después de que este apareciera en la aldea para pedirselo así, los pastores discernen y refiere el narrador que:

unos decían que la pastora no fuese, porque sería sin duda que la quería forzar, y era forzoso matarla; otros, que si no iba volvería el gigante, y, destruyendo la aldea, haría lo mismo. (II, p. 311)

La violación, por uno u otro camino, parece inminente, y, sin embargo, el gigante, que, en una hiperbolización del tópico pastoril de ofrecer los nidos de las cantoras avecillas ofrece los de las tigresas y las osas, ya en su cueva no hará otra cosa que poner a los pies de su amada todos sus tesoros. Más aún, esta potencia masculina superlativa no solo no fuerza ni mata a la pastora, tampoco la priva de su libertad de movimiento, y así ella vuelve a la aldea para concertar su matrimonio con un pastor, habiendo dejado engañado al buen gigante. Alasto, al enterarse del matrimonio, se determina a ir a estorbarlo, y cuando ni los lectores ni los personajes esperan otra cosa que un estallido definitivo de violencias físicas de todos los órdenes contra la pareja, se encuentran con que:

bien quisiera Alasto entonces, furioso con el dolor del agravio, abrazarse con ella y derribarla; pero, presumiendo que por ventura Crisalda había sido violentamente obligada a romperle la palabra, enfrenó su fiereza y contra su bárbara condición reprimió la cólera [...] Los padres y suegros, echados por el suelo, le ponían por delante a Crisalda, pareciéndoles que por no la herir, estarían seguros de su fiereza. Y no se engañaron, porque apenas Alasto puso los ojos en ella cuando templó su ira [...] Alasto, pues, vio en el rostro de Crisalda el mismo suyo, y, enternecido el corazón, se arrepintió de haberle dado disgusto. Tanta es la fuerza del poderoso amor, que hasta en los fieros corazones de los bárbaros pone conocimiento, blandura y humildad [...] Ellos, que con el ansia de morir no dejaban doncella en la aldea que no le dieran, alabaron su magnanimidad. (II, pp. 322- 323)

La bondad del gigante no solo contrasta con todos los celosos desdénados de este género literario (Anfriso incluido), que culpan injustamente y sin dar lugar a explicación alguna a sus supuestas bellas ingratas, víctimas, en la mayoría de los casos, de matrimonios forzados, sino también con los demás personajes de humana proporción de esta historia, que, como bien destaca Sánchez Jiménez (2014b), terminan instrumentalizando esta condición para salvar sus vidas. La historia,

entonces, adquiere una estructura en la que deformidad física no se corresponde con la deformidad moral⁴⁹, en la que el hijo del dios violador y de la mujer culpada injustamente se presenta como el anti-violador por excelencia y paradójico exculpador de quien le miente sistemáticamente. Sin embargo, el desarrollo de la fábula tiene un ‘final feliz’ desconcertante, que es el asesinato del gigante con «cayados, piedras, azadones y otros instrumentos» (II, p. 324) por la discreta comunidad de pastores y la final boda de Crisalda con su prometido. La matanza del gigante resulta de difícil clasificación, pues, por un lado, no se trata aquí del ajusticiamiento de un antagonista, como los salvajes de Montemayor. Y, sin embargo, es un personaje a quien su deformidad física pone fuera del orden y la armonía de la comunidad de pastores, siendo esta diferencia, al final, un motivo de ‘legítimo’ homicidio. En palabras de Sánchez Jiménez (2014b):

El gigante está condenado de antemano porque se ha enamorado de una ninfa muy alejada de él en apariencia física, y esa inevitable distancia es lo que lleva a Crisalda a engañarle: la ninfa no acepta al gigante porque se deja llevar por sus prejuicios, que le dictan que el hecho de que Alasto sea un gigante significa que es un monstruo violador de doncellas, por lo que Crisalda solo cree tener abierta la puerta del engaño. Ninguno de los dos personajes puede fácilmente condenarse como responsable del terrible final, y ningún lector puede extraer una fácil moralina de una fábula diseñada para provocar una profunda reflexión moral.

Por tanto, Lope ha manipulado sus fuentes y las expectativas de los lectores para fomentar el conflicto moral en la mente del lector.

Al igual que el escabroso poema de Filardo en *El pastor de Iberia*, aquí toda esta historia, con su violencia sexual inaugural, con el particular desarrollo que se niega persistentemente a asumir la estructura de una reproducción cíclica y transgeneracional de la violencia de género, y con la matanza final que flota en la zona gris de lo legítimo

⁴⁹ Este aspecto ha sido analizado acertadamente por Sánchez Jiménez (2014b), quien centra su análisis en los mecanismos de la construcción de la fábula que llevan al lector a empatizar con Alasto. El gigante, destaca el crítico, pasa de ser una figura polifémica a una hercúlea en la narración de Menalca, y, además, empieza a sobresalir en sus acciones por una magnanimidad que el estudioso asocia lúcidamente a su gigantez: «Alasto es magnánimo en el sentido etimológico de la palabra, pues tiene un alma tan grande como su corpachón, y es capaz de un enorme sufrimiento» (Sánchez Jiménez, 2014b).

y lo no solucionado, no es otra cosa que un objeto de regocijo estético para los pastores: «Menalca dio fin con aplauso de los pastores a esta fábula» (II, p. 324), quienes parecen seguir, como los de Bernardo de la Vega, en la línea del gusto de lo escabroso, aunque, en este caso, maquillado con el velo mitológico que usa el pastor en su invención.

En el presente de la narración y en el ámbito de los pastores no se verifican violaciones en este corpus. Sin embargo, a este respecto no pueden dejar de ser mencionados los razonamientos del pastor Arsindo, desdeñado por su pobreza en *La constante Amarilis*. Además de quejarse del poder de don Dinero en la gestión de los afectos y destinos pastoriles, este personaje afirma un modelo de masculinidad basado en la fuerza física, masa muscular y vello, a la vez que rechaza el modelo de belleza andrógina de los pastores literarios/cortesanos renacentistas con sus blancas manos y ensortijadas cabelleras de oro. Pero, aparte de estos temas, lo que interesa para el presente análisis es que Arsindo tematiza sus intenciones —de las que desiste— y su capacidad física de restablecer el orden meritocrático usurpado por el dinero violando a la pastora amada⁵⁰. Más aún, desarrolla un giro discursivo sobre la agresión sexual que se distancia de cuanto había aparecido al respecto en este género literario: se separa de la tónica erotización del «no» de la mujer en contextos de agresión sexual y pasa a su anulación absoluta, esto es, a la atribución de una voluntad de ser violada, la atribución de un «sí» detrás de cada «no», con lo cual legitima la agresión sexual al presuponer una invariable coincidencia de la voluntad femenina con el deseo masculino. Cito por extenso, pues la densidad de temáticas relevantes para la exposición de la transformación del género en el siglo xvii así lo merece:

⁵⁰ Este personaje, único en la pastoril en lengua castellana, tendría que ser estudiado en relación con intersecciones como el pastor-sátiro en la pastoril francesa, de la que se ha ocupado Lallemand (2017). Nótese que la masculinidad que exhibe el personaje es hiperbólica y lo acerca indudablemente a la representación del sátiro (vellos, espalda ancha, brazos gruesos, piernas nervosas) en contraste explícito con la belleza andrógina de los delicados mancebos pastoriles. El personaje cumple esa función de sátiro, estudiada por Lallemand (2017, p. 32): «le Satyre est d'une virilité évidente et agressive, ce qui le distingue du jeune berger et le rend repoussant aus yeux de la bergère. Mais la virilité, du point de vue du Satyre, est, en matière d'amour, un autout indéniable».

Mas si mi pobreza no puede darte cosa que no haya en ti más sabrosa y bella, a mí mismo te doy. ¿Por qué, desnuda de piedad, aborreces la dádiva? Quizá no merezco ser despreciado del todo. Míreme el otro día en la laguna, cuando no alteraba sus ondas el viento, y reconocí partes en mí por ventura no dignas de tu rigor: este rostro de color moreno, estas espaldas anchas, estos brazos robustos, el velloso pecho, los nervosos muslos y, en fin, todo el resto de mi fuerte trabazón son indicios de mi esfuerzo. ¿Qué pensarías tú hacer de tiernos mozos, apenas florecido el bozo en sus mejillas, de aquéllos que componen su cabello con cuidado y artificio? Hembras son éstos en semblantes y fuerzas. Dile a alguno que te siga por los montes y que por ti combata con el valiente jabalí o que luche con el oso. Yo sé que no soy tan malo, ni tú me dejas por la forma que tengo, sino solo porque soy pobre. En fin, las caserías siguen el ejemplo de las ciudades. Sin duda, es este el Siglo de Oro, pues solo vence el oro y solo quien reina es él. ¡Oh tú, quienquiera que fuiste el inventor primero de vender el amor! Maldita sea tu enterrada ceniza y tus fríos huesos, ni se halle jamás quien pasando por ellos les diga: «Hayáis descanso». Antes los mueva el viento y los moje la lluvia y todo ganado los huelle con in-mundo pie. Tú primero envileciste la nobleza de amor y convertiste en acíbar su dulzura, haciéndole vendible, mecánico y siervo del oro, a cuya causa se ha hecho el monstruo más vil y el más abominable que produce y engendra la tierra y el mar. ¡Oh Naturaleza, maestra negligente!, ¿por qué pusiste a las mujeres en el rostro y en lo aparente cuanto tienen de bueno, de hermosura, de agrado y de cortesía, y te olvidaste de los más importantes requisitos? Mas ¿por qué me quejo en vano? Cada uno usa las armas que le puso la naturaleza para que se defendiese. Usa los pies el ciervo, las garras el león, los colmillos el jabalí. Así, la hermosura y gentileza son armas de la mujer. ¿Por qué yo no me inclino al robo, pues tengo vigor para él? ¿Por qué con violencia no me apodero de lo que sin razón me niega esta enemiga? Jamás se alcanza lo que se pretende siendo amante comedido. A otra cosa es menester atender: quien quisiere aprender a amar deje respetos, ose y pida, solicite, importune y, si esto no bastare, tome lo que pudiere. Ya se sabe la condición y estilo de la mujer: huye y quiere que huyendo la alcancen; niega y quiere ser asida negando; riñe y quiere que riñendo la venzan. (III, p. 187)

Para concluir el análisis de las violencias de género en este nuevo grupo de novelas, y aunque no pertenezcan al ámbito de las agresiones sexuales, me interesa detenerme en dos casos relevantes para el estudio del consentimiento de la mujer. El primero de ellos es la lucha cuerpo a cuerpo que llevan a cabo Luceria y Lucano en *Desengaño de celos*, y con la que Lucano logra quitarle a la pastora la prenda que

le ha dado su amado Laureno. Este caso resulta significativo, pues hay una imposición y dominación del cuerpo femenino por medio de la fuerza, que viene a usurpar lo que de voluntad no quiere conceder. La prenda, como en otros casos de esta novela, será la desencadenante de una serie de equívocos que labrarán la desdicha de la pastora, pues, en primer lugar, la lucha misma, vista a distancia por el amado, se confunde con una serie de efusivos abrazos, y, posteriormente, tal objeto servirá para hacerle creer que la pastora le es inconstante. La superioridad de fuerza del cuerpo masculino se representa una vez más, ahora al margen de la agresión sexual, como un arma que viola la voluntad de la mujer, con el agravante de la manipulación derivada que en este caso tiene origen en el aprovechamiento de la desigualdad de fuerzas entre los sexos.

Por último, aunque no se trata de una violencia física, no podría dejar de mencionar la recurrencia de un fenómeno asociado a la violación del consentimiento femenino en el nuevo espacio cortesano que va reconfigurando el pastoril. Se trata de la irrupción de los amantes en las habitaciones de sus amadas sin su autorización⁵¹. Lo hace Fidenno en *El prado de Valencia* sobornando celestinescamente con cadenas a una criada, que será alabada hiperbólicamente por su intervención para satisfacer los deseos del pastor⁵². En este caso, Belisa fuerza la retirada del pastor y va a la habitación de sus padres (libro III). Más detalladamente se desarrolla este episodio en *Tragedias de amor*, donde, también por intermediación de «una zagala de la casa», Acrisio logra entrar a la habitación de Lucidora apremiado por «un curioso deseo de ver la hermosura y proporción de [su] cuerpo al desnudar[se]» (IV, fol. 136r). El voyerismo del personaje es explícito en este último caso, y este expresa directamente su deseo de disfrutar de la contemplación no consentida sin ser visto. Pero no contento con esto, este pastor —al igual que Fidenno en la obra de Mercader— decide hacer sabedora a su amada de la violación de este espacio íntimo, causando su profundo disgusto. La respuesta de la pastora resulta significativa, por un lado, porque, dentro de estas interacciones cada vez más crematísticas que rigen el mundo de los pastores, considera que ha sido «vendida», pero, por otro lado, porque resulta ser la portavoz de una moral postridentina que no aprueba el matrimonio derivado de la palabra de los enamo-

⁵¹ He publicado un adelanto de este análisis en Santa-Aguilar (2024b).

⁵² «Portera divina de los cielos míos» (III, p. 201), la llama Fidenno.

rados y del encuentro carnal⁵³, a la vez que afirma la vergüenza femenina ante el sexo, incluso en el contexto institucional. Dice la pastora:

Cosa para tan de asiento [el matrimonio] no se ha de determinar tan de paso y acto tan firme *más solemnidad requiere*: fuera de que estando yo en sujeción paterna, he de seguir su voluntad y no guiarme a solas por la mía, y así no es justo otorgar ahora lo que pides, *aunque lo merezcas y yo lo desee*, que eso con mis deudos y no conmigo se ha de tratar. (IV, fol. 136r, énfasis mío)

Por otro lado, de las tres violencias que tienen como perpetradora a una mujer contra un hombre surgen también resultados significativos, pues, aunque aparentemente es un molde poco convencional, su desarrollo no hace otra cosa que reforzar los mismos estereotipos de género que reservan el derramamiento de sangre para el ámbito masculino. En dos de los tres casos de mujeres que quieren asesinar a sus pastores, es de notar que estos deseos son presentados como expresión desordenada de una naturaleza femenina rabiosa, impulsiva, celosa, pero sin el valor necesario para tomar las armas.

Es el caso de Luceria en *Desengaño de celos*, quien manifiesta sus deseos de dar muerte a Laureno en tres ocasiones, movida, en principio, por la ira que le causa el desprecio del engañado pastor y, posteriormente, por los celos con los que Clarina y Albisa buscan aniquilarla moralmente para que desista de su búsqueda. Refiere la pastora, exculpándose en una concepción de la naturaleza femenina:

Me pareció que en aquel instante gustara de dar la muerte al que la había escrito [la carta de rechazo y despedida], aunque yo la recibiera luego, *que esto es propio en las mujeres, acelerarnos tanto que si pudiésemos ejecutar el rigor de nuestra furia haríamos grande daño*. (IV, fol. 209r, énfasis mío).

Consideración que reiterará el narrador páginas más adelante:

⁵³ La pastora adopta transparentemente el decreto de reforma del matrimonio aprobado en la sesión tridentina del 11 de noviembre de 1563, que acaba el matrimonio por palabra dada entre enamorados y consiguiente encuentro carnal, poniendo en su lugar la necesidad de documentos notariales, ceremonia pública, testigos y sacerdote. No es la única irrupción de este decreto en la novela pastoril. Ignacio García Aguilar (2017, p. 56) ha estudiado su presencia en el desarrollo de la trama de *El pastor de Iberia*, en particular en el curso y tramamiento que toman las acusaciones de bigamia con las que se busca impedir el matrimonio de Filardo con su amada Marfisa.

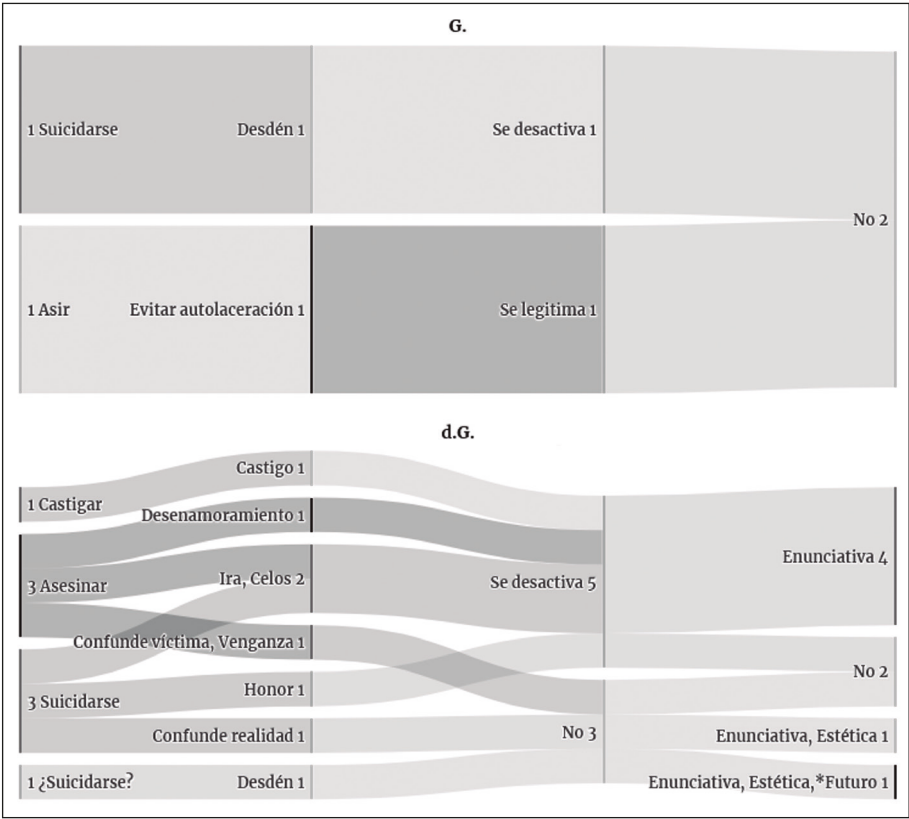


Figura 28: Violencia ejercida por mujeres, motivo y tipos de solución G. y d.G.

Muchas veces estuvo determinada de darse fier a muerte y otras de ir a buscar a Laureno, para tomar venganza en él, que tal es aqueste mal y más en mujeres, que lo menos que con el primer ímpetu de su cólera harían, sería privar de la vida a quien más quisiesen y aún a sí mismas. (VI, fol. 262v, énfasis mío)

Luceria se presenta en la novela de López de Enciso probablemente como el personaje femenino más positivo, no solo por su firmeza y virtud, sino por ser uno de los pocos personajes que no se encargará de atormentar a los demás con la cizaña en una obra en la que esta es el patrón de comportamiento de ambos sexos. En este sentido, sus reiterados deseos de matar al amante resultan más elocuentes en cuanto expresión de una inevitable naturaleza histérica femenina, que se manifestaría hasta en los mejores ejemplares del género.

No es este el caso de Jacinta en *El pastor de Iberia*, quien, enamorada de Filardo, dice querer matar a su antiguo prometido. Como una anti-Luceria, el actuar de Jacinta sí se mueve en la región de la inconstancia, la falsedad y la calumnia. No obstante, no es el único personaje femenino que se relaciona con la violencia contra un hombre en la obra de Bernardo de la Vega. La pastora Marfisa mata al que cree asesino de su Filardo. Esta violencia femenina resulta significativa, pues se opone a las anteriores: Marfisa es la única que lleva a término su determinación empuñando las armas y derramando sangre de varón. Su violencia, aunque atrapada en esta comedia de equivocaciones de asesinados, es legítima dentro de una lógica vindicativa, pues cree estar acuchillando a quien asume que ha acuchillado a su pastor, y con esto da pruebas de su inquebrantable firmeza en un contexto en el que las demás pastoras no relucen por esta característica⁵⁴. Sin embargo, los actos de Marfisa, paradójicamente, no cambian la caracterización de la «violencia femenina», ni los estereotipos de género asociados, pues son presentados por la misma pastora como actos ajenos a su naturaleza femenina, como una virtud que, haciendo honor a su raíz etimológica, pertenece al ámbito de lo viril, a lo masculino. Dice a Filardo cuando aún no ha descubierto su identidad: «la muerte que prometes dar a Lorino ya la dio este brazo que, *aunque femenil*, ayudado de mi dolor se *mostró varonil y robusto*» (III, p. 239, énfasis mío). Lejos han quedado las ateneicas Felismenas con su naturaleza femenina protectora del orden. Como bien notó Cull (1989a, p. 327), las violencias de mujeres, cuando se consuman, y, agregaría, cuando se presentan como ‘justas’, se caracterizan desde una perspectiva misógina como una contravención de su género, como ya ocurría con Fortuna vestida de Beliseo derribando turcos en la obra de Lofraso, y vuelve a constatarse en la obra de Bernardo de la Vega con Marfisa.

Pero no solo las relaciones de género han cambiado en este inmediato grupo de obras posgalateicas. Ya se adelantaba en el acápite anterior que uno de los factores llamativos en lo que concierne a la representación de la posición social y al cruce de géneros literarios es

⁵⁴ Recuérdese la estructura de los enredos amorosos de la obra, en la que Jacinta y Alcida olvidan a Tirseo y a Linardo deslumbradas por Filardo. Más aún, después se deja ver que antes de estos, tenían otros pastores, Delio y Brasildo, que también habían sido olvidados y con quienes finalmente terminan re-emparejadas después de los asesinatos de Tirseo y de Linardo en la serie de muertes equivocadas que propone esta novela.

que se rompe la línea divisoria entre lo pastoril y lo cortesano. Por un lado, los pastores van dejando de ser tales, y van siendo cada vez más cortesanos en sus modos de interacción tanto con el espacio, como con los demás personajes. Por otro lado, y como consecuencia de lo anterior, entran en un nivel de interacción con los cortesanos que va más allá del contarse penas y las aventuras.

De este cambio en la configuración del universo bucólico, o más bien, de esta desconfiguración de la convención pastoril, surge, por un lado, un significativo aumento de los actos violentos que tienen a pastores como perpetradores. Del total de 100 actos violentos, 66 tienen como agresores a personajes del entorno pastoril.

La razón es lógica: el ámbito de lo pastoril ha ampliado sus márgenes y no se limita ya al estrecho actuar de los pastores, sino que ha empezado a cobijar bajo su nombre al ámbito cortesano con sus violencias específicas. De este mismo cambio en las coordenadas pastoriles se deriva también que se borre la línea que obstaculizaba la transversalidad de las violencias entre estos dos tipos de personajes. Si los pastores cada vez son más cortesanos sin velo alguno, nada impide que agredan a otros cortesanos, o resulten agredidos por estos. Si bien la mayoría de los actos violentos de los pastores tienen como víctimas a otros pastores, hay 5 actos que tienen como víctimas a cortesanos, a los que se suman otros 7 que, proviniendo de personajes que se circunscriben al ámbito cortesano, recaen sobre los pastores.

Sin embargo, una constante que pervive es la horizontalidad de la violencia en lo que se refiere ya no al genérico «ámbito» que puede ser «cortesano» o «pastoril», sino concretamente a la posición social. Ningún personaje ejercerá una violencia física sobre otro de posición más elevada. El único caso en el que esto parece verificarse tiene una justificación en la trama, y son las violencias ejercidas por el Rústico Cardenio, siempre instrumentalizado por sus condiciones físicas para sosegar al loco de turno, llámese Furioso Celio (libro I) o el mismísimo Anfriso (libro IV) en *La Arcadia* de Lope de Vega.

La locura furiosa parece ser, hasta el momento, el único catalizador que permitirá la disolución de la frontera de clase. El loco se animaliza, y, al quedar al margen de lo humano, queda anulada su posición social, con lo cual solo puede ser agredido por personajes bajos. A esto se suma que las violencias contra el loco no son violencias honrosas, de espada en mano, que pretendan acabar con su vida, sino violencias más relacionadas con el ámbito de los personajes bajos y la animalidad,

A \ V	Cortesana	Pastoril	Total	%	
Cortesana	18	7	25	25%	A: Agresor V: Víctima
Pastoril	5	61	66	66%	
n.a.	3	6	9	9%	
Total	26	74	100	100%	
%	26%	74%	100%		

Figura 29: Violencia por ámbito d.G.

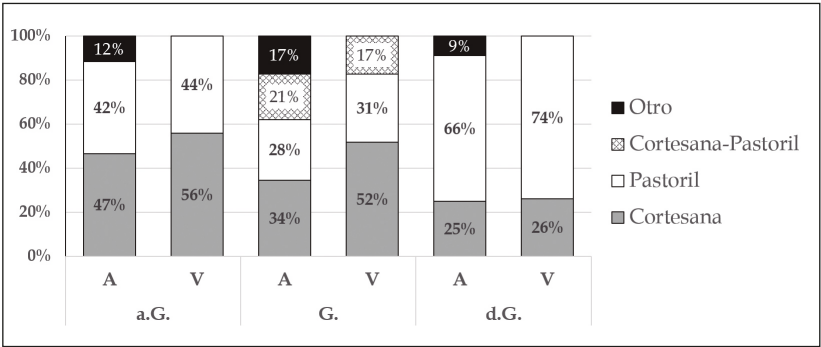


Figura 30: Comparativa de violencia por ámbito a.G., G., d.G.

como los palos que se le imparten con el fin de sosegarlo y evitar que se autolacere o agreda a los demás. Esta relación queda explícita en el enfrentamiento del Rústico con Celio:

Pero como él se echase en el suelo y diese mayores voces, determinaron que el Rústico, por ser hombre robusto, le llevase a cuestras. Pero apenas con su acostumbrado donaire le asió los brazos cuando, mordiéndole rabiosamente el pescuezo, cayeron los dos en tierra, [en] cuya lucha de ninguna manera llevó la mejor parte, *porque caer en las manos de un loco, a las de un león hace poca diferencia*, que es peligro a quien siempre los discretos miran desde lejos, como en la plaza al toro. (I, p. 262, énfasis mío)

La otra característica, ya apuntada en el apartado precedente, es la posibilidad de que la institución y sus violencias persigan a los pastores, posibilidad rara en el corpus anterior, regido por el orden de las Felicias y las Felismenas, donde este perpetrador entraba en los relatos referidos de los cortesanos.

Si hasta el momento la clasificación por ámbito de los actos violentos servía para dilucidar las especificidades y las convergencias de dos géneros literarios, como lo es la novela pastoril, por un lado, y los relatos cortesanos insertos, por otro, en este punto tal distinción ha perdido operatividad. Asesinatos a traición, perversiones de la justicia, prisiones, fugas, duelos, se han hecho materia pastoril. El cuerpo y su relación con el espacio cambia y llegan hasta la arcadia los encerramientos de damas por cuestiones de honra, y hasta la justicia misma, como en el caso de Rosinia en *La enamorada Elisea*, alcanzará a estas pastoras de ventana y serenata, dando cuenta de la fusión de dos géneros literarios anteriormente emparentados pero, a la vez, diferenciados por el marco estructural del relato referido del personaje ajeno a la arcadia.

3.5. A MANERA DE CONCLUSIÓN. UNA TRASCENDENCIA OLVIDADA: ENTRE CERVANTES Y LOFRASO

Si la huella de Cervantes en las novelas posteriores es evidente en el aumento de violencias sin solucionar, no menos significativa resulta la influencia de Antonio de Lofraso por la vía de la caída del velo pastoril. En este sentido, carece de fundamento el juicio de Ticknor sobre la recepción de la obra del sardo: «no tiene mérito alguno, y apenas salió a la luz fue olvidada» (1854, p. 280). Lofraso ha sido un autor por el que la poca crítica ha pasado, lo ha hecho rápidamente, con notorio desprecio por sus excentricidades⁵⁵, avalándose en las iro-

⁵⁵ La edición que se hizo en Londres en 1740, precedida por un prólogo laudatorio tan único en su género como la obra del sardo, fue lanzada a las llamas en el escrutinio de la crítica moderna. Marcelino Menéndez Pelayo (1905, p. 562) comenta al respecto que «hasta los peores libros tienen su día de fortuna, si algún maniático da con ellos». Avalor-Arce (1974, p. 178), por su parte, sentencia: «la crítica ha actuado con rara unanimidad y ha condenado nuevamente a Lofraso al equivalente literario del infierno dantesco. ¡Bien hecho!». En esta misma dirección va el prólogo de Marcial Rubio Árbuez a la edición moderna de Marta Galiñanes Gallén (2014). Destaca en este panorama unánimemente escorado hacia la idea de una radical condena cervantina, el análisis de María A. Roca Mussons (1990, pp. 402-405), quien, sin negar la ironía del alcalaíno, se detiene en un muy pormenorizado análisis del discurso del cura del *Quijote* señalando la ambigüedad del mismo y el reconocimiento de la unicidad —para bien y para mal— del libro del sardo, así como su función de entretener al lector.

nías que Cervantes le dirige tanto en el escrutinio de la Biblioteca del *Quijote* como en el *Viaje del Parnaso*⁵⁶. Y, sin embargo, más piadoso se mostraba el alcaína al salvar tanto al libro del fuego como al autor del agua. Independientemente de sus méritos literarios (o de su ausencia), de la valoración que se haga de sus disparates narrativos o de la logorrea poética que invade a Frexano al final de la novela —de los que indudablemente Cervantes se burla en sus juicios al respecto—, lo cierto es que es evidente que al cura del *Quijote* no fue al único que le pareció un libro, al menos, entretenido.

Acertó Dominick Finello (2014, pp. 79–80) al señalar que «Lofraso acentúa las tendencias dentro de lo pastoril hacia la experimentación poética, las máscaras, los panegíricos y los entretenimientos de la corte, e intenta aprovecharse de las tortuosas historias bizantinas que más tarde iban a prevalecer en la obra de Cervantes y Lope [...], su libro de 1573 sugiere modalidades espaciales que no pasaron inadvertidas para los novelistas posteriores»⁵⁷. En efecto, a la luz de la novedad absoluta que implicó la novela del sardo en su tiempo, con sus dinámicas cortesanas sin maquillar, y de lo que fue el desarrollo posterior del género por este camino, en realidad, *La Galatea* resulta, a *grosso modo*, una novela bastante canónica. Por un lado, están los pastores, por el otro, los cortesanos que llegan al *locus amoenus*, cada uno con sus tramas asociadas y modos de relacionarse y, si bien hay un primer modo de significar cortesanos propiamente dichos con el significante «pastor» en la historia del pastor homicida, esta queda encapsulada en la narración de alguien externo que llega a la arcadia.

Pero las propuestas que Cervantes tiende a su atento lector excluyen las miradas del *grosso modo*. Su ruptura —profunda— de las convenciones pastoriles no es la excepción, y revela una grieta, más que temática, estructural. Cambia los andamiajes de un género literario dejando su cara externa aparentemente igual, y, sin embargo, inquietantemente extraña. Respetando los modos de interacción de ambos ámbitos, deja el primer final con una violencia a punto de cumplirse,

⁵⁶ «Gritó la chusma toda: ¡al mar se arroje, / vaya Lofraso al mar sin resistencia! / —¡Por Dios, dijo Mercurio, que me enoje! / ¿Cómo? ¿Y no será cargo de conciencia, / y grande echar al mar tanta poesía, / puesto que aquí nos hunda su inclemencia? / Viva Lofraso, en tanto que dé al día / Apolo luz, y en tanto que los hombres / tengan discreta, alegre fantasía» (*Viaje del Parnaso*, III, vv. 255–261).

⁵⁷ Aspecto al que ya apuntaba en Finello (2008 pp. 14–15).

con una promesa inconclusa, y, en el camino, una estética de la violación de las expectativas del lector que ha creado este género literario. No enfrenta a turcos y a pastores en hiperbólicas batallas, pero deja una estela de sangre derramada desde sus primeras páginas y el sinsabor de un mundo sin sabias Felicias, dioses, ni providencias, en el que cada vez que se espera algo del cielo, esto será negado, como ocurre una y otra vez en la historia de Teolinda⁵⁸.

Las alteraciones de Cervantes son sutiles y agudas, y, aunque evidentemente fueron imitadas en las obras posteriores, no siempre fueron comprendidas por esos epígonos que, quedándose en la violencia como contenido, tanto disgusto causaron al alcaláino. Las alteraciones de Lofraso, por el contrario, brillan con luz propia, encandilan, y, así, abrieron un camino más llano a sus seguidores. Con solo una edición en el arco temporal de producción de este género literario, Lofraso se impuso indudablemente en su transformación. Por más desarticulada que sea la novela del sardo con sus cambios súbitos de prosa a poesía, con el abrupto desembocar sin previo aviso en las obras del protagonista en el libro décimo —camino que seguirán siendo únicos en el género—, es innegable que pastoras que reciben serenatas, amantes que se comunican preeminentemente con cartas entregadas y respondidas a hurtadillas con la intermediación de criados y amigos, sentimientos amorosos que no se pueden comunicar al cielo abierto por temor a ofender la honra de las amadas, pero, sobre todo, cárceles, corrupción, dinero, burocracia y tráfico de influencias y alguna dosis de templo del Desengaño, son un indeleble legado que no ha sido reconocido hasta ahora y, como se ha visto, se afirma en este género literario marcando los derroteros que lo conducen a su final disolución en las tramas cortesanas.

⁵⁸ He analizado este aspecto en Santa-Aguilar (2018a).

CAPÍTULO 4

LOS ESTERTORES DE UN GÉNERO: LA VIOLENCIA EN LOS LIBROS DE PASTORES D.C. (DESPUÉS DE CERVANTES)

Si ya en lo que he clasificado como corpus posgalateico señalaba una acuciada caída del disfraz y máscaras pastoriles que venía a dejar al descubierto el imperio del dinero y las dinámicas palaciegas en las interacciones sociales, en el corpus poscervantino —y con esto me refiero a las novelas posteriores a la muerte de Cervantes, es decir, las que van de 1620, fecha de publicación de *El premio de la constancia*, en adelante— podría decirse que se bifurcan los caminos que siguen estos actores sin máscara. Como bien advierte Castillo Martínez (2005, p. 40) en la introducción a su edición de la obra final de este corpus, el manuscrito de *La pastora del Manzanares*:

En líneas generales y sólo a partir de la lectura de ese corpus de libros que se nos ha conservado, se podría decir que la evolución y posterior decadencia del género de los libros de pastores, y en general de cualquier género, viene propiciada por diferentes factores que se podrían expresar de la siguiente manera: el desgaste de los propios elementos que, en principio, lo definen; la asimilación indiscriminada de elementos procedentes de otras modalidades genéricas; y, en un plano más audaz, la distorsión de sus propias características definitorias.

Varios son los moldes genéricos que vuelven, y otros tantos los llegan por primera vez a ampliar y diluir finalmente los límites de la pastoril. Al mismo tiempo, la distorsión se va tomando sus lógicas más arquetípicas, como se ha venido resaltando desde el capítulo anterior, extendiendo cada vez más su radio de acción.

Para introducir la muerte del género en este corpus final, creo que resulta más que significativo un caso como el de *La Cintia de Aran-*

juez (1629), donde se descubre que toda la pantomima pastoril no es otra cosa que una pose caprichosa que ha montado la autodenominada Cintia —doña Guiomar— en su casa de retiro para intentar evadir el matrimonio fingiendo indisposición y jugando a los pastores con otros personajes a quienes su elevada posición social y hacienda así se lo permiten. En palabras de Mujica (1986, pp. 249-50), «while earlier pastoral novels were populated whit characters who obviously had the refinement of courtiers, the reader was nevertheless asked to accept the premise that they were functioning in authentic pastoral contexts». Nada de este pacto ficcional queda en esta obra tardía: no hay pastores con ovejas, sí actores que habitan un palacio de varias alas que se cierran o se abren según estación del año u honrosa conveniencia. De este modo, se abre ante el lector una trama de duelos, gitanas contratadas para ejercer tercerías fallidas, disfraces, envenenamientos y una más que elocuente restitución final de la mujer rebelde al orden matrimonial cuando conoce a su prometido en el traje de pastor, es decir, en el pacto lúdico —previa comprobación, esta sí extra lúdica, de su linaje y hacienda—. El camino de la caída de las máscaras que dejaba al descubierto la piel cortesana llega hasta las últimas consecuencias en esta obra, en perfecta sintonía con el imperio de la novela corta en el gusto del siglo xvii.

Sin embargo, la piel desnuda no es la única vía en la lucha de un género contra el desgaste de su disfraz. Si la novela pastoril aurisecular aparecía en el seno de la caballeresca, uno de los movimientos de su estertor es, justamente, el retorno al origen. Un ejemplo emblemático es *El premio de la constancia* (1620), con personajes como el rey Celimo y su corte de moros encantados, de cuyo desencantamiento se ocupa el protagonista venciendo a una fiera sierpe con el poder de unas misteriosas hierbas cortadas según las indicaciones de los sufrientes encantados. Cito la escena completa para resaltar su explícita filiación caballeresca:

Fuime llegando, y así que estuve cerca, tiré la piedra, di con ella en la otra, a cuyo sonido salió una sierpe horrible, espantable, y, sobre todo, grandísima, cuya visión os prometo me pudiera dar algún temor si no llevara la confianza dicha. Meto mano a mi espada y a mi daga, póngome con ella, vínose para mí pensando de un bocado tragarme, tirome con la boca una dentellada grande por la cual metí la espada, y, aunque me llegó con las uñas al pecho, fue como si llegara a un bronce duro; y aquella dureza infundiómela los untos de la hierba; mas, a lo que yo entendí, el pecho me pareció que estaba abierto, y así, con la cólera que me infundió, volví a cerrar con ella y a pocos lances la vine a dejar tendida en el

suelo, así que la vi de aquella manera, llegué de presto y cortele la cabeza y púsela en la punta de la espada y comencé a caminar por el camino que la cueva adelante seguía. (III, fol. 81r-81v)

Avalle-Arce relaciona esta novela más con el componente cortesano que con el caballeresco¹. Sin embargo, su consideración sobre esta obra y el derrotero que sigue resulta de gran lucidez para ilustrar el proceso de desaparición del género pastoril en elementos de otros géneros que en el corpus temprano aparecían contenidos en lo episódico:

Esta novela nos presenta una simbiosis entre cortesano y pastor muy distinta de la que habíamos visto en el tema tradicional del cortesano vuelto pastor por amores. Aquí se trata de un caso de parasitismo en el que el cortesano se fortalece desangrando al pastor, que por lo demás, bien maltrecho venía. El empuje de los nuevos temas arrinconan al pastor y éste termina viéndose obligado a participar en el ambiente general impuesto por su parásito, ambiente que no tiene que ver con su idealismo original. (Avalle-Arce, 1974, p. 195)

También *Esperanza engañada* I (1624) y II (1629) —única obra cuyo autor cumplió la promesa de escribir una segunda parte— dará cuenta de este aumento de escenas violentas. Los dos tomos abundan en violencias físicas —78 en total— aunque, significativamente, ninguna de ellas es una escena de honda y piedras en mano. Los pastores de la primera parte, además de su cayado, van con escopetas, ballestas y lanzones a intentar recobrar —infructuosamente— a la protagonista raptada (IV, p. 188). Pero lo más interesante es la proliferación de cuevas de sabios, que ya no son el destino centralizado al que se dirigen los sufrientes personajes, sino lugares que terminan encontrando por casualidad, y que vienen a abrir la posibilidad de toparse con objetos mágicos sin propósito preciso en la resolución de los conflictos, como es el anillo de la invisibilidad que termina en manos del protagonista generando más equívocos en la historia de sus desventuras.

La bizantina, otra de las raíces de este género literario², también es un punto de retorno muy marcado a través de aventuras a cada paso

¹ Para un cuidadoso estudio de las varias tradiciones que convergen en esta obra es fundamental Castillo Martínez (2005b).

² Para este tema ver Gherardi (2018, p. xxvi) y la introducción de Castillo Martínez a *La pastora del Manzanares* (2005, p. 76).

más intrincadas y rocambolescas de personajes que, cual hojas al viento, se juntan y se separan una y otra vez, y que incluso, como ocurre en *Esperanza engañada*, son creídos muertos para luego ser reencontrados con vida en la cueva de algún sabio que ha decidido abducirlos para disfrutar de su discreta compañía y conversación.

Si bien es cierto que el corpus temprano nunca abandonó lo caballeresco ni lo bizantino —piénsese en la estética caballeresca que rige las acciones de Felismena en *La Diana* de Montemayor, o en la trama de naufragios, reencuentros, malentendidos y anagnórisis de Alcida, Clenarda y Marcelio en la de Gil Polo— esta materia era algo episódico. Por el contrario, podría decirse que el corpus tardío va siendo fagocitado por la estética de los episodios, y ahora serán los protagonistas quienes se vean matando serpientes con sus espadas, sean creídos muertos para luego resucitar, o quienes, cada vez más frecuentemente, aparezcan sorteando naufragios en tramas de disfraces, identidades y géneros trocados.

Sin embargo, un retorno al molde es ya imposible. El barroco lleva décadas imponiéndose dentro y fuera de este género literario con su poética del engaño, y, de este modo, es de notar que incluso en obras como la misma *Esperanza engañada*, el protagonista, si bien puede tener acceso a objetos mágicos, no podrá gozar de una feliz unión con su amada. El rapto de la protagonista se consuma, ella termina casada con su agresor, y, aunque el captor muere, la bella viuda sufre las consecuencias de envidias y calumnias que impiden el desenlace diáneo que se esperaría en este punto. Además, por si fuera poco, estamos en un mundo en el que los envenenamientos entran a la arcadia saboteando bodas, y donde solo quedará para los protagonistas una despedida a lo Abelardo y Eloísa, en la que cada uno, después de conocer y llorar los malentendidos de su historia de encuentros y desencuentros, decide seguir separadamente una vida monacal.

Otro desarrollo muy lejano genéricamente, pero, a pesar de todo, cercano en sus conclusiones, se encuentra en *La pastora del Manzanares y desdichas de Pánfilo*. Este manuscrito tardío, recuperado y editado por Castillo Martínez, constituye probablemente el último registro aurisecular en lengua castellana de este género literario³. Como ha des-

³ Castillo Martínez en su edición crítica (2005, pp. 22-25) ha estudiado detenidamente las diferentes referencias internas que permiten, al menos, delimitar la datación del manuscrito. Destaca la editora una alusión a la

tacado la editora (Castillo Martínez, 2005, p. 77), se acerca al entremés, con unos protagonistas masculinos que comparten no pocos rasgos con figuras como el vejete o el bobo, a los que considero que se suma la también entremesil construcción del personaje femenino como hábil engañadora que gestiona a sus amantes a conveniencia, movida por el gusto y la codicia. La obra nos presenta una trama simplificada en una sola historia principal, en la que Amarilis engaña una y otra vez a Pánfilo con Riselo, el viejo rico, hasta que el burlado amante decide dejar el hábito pastoril, que solo le trae la perspectiva de la deshonor de los cuernos y el señalamiento público, y aceptar un curato. Así cierran la obra las burlescas «Décimas de un lector a Pánfilo»:

Pánfilo, mi parecer
es éste, te lo confieso:
que vos no teníais seso
ni amor aquella mujer⁴.
Vuestro cantar y tañer
poco os vino a aprovechar,
que no hay tan dulce cantar
que a causar venga afición
como de una bolsa el son,
ni tal letra como el dar.

Ya pasaron los amores
del necio Leandro y Ero,
ya, amigo, quieren dinero
las pastoras y pastores.

canonización de san Isidro Labrador (vv. 2945–2948), que ocurrió en 1622, con lo que es, necesariamente, posterior a esta fecha. También una alusión a la casa de campo del rey Felipe, que podría ser el Palacio del Buen Retiro, inaugurado en 1633, aunque tampoco descarta que se trate del antiguo Alcázar. En el catálogo de la BNE se sugiere 1660 como fecha por alusiones al rey Felipe, aunque, cuestiona la editora, se está presuponiendo que es Felipe IV, y nada aclara que no sea Felipe III. En todo caso, se trata indudablemente de una obra de este corpus final, significativa en su estudio por las deformaciones y abandono definitivo del género pastoril que se opera en sus páginas.

⁴ Castillo Martínez edita el verso 64 como «ni amor [a] aquella mujer». Propongo una lectura sin la ‘a’ añadida, con lo que no se negaría el amor de Pánfilo, pero sí el de Amarilis, que lo engaña una y otra vez. Pánfilo es el que no tiene seso (el bobo) y Amarilis la que no puede tener amor por la codicia que ha suplantado este sentir puro de los pastores literarios.

Ni porque cantes o llores
 será tu amor admitido.
 Persevera en el olvido,
 contemplando tu ventura,
 pues serás honrado cura
 y no lo fueras marido.
 (pp. 361-362, vv. 61-80)

El desenlace de esta novela no podía ser más elocuente como punto de llegada en un género literario donde el dinero cada vez fue cobrando una relevancia mayor hasta desembocar en el terreno de lo satírico-burlesco. Pero no se trata —solo— del final del recorrido del dinero de escollo en las tramas amorosas a objeto grotesco. Se trata del final en el camino de un género cuyo cuerpo estuvo siempre más en el hábito que en el pastor. En palabras de Castillo Martínez (2005, p. 75), Pánfilo «cuelga el hábito de pastor, como hicieron antes Sannazaro y Lope con la zampoña». El hábito pastoril queda colgado literalmente en la acción de Pánfilo, que, desde otra estética, es el mismo gesto de Almeno e Isbela en *Esperanza engañada* II. Pero ¿no se venía colgando antes el pellico al dotar a los pastores de espadas, pistolas y mortíferos venenos en este conjunto de obras que no leyó Cervantes?

4.1. VIOLENCIAS D.C.: PATRONES CUANTITATIVOS Y NUEVAS CATEGORÍAS

La violencia nunca fue ajena a la novela pastoril. Sin embargo, su estudio diacrónico sí permite individuar importantes cambios en su gestión que dan cuenta de la transformación del género. Si a partir de la *Diana segunda* de Pérez se empezó a fijar una poética de la desactivación de las acciones violentas y a partir de *La Galatea* una tendencia creciente a su consumación sin solución, es de notar que los tres *corpora* analizados hasta ahora, a pesar de sus enormes diferencias, estaban aunados por una especificidad de las violencias cortesanas frente a las pastoriles⁵. Había señalado en los diferentes apartados de análisis del comportamiento de la posición social, en primer lugar, el reflejo de

⁵ Nótese al respecto que cuando los pastores aparecían ejerciendo violencias de cortesanos, esto sucedía en contextos en los que habían salido de la arcadia y se encontraban, precisamente, en traje de cortesanos, que es lo que ocurre con

un código del poder en la violencia que veta la agresión de un personaje inferior a uno de posición social superior (con excepción de los casos de locura, como queda estudiado en el capítulo anterior). Los cruces de violencias entre cortesanos y pastores eran también raros y, si bien los motivos de la agresión en uno y otro ámbito coincidían —algo natural, en cuanto los unos resultaban trasunto de los otros—, sí se mantenía una especificidad en las armas asociadas a cada espacio, cosa que no sucederá en este corpus final de pastores de pistola y espada en mano que terminarán por matar al género mismo.

En este corpus final contamos con un total de 175 actos violentos repartidos en 8 novelas: *El premio de la constancia* (1620), de Jacinto de Espinel Adorno, *El pastor de Clenarda* (1622), de Miguel Botelho de Carvalho, *Esperanza engañada* I (1624) y II (1629), de Manoel Fernandes Raya, *La Diana tercera* (1627), de Jerónimo de Tejeda, *La Cintia de Aranjuez* (1629), de Gabriel del Corral, *Los pastores del Betis* (1633), de Gonzalo de Saavedra, y *La pastora del Manzanares*.

Antes de entrar al análisis cuantitativo de este corpus, se hacen necesarias algunas precisiones sobre la línea cronológica y los criterios de catalogación de las acciones violentas finales. En primer lugar, aunque incluyo en este conjunto tardío el caso de *Los pastores del Betis*, pues tomo como referencia la fecha de publicación (1633) y consiguiente puesta en circulación para un público amplio de lectores, si se tomara la fecha probable de composición, esta obra pertenecería realmente al grupo d.G. Se trata de un libro póstumo publicado por el hijo del autor, quien se encarga de referir en el prólogo que en esta novela su padre introduce «debajo de estos despojos pastoriles, sujetos nobles, y que los más se juntaban en una insigne Academia que el año 1603 y 1604 se estableció en Granada» (§ 9r), aunque también reconoce en la dedicatoria que ha intervenido con materiales propios la versión que da a la imprenta: «me ha parecido poner aquí algunos consejos» (§ 2r).

Por otro lado, está el tema de la catalogación de las violencias en *La Diana* de Tejeda (1627). Acertadamente (en medio de la arbitrariedad de la mayoría de sus juicios) definió Rennert (1912, pp. 86–87) esta obra como «a work of no merit whatever, and is interesting only as being one of the boldest examples of literary theft in the history on any literature». Esta novela, además del descarado acto de reconocer

los protagonistas de Lofraso en medio de la batalla naval (libro IV), pero no desde su rol y traje pastoril.

en su prólogo únicamente la existencia de *La Diana* de Montemayor y la de Pérez para pasar a presentar como creación propia el contenido de la de Gil Polo, echa mano de otras obras ajenas sin ningún reparo, entre las que destaca, por ejemplo, un Cid completo, ahora en prosa, pero fiel y detalladísimo traslado del poema anónimo, entre otros variados materiales de diversos géneros literarios⁶. Es evidente que catalogar en la lista de violencias pastoriles todas y cada una de las contenidas en una obra como el Cid por el hecho de estar reproducido en la obra de Tejeda distorsionaría completamente la imagen de la evolución de la violencia en este género literario. Por esta razón, la decisión tomada fue catalogar solo las violencias que hacen parte del desarrollo de la trama (y acá se puede apreciar una total coincidencia con las violencias de la obra de Gil Polo de los libros I a III) dejando por fuera la violencia del abigarrado *collage* de materiales ajenos que poco dice sobre la gestión de la violencia en el género pastoril.

Hechas estas precisiones metodológicas, el resultado que arroja el rastreo de las acciones violentas en este corpus es un total de 175 agresiones físicas, de las cuales 87 se desactivan (49,7%), 36 se revierten (20,6%), 33 quedan sin solucionar (18,9%) y 17 se legitiman (9,7%). De los 33 actos sin solucionar de este corpus, 20 pasan por una difuminación enunciativa, 3 por una doble mediación, enunciativa y estética, 1 por onírica y enunciativa, y 9 suceden ante los ojos del lector.

En lo que concierne a la difuminación en todo este corpus de acciones violentas, 108 pasan por esta técnica (62%), frente a 67 que no. De estas, 98 son enunciadas por los personajes, 5 tienen una doble mediación, enunciativa y estética, 1 lúdica, y en 3 casos aparece un nuevo tipo que, aunque hace parte de la enunciativa, considero que tiene una dimensión diferente por la interferencia de lo simbólico: las violencias que aparecen en los sueños de los personajes, a la que se suma otra que llamaré «material», pues se percibe sobre un objeto (la luna de un espejo).

Comparado con el corpus inmediatamente anterior, los valores de las soluciones se mantienen bastante estables, y la desactivación sigue siendo la opción predilecta para disolver la violencia. Solo es reseñable, por un lado, un incremento en las acciones que se revierten, que pasan de un 12% en el corpus posgalateico a un 20,6% en este grupo

⁶ De la identificación de los plagios de Tejeda se ha ocupado Avallé-Arce (1974, pp. 132-136) y más recientemente su rastreo ha sido completado por Castillo Martínez (2013a, p. 212; 2017).

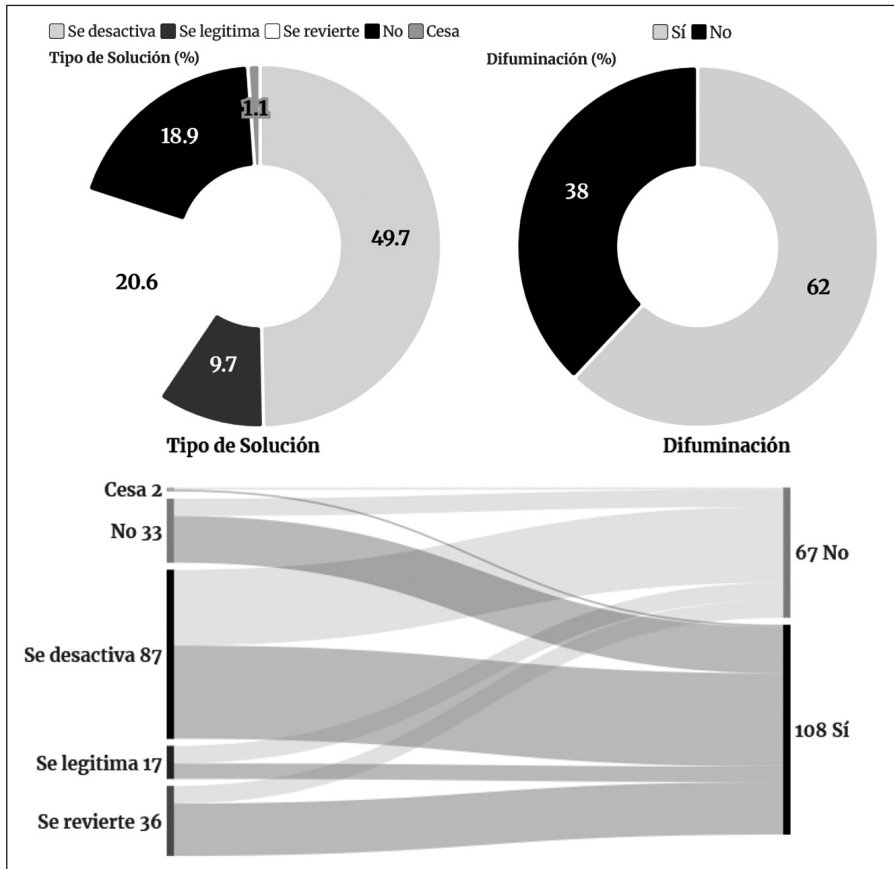


Figura 31: Tipos de solución y difuminación d.C.

final. Esto se debe no tanto a la acción de la magia, sino a que muchas de las violencias son mentiras que cuentan los personajes refiriendo sus historias, es decir, acciones que no suceden, que crean una tensión narrativa, pero luego su contenido se revela inexistente. Por otro lado, hay un descenso en las acciones no solucionadas, que pasan de un 32% en el corpus posgalateico a un 19% en este corpus final, aunque, como se verá, estas resultan de gran intensidad.

En lo que concierne a las estrategias de difuminación es de notar que, aunque se mantiene la enunciativa como mecanismo imperante, se reducen a cinco los casos que incluyen la estética (3%), frente a 19 ocurrencias en el corpus d.G., y, sobre todo, se ha dejado de lado una herencia fundamental de la obra cervantina: lo enunciativo que se

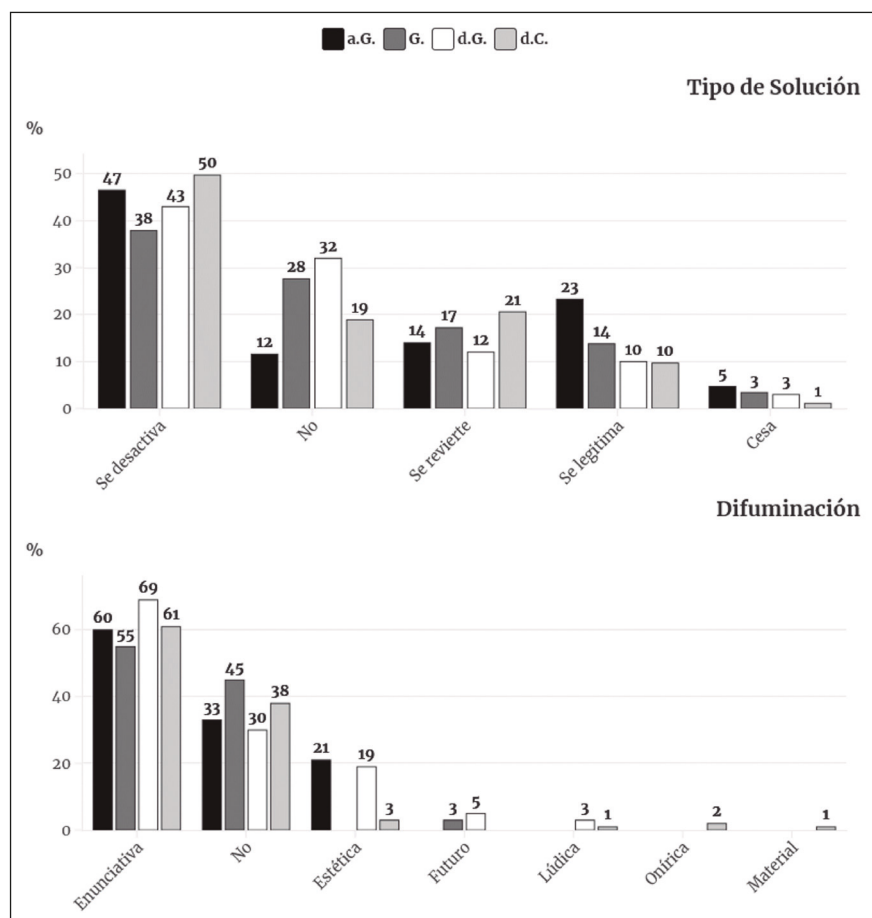


Figura 32: Comparativa de tipos de solución y difuminación a.G., G., d.G. y d.C.

proyecta inquietantemente hacia el futuro. La ambigüedad de estos procedimientos queda sustituida por tramas que se completan, así no sea necesariamente desde una lógica de final feliz.

También en este nuevo corpus emergen categorías nuevas en lo que concierne a los tipos de difuminación. Por un lado, en *Los pastores del Betis* surge, con una sola ocurrencia, un fenómeno que he llamado «difuminación material», y con esto me refiero a que el acto violento es visto a través de un objeto que funciona como mediador: el espejo mágico donde Beliso ve cómo su amada Diamantina saca un cuchillo para quitarse la vida por su ausencia. La solución de este acto violento

es la reversión: el personaje mete la mano en la luna del espejo, pero con ello no detiene la acción violenta —desactivación— sino que se transporta a la aldea de la pastora y descubre que lo que estaba viendo en el espejo no estaba ocurriendo realmente. La solución se acerca al caso de las violencias que Belisa ve cumplir a Arsenio en *La Diana* de Montemayor, pues se revela que lo percibido no es verdad, es decir, se deshace, como las sombras del malvado nigromante. Sin embargo, en este caso es interesante que, a diferencia de la Belisa de Montemayor, el Beliso de Saavedra no está presenciando la escena, tampoco la está narrando, la está viendo en una superficie, a través de un objeto mágico que hace de pantalla o mediador material.

Por otro lado, en *La Diana* de Tejeda se introduce la difuminación onírica⁷ y vuelve la lúdica, que ya se manifestaba en *El pastor de Iberia*, pero con un tratamiento diferente. Lo onírico aparece en el final del libro IV, cuando la sabia Felicia da una bebida a sus huéspedes y les pide que tengan en la memoria los sueños de las próximas horas. El libro V se abre con estos materiales narrados, que la sabia se encargará de explicar. El primer sueño es el de Aristeo, nombre bajo el cual Tejeda oculta al Marcelio de Gil Polo. Este personaje narra que se le representaron todos los detalles de su historia con Marfisa —Alcida en Gil Polo—: amores, naufragio, traición del marinero lujurioso, malentendido, separación. Sin embargo, cuando la analepsis onírica alcanza al presente, cambia la lógica, y el personaje refiere que vio a Marfisa raptada por un salvaje, pidiendo desesperadamente su ayuda. La clave del sueño, que ha pasado de lo mimético al terreno de lo simbólico⁸, la da una dulce voz apenas despierta el personaje:

⁷ Nótese que, en *Los diez libros*, Frexano se entera de los asesinatos que llevan a cabo los porquerizos para incriminarlo en una revelación que tiene en un sueño (V, pp. 318-319). Sin embargo, no he contado estos casos como difuminación onírica, sino solo enunciativa y estética, en cuanto el sueño aquí no tiene ninguna carga simbólica: narra en verso un hecho que ocurrió y que el personaje desconocía hasta ese momento.

⁸ Si bien en este punto, dentro del sueño, hay un paso de lo mimético a lo simbólico, es de destacar que, dando una muestra más de su falta de creatividad, Tejeda también incluirá un episodio en el que Marfisa es raptada por un salvaje y serán los personajes de la obra de Pérez, Delicio y Disteo, quienes la salven de la agresión (VII, pp. 102-103).

Marfisa al presente airada
que de Aristeo se queja
él la verá cual oveja
humilde y enamorada.

Será libre del tirano
desamor que la atormenta,
pues la sabia tiene a cuenta
libertarla por su mano. (V, pp. 303-304)

La clave no es menos interesante, pues el cautiverio no remite al amor, sino al desamor. Además, los salvajes captores no son los tradicionales representantes del deseo, del apetito desordenado, sino, justamente, de la voluntad de abstinencia. Todos los valores simbólicos y poéticos de la tradición literaria se invierten en este sueño, y esto resulta significativo desde una lectura de género del episodio, pues aquí no estamos hablando del desamor de un libre y desengañado mancebo, sino del 'inadmisible' desamor de una mujer.

La mujer sin amor, con esta inversión de los valores simbólicos tradicionales del campo semántico del cautiverio, se representa como una que hay que salvar, ante la cual la sabia Felicia tiene que intervenir para restablecer el orden. Esta mujer es llevada por un salvaje, esto es, por un representante de la no civilización⁹, que en su caso es el negarse al orden matrimonial. Si bien Marfisa no es una libre desamorado al estilo de Gelasia o Marcela, pues su rechazo al amor surge de creer, erróneamente, que Aristeo la ha abandonado y ha huido con su hermana —y, en este sentido, sí hay algo de orden en salir del engaño y volver a los brazos del fiel amante—, no deja de ser reseñable esta representación de la mujer que se niega al hombre como la más cautiva de todas, y de su abstinencia como un acto que se asocia a los símbolos de la barbarie y las voluntades desordenadas. Los cimientos ideológicos de este género literario quedan al descubierto con este artificioso giro en el que la reducción de la mujer al orden matrimonial resulta ser el sinónimo de la civilización y el orden.

Ya desde el primer sueño se percibe la especificidad de las violencias que se enmarcan en lo onírico. Si bien en términos de difuminación se acercan a la enunciativa, pues son eventos narrados por

⁹ Para el estudio de estas connotaciones en la figura del salvaje ver Brioso Sánchez y Brioso Santos (1994).

los personajes, esta categoría no es suficiente para dar cuenta de este fenómeno, pues, como se vio, desbordan la reproducción de un pasado y entran en una dimensión simbólica, aunque regida por un hilo narrativo en el que se crea cierta tensión. Así pues, a pesar de las pocas ocurrencias de sueños en las arcadias, he optado por crear la categoría de «difuminación onírica». Pero ¿cómo se soluciona un sueño? Una vez los personajes despiertan, se dan cuenta de que las violencias percibidas en el sueño, aparte de ser símbolos, no son reales. Los raptos, persecuciones y muertes que puedan aparecer en los materiales oníricos se desvanecen. Por este motivo, la decisión tomada fue catalogar las soluciones de las violencias que ocurren en los sueños en la categoría de acciones que se revierten. Son historias que cree el personaje mientras sueña, pero que al final desaparecen.

Los raptos no son tales, ni las agresiones de lobos y mastines que pueblan estos sueños, también con sus respectivas explicaciones simbólicas que no analizaré por ser este un estudio centrado en las violencias interpersonales con sus intersecciones de género, posición social, motivo y relación entre los personajes. Sin embargo, ¿cómo catalogar una violencia simbólica de un sueño que coincide con la realidad? Se trata del caso del sueño de Diana, donde Delio es el raptado por una sombra. Como recordará el lector de Gil Polo, Delio muere. La sombra, explica Felicia demostrando una vez más la falta de creatividad de Tejeda, es la muerte misma. En este caso, es evidente que no se trata de una violencia revertida, y por esta razón la he catalogado como raro caso de violencia onírica que no se soluciona, porque, como sabrá el lector del ciclo diáneo, esta muerte es en sí misma una solución, una puerta que abre el final feliz para Diana.

Otra categoría digna de comentar en este corpus final son las violencias lúdicas. Como se ha venido destacando, no han sido catalogadas en el presente estudio las violencias lúdicas que se enmarcan en contextos de celebración (luchas en competiciones etc.), pues no generan ninguna tensión narrativa que haya que gestionar. Otro fue el caso de *El pastor de Iberia*, donde, aprovechándose del pacto lúdico, Tirseo queda a punto de asesinar a Filardo, con lo que termina estropeando la diversión del juego. El otro juego cuyas consecuencias exceden los límites de lo que podría considerarse un 'pacto lúdico' se encuentra en la obra de Tejeda. En el libro IX, la sabia Felicia, el príncipe de Eolia y Partenio deciden hacer una broma a Delicio y su comitiva. Sabiendo de su próxima llegada, acuerdan esperarlos escon-

didados entre unos mirtos y salir a perseguirlos, venablos en mano, a la voz de un atronador «¡mueran los que vienen a robar el templo de la casta Diana!» (IX, p. 239).

Lo lúdico en el episodio es problemático, pues no se trata de un juego pactado por todos los que se ven involucrados en él, sino de una broma de unos a costa de otros. El lector es cómplice, con lo cual la posible tensión narrativa es mínima, y, además, la broma acaba rápido, pues los agredidos se lanzan a los pies de la sabia, mientras que los gemelos Delicio y Partenio caen privados de sentido ante la dicha del reencuentro. Sin embargo, la broma ha sido llevada a cabo: unos personajes armados han dado un buen susto a otros. Esta acción cumple con los códigos sociales de la violencia, pues son los personajes que están en una posición más alta (la sabia y el príncipe) quienes toman como víctimas de esta agresión desactivada, pero, sobre todo, de la broma como tal, a quienes, siendo también de sangre ilustre, están por debajo de ellos. Pero tal vez lo más significativo de todo el episodio es que, a pesar de estar en una obra cuya línea argumental es un plagio de las obras que dan origen al género, deja esbozada la degradación del mundo pastoril, introduciendo como verosímil la existencia de salteadores a quienes el valor económico que guarda el opulento del templo de la casta Diana no les sería en absoluto indiferente.

4.2. SOLUCIONES ALTERADAS: DE LA ESTÉTICA CABALLERESCA A LA EXPLÍCITA AFIRMACIÓN DE LA MORAL HEGEMÓNICA ANTE EL SUICIDIO

Si bien, en términos generales, las proporciones de la gestión de la violencia en este corpus tardío no sufren cambios demasiado drásticos frente al anterior, incluso en esa aparente estabilidad, hay transformaciones que señalar. Categorías como desactivación y legitimación de los actos violentos se adaptan a una estética cada vez más caballeresca y a una cada vez más explícita moral postridentina.

Para ilustrar este cambio cualitativo en la relativa estabilidad cuantitativa, me interesa empezar volviendo la mirada a la gestión de la violencia en la menos original de todas las obras que conforman este corpus, esto es, en *La Diana* de Tejeda. En una de sus múltiples y, paradójicamente, variadas demostraciones de falta de creatividad, Tejeda decide sacar a escena a un hermano de los salvajes asesinados por

Felismena en la obra de Montemayor, y ponerlo a hacer exactamente lo mismo que estos, es decir, raptar a una doncella, Marfisa¹⁰. En este episodio no llega la providencial Felismena, pero su función es cumplida por los personajes de la obra de Pérez, Delicio y Disteo, quienes obtienen el mismo resultado que la *virgo bellatrix* en la obra inaugural: la desactivación de la fuerza ilegítima por vías de la muerte del agresor y la liberación de la mujer raptada. Sin embargo, a pesar de la imitación, la escena de Tejeda resulta mucho más violenta que los ya sangrientos lances de Felismena, y se acerca aún más a un molde caballeresco de violencias inverosímiles, que admiten el tajo de gigantes «como si fueran hechos de habas» (I, 32, p. 323) —diría el ventero del *Quijote*—:

Arremetiendo [Delicio] contra el salvaje, sin que detenerse pudiese, le sepultó en el velloso pecho un puñal dos veces; el salvaje, que herido se sintió, cerró con tal fuerza entre sus brazos el delicado cuerpo de Delicio, que si no acertara a llegar el noble Disteo, que con una cortadora espada que traía cortó los dos brazos del salvaje por los codos, fuera imposible que de entre ellos Delicio con vida saliera. (VII, p. 94)

Una suerte análoga espera en esta obra al gigante Gorphorosto. Recordará el lector que el gigante de Pérez no se presentaba, en realidad, como un fiero antagonista, sino como un personaje que, por momentos, resultaba hasta cómico en la confusión de sus rivales y en su amor por la ninfa Stela, como bien ha señalado Gherardi (2018, p. xxiii). En la obra de Tejeda, Gorphorosto sigue siendo un personaje un tanto tierno y ridículo en sus pretensiones amorosas, y, sin embargo, Felismena dará cuenta de él como de los tres fieros salvajes de Montemayor.

El anzuelo para acercar a Gorphorosto es la dulzura de la poesía:

Y como el niño dios tenía tanto poder sobre el corazón del fiero salvaje, de tal suerte con los dulces versos le hirió que no pudo dejar de derramar tiernas lágrimas con la memoria de la bella Stela. (VIII, p. 183)

Con la poesía se atrae al gigante, quien, a su vez, usa a su cautivo, Partenio, como anzuelo para atraer a las ninfas cantoras, no con el

¹⁰ De hecho, lo hace dos veces, primero en el sueño de Aristeo, analizado en el acápite anterior, y ahora en la realidad de la novela.

propósito de raptarlas ni agredirlas sexualmente, sino de disfrutar de sus habilidades musicales y poéticas. La treta ideada por Felismena, previendo esta situación, consiste en que Partenio vaya en seguimiento de ellas por órdenes del gigante, pero se aleje poco a poco, y que el gigante salga en pos de su cautivo¹¹, y, de este modo, quede a su alcance y pueda darle muerte. Una vez esto sucede, la *virgo bellatrix* increpa al gigante:

¡Bestia fiera e inobediente a los dioses, cómo te atreves a seguir a las ninfas de la casta Diana! Gorphorosto, que de tal suerte se vio tratar, encendido en rabiosa cólera, arremetió a ella, mas como tan diestra en el arco era, puso con presteza una saeta en el que en las manos tenía, y, apuntando al pecho del salvaje, se lo pasó por medio atravesándole el corazón. Gorphorosto, que con tal herida mortal se sintió, no pudiendo echar pie adelante, dio una terrible voz y cayó en tierra. (VIII, p. 195)

La escena, a pesar de ser un grosero calco del modo en el que Felismena había matado a los dos primeros salvajes en la obra de Montemayor¹² —calco que se deja ver en el hecho de llamar «salvaje» a Gorphorosto, apelativo que nunca le da Pérez¹³—, resulta de interés por las incoherencias que genera y que vienen a evidenciar el abismo entre el

¹¹ Nótese que Gorphorosto no persigue a las ninfas, como afirma Souvirón López (1997, p. 172) en un libro que, aunque de temática relevante, está lleno de imprecisiones sobre el desarrollo narrativo de cada una de las novelas a las que se refiere.

¹² En realidad, se trata de un calco-*collage*. Un calco de la técnica con la que Felismena mata a los dos primeros gigantes (atravesarles el corazón con una flecha) y descripción de la muerte del tercero (grito y estrepitosa caída). Véase el texto de Montemayor (I, p. 95): «poniendo con gran presteza una aguda saeta en su arco, con tan grandísima destreza la despidió que al uno de los salvajes se la dejó escondida en el duro pecho; de manera que la de amor quel corazón le traspasaba perdió su fuerza y el salvaje la vida, a vueltas della. Y no fue perezosa en poner otra saeta en su arco, ni menos diestra en tiralla, pues fue de manera que acabó con ella las pasiones enamoradas del segundo salvaje, como las del primero había acabado. Y queriendo tirar al tercero [...] apuntándole con la acerada punta a los ojos, con tan gran fuerza le apretó que por medio de los ojos se lo pasó a la otra parte, y el feroz salvaje, dando un espantable grito, cayó en el suelo» (énfasis mío).

¹³ Si bien Pérez no le dice «salvaje» a Gorphorosto, Gherardi (2018, p. 125, nota 300) destaca en su construcción la confluencia de la figura del gigante y la del salvaje. En el episodio de la persecución de la ninfa Stela, Pérez dota a Gorphorosto de indumentis que tenían los salvajes de Montemayor, que han sido notados por la crítica. Para este tema ver Alonso (2002).

molde y la estética que se ha impuesto en este corpus final. Gorphorosto en ningún momento persigue a las ninfas, persigue a Partenio, y no lo hace con intenciones de ejercer una violencia sobre él, más allá de la que supone su cautividad, sino «temiendo que no se fuese en su compañía [de las ninfas] y le dejase solo» (VIII, p. 194). Pero poco le importa a Tejeda, ocupado en copiar a Montemayor, y el gigante es increpado por una acción que no comete o, más precisamente, por un montaje que hace su agresora para legitimar su violencia. Felismena aquí podría decirse que mata del mismo modo que en la obra del portugués, pero se tambalea la relación entre la justificación de la violencia ‘legítima’ y la acción que vendría a desactivar¹⁴, dejando un mundo en el que, entre calco y calco, se trasluce el imperativo de incluir la violencia por la violencia misma como materia deleitosa que se multiplica sin necesidad.

También caballerescas resulta la estética que rige la desactivación de los raptos de doncellas en este corpus final. En este punto es interesante notar que, si en las novelas anteriormente analizadas se notaba una erotización de las persecuciones e intentos de violación, en este corpus d.C. el ángulo ha cambiado. La adherencia al molde heroico lleva a una focalización en la acción de rescate de la menesterosa doncella y no en los pormenores de la agresión. Empiezan a proliferar entonces escenas de raptos e intentos de violación en los que no se describe el cuerpo de la mujer en fuga, sino su voz pidiendo auxilio y las violencias que implica su rescate¹⁵. El primer intento de violación de este corpus aparece en *El premio de la constancia*, y se narra de la siguiente manera:

Oyeron que por entre un montecillo circunvecino salían unas tiernas y dolorosas voces que formaban a los oídos de los pastores unos lamentables ecos, con que les obligó a que se levantasen y en veloz carrera fuesen guiando hacia la parte y lugar donde las habían oído, llevando por ca-

¹⁴ Es de destacar que el asesinato de Gorphorosto viene a solucionar una violencia que quedaba sin solución en la obra de Pérez, esto es, el cautiverio de Partenio, y, en este sentido, no es una violencia gratuita. Sin embargo, nada de esto aparece en la imprecación de Felismena al gigante.

¹⁵ No volveré sobre el doble rapto de Marfisa en la obra de Tejeda, pues ya lo he analizado desde otro enfoque. Nótese, sin embargo, que es un ejemplo más en el que no aparece el cuerpo en fuga, sino ya capturado y dando las voces que moverán a su rescate.

mino los tristes dejos que confusamente oían. Acercáronse tanto, que las últimas razones que oyeron fueron estas: ¡Oh ingratos y aleves salteadores de mi honra! ¿cómo es posible que podáis a una pobre, cuanto desdichada mujer, forzar a condescender a vuestros inhumanos deseos? ¡antes os ruego deis fin a mi vida, que será ufana muerte, más que a la prenda más estimada de mi persona! ¡Cielos, justicia, pues estos traidores fementidos no se duelen de quejas tan apasionadas y con tanta razón! Apresuraron más, oyendo aquesto, los pasos, que llegando a buen tiempo vieron dos hombres que a porfía estaban, uno, teniendo, y otro desnudando una pobre mujer en el traje de hombre: así que les vieron, desembrazando las hondas, todos comenzaron una batalla o espeso granizo de piedras sobre los dos hombres, que, viendo el impensado suceso, dieron en huir desamparando la mujer. (IV, fols. 115v-116r)

No solo resalta la introducción del episodio por medio del sonido y ya no de la vista, como en los grupos de novelas estudiados anteriormente, también el contraste entre el amplio lugar que se le da a la voz de la víctima y a sus razones —prácticamente ausentes en las obras anteriores— y la línea escasa en la que se despacha el hecho de que dos hombres estaban desnudándola. También los pastores han cambiado. Si bien en este episodio van con sus tradicionales hondas y piedras, se acoplan a un modelo caballeresco centrado en el «desfamicimiento de entuertos» y rescate exitoso de doncellas en peligro, que contrasta con los fracasos de sus rústicas armas en las escenas de raptos precedentes, como el de las ninfas de Montemayor o el de Rosaura en *La Galatea*.

También con este tipo de estética abre *Esperanza engañada* II, pues a Dorindo le llega el rumor de unas «mal formadas palabras» mientras canta sus penas, tras lo cual

aplicó segunda vez la oreja, si por dicha fuese ilusión del miedo o canto triste de alguna nocturna ave, mas estaba en estos discursos, cuando volvió la flaca voz a llamarle, si no quería que por tardanza suya perdiese el bien del alma un cuerpo que para sí no le esperaba. Más atónito y temeroso quedó el pastor que la vez primera, mas fiado de su esfuerzo y ánimo gallardo, atropellando dificultades rompió por entre aquellos árboles, donde la voz le enseñaba, y después de algunos pasos, con la luz de la luna que ya entonces por las quiebras de las ramas se caía, vio atado a un árbol un desdichado bulto, y, llegándose cerca de todo, perdió el aliento viendo que, a lo que parecía, eran aquellos los últimos trances de su vida. (I, fol. 3r-3v)

El enfoque es el mismo: la escena de la persecución, con la detallada descripción del cuerpo femenino en peligro, es sustituida por la percepción sonora: la voz y las razones de la víctima. La escena, nuevamente, oscila entre el polo del lamento y el del socorro, esta vez sin pasar por la agresión. Este caso resulta particularmente interesante en la intersección de lógicas caballerescas y pastoriles porque lo que salva a la dama no es la violencia del pastor —aunque no deja de mencionarse su ánimo gallardo— sino su canto. Páginas más adelante, cuando recobra el conocimiento, la noble Albania cuenta cómo el caballero Mirtilo, viéndose desdeñado, le tiende una treta valiéndose del anillo de la invisibilidad del sabio Lucidoro y la ata en un lugar apartado para coaccionarla hasta que ella, ‘de voluntad’, se entregue a él. Sin embargo, el plan del agresor falla porque oye el canto de Dorindo y decide matarla para que no de testimonio de su vileza. Si bien el canto no es como tal un elemento desactivador, pues, de hecho, conduce a este intento fallido de asesinato que vendría a remplazar la violencia sexual, sí es un desencadenante de la solución. El cuerpo herido de Albania es desatado por el pastor y llevado a un lugar donde es curado, y así puede continuar su peripecia con vida y honra intactas.

Otro tipo de acto violento cuyo estudio resulta elocuente para mostrar los cambios que se operan en el interior de la estabilidad de las estrategias de regulación de la violencia es el suicidio. Como he estudiado en las novelas anteriores, el suicidio pastoril era un elemento que resultaba desactivado en su inmensa mayoría de ocurrencias (17 de 24) y siempre —con la excepción de *La Galatea*— se reservaba un final feliz para los suicidas frustrados. Para esta estructura imperante propuse como interpretación una implícita moral católica que llevaba a presentar aristotélicamente el suicidio como una decisión errada que, de consumarse, vendría a truncar un posible destino feliz.

En el corpus d.C. el suicidio se gestiona de la misma manera. Este mecanismo diegético fue una estructura plenamente reconocible para los lectores del género, y así da cuenta Gonzalo de Saavedra en las primeras páginas de *Los pastores del Betis*, cuando se refiere a las «celosas desesperaciones, casi ejecutadas» (I, p. 2, énfasis mío) de los pastores. En este conjunto final contamos con un total de 25 intentos de suicidio, cifra que resulta significativamente alta si se tiene en cuenta que en todo el desarrollo precedente del género hasta 1609 se sumaba un total de 24. La proporción de desactivaciones es análoga, y, de estos 25, 20 pasan por tal mecanismo.

Sin embargo, hay un cambio en las estrategias de la desactivación. En las novelas anteriores, el 70,6% de las desactivaciones (12 de 17) eran acciones impedidas por otro. Por el contrario, en este corpus final, casi la mitad de estas se da porque el personaje desiste de sus propósitos (9 de 20 casos), y solo quedan 6 casos en los que la desacti-

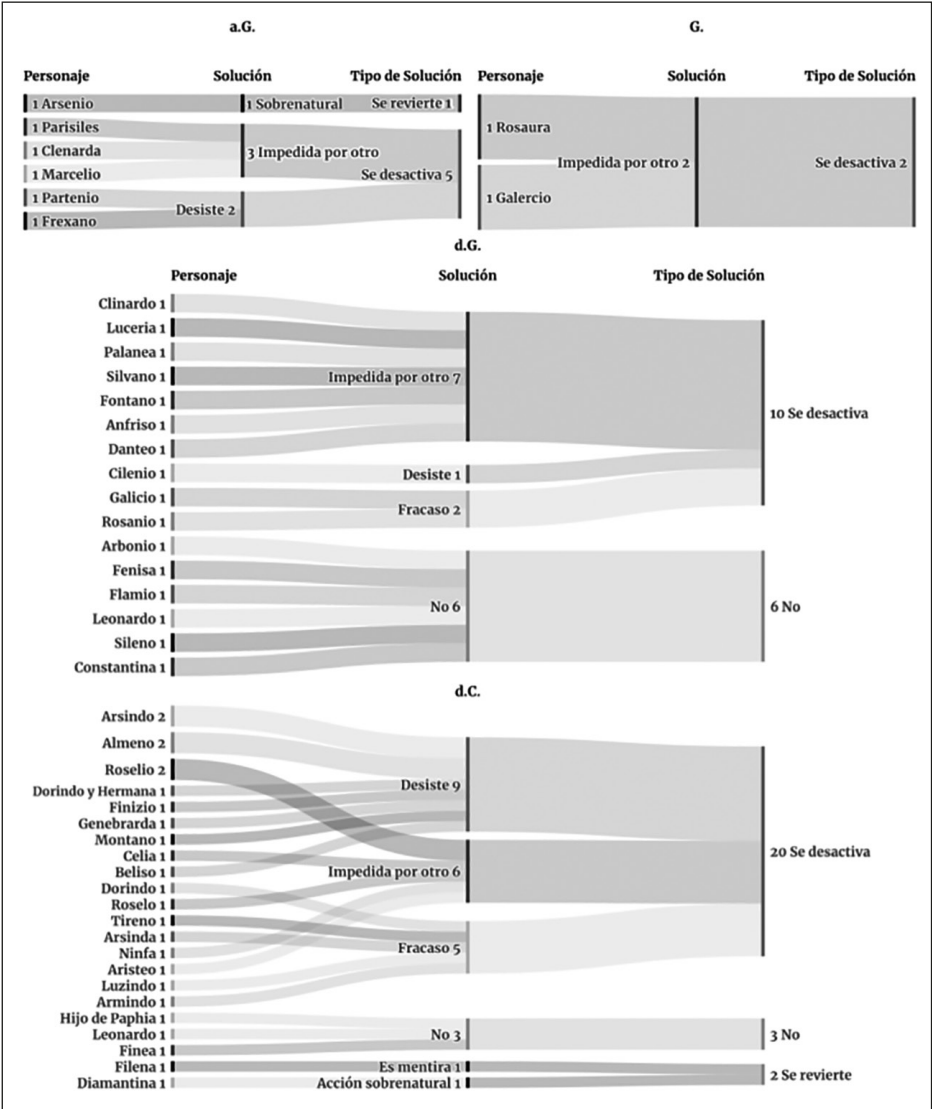


Figura 33: Suicidas, solución y tipo de solución a.G., G, d.G. y d.C.

vación es operada por la intervención ajena, a los que se suman otros 5 en los que el plan en marcha fracasa.

Esta particularidad es significativa a la luz de cómo se va introduciendo la moral católica que condena el suicidio en este género literario. En las obras anteriores, esta se reflejaba en el diseño de una realidad en la que —casi— siempre hay alguien en el momento y en el lugar oportunos para impedir que se consume un suicidio, y en la dicha que espera al no-suicida¹⁶. Eran la fortuna y los invisibles hilos de la receta de final feliz los que en estas tramas tendían a gestionar la realidad de tal manera que se acomodara al mensaje de la moral imperante. En el corpus final, donde esos hilos ya se han desgastado y nada garantiza la felicidad de los amantes, las normas morales pasan a regir la construcción misma del personaje.

Para tratar este argumento resulta de gran utilidad la definición que ofrece Covarrubias de «desesperar» en el *Tesoro de la lengua española* (1611), pues da cuenta tanto del tratamiento moral, civil y pecuniario del suicidio en el siglo XVII, como de la única excepción a su condena, también fundamental para la construcción de los personajes suicidas del corpus final, la locura:

desesperarse es matarse de cualquiera manera por despecho. Pecado contra el Espíritu Santo. No se les da a los tales sepultura, queda su memoria infamada y sus bienes confiscados: y lo peor de todo es que van a hacer compañía a Judas. Esto no se entiende de los que estando fuera de juicio lo hicieron, como los locos o frenéticos. (s.v. *desesperar*)

En los últimos libros de pastores la moral hegemónica se filtra desde las líneas de diseño de la trama al interior de los personajes. Son ellos quienes, sin la intervención de otro agente, terminan condenando el suicidio en no pocas ocasiones. El argumento teológico rige las

¹⁶ Alonso (2001) ha detectado y estudiado en la tradición de las églogas la configuración de un tópico que es el de la persuasión del amigo para impedir que el suicida lleve a cabo sus propósitos, e incluso el impedimento físico que este pone (y que no siempre cumple su cometido). El crítico identifica tres momentos, que también se pueden rastrear en los suicidios de la novela pastoril, siendo estos: a) conversación inicial; b) suicidio (consumado o frustrado) y c) segunda intervención del amigo: llanto fúnebre (c.1), o nuevos argumentos disuasorios y reproches (c.2) (Alonso, 2001, p. 96). Esta estructura resulta de gran interés, no solo para el estudio del tópico, sino para el análisis de un *ethos* pastoril en el que la comunidad (el amigo) juega un papel fundamental en la censura moral. Remito a su estudio para un rastreo de los suicidios, varios consumados, en las églogas.

decisiones, pero también ha entrado a hacer parte de los discursos de los personajes, tanto de los que desisten del suicidio, como de los que siguen impidiendo suicidios ajenos. Así, por ejemplo, hablan los pastores al desdichado Roselio en *El premio de la constancia*:

¿Es posible que estés en ti, queriendo hacer una cosa tan mal parecida a los ojos de Dios y de los hombres? ¡Vuelve en ti, pastor, y no sigas el curso violento de un pensamiento desatinado! [...] ¿no echas de ver que a los hombres de talento no les está bien hacer cosas semejantes, ni aún al hombre más ínfimo del mundo, pues pierde honra, vida y hacienda para con Dios y para con los hombres?». (III, fol. 64r)

El suicidio ya no se representa —o no solo— como un truncamiento de un posible final feliz, con la moraleja correspondiente que de esto se deriva. Ha pasado a ser explícitamente tachado como una ofensa irreparable contra el dios católico y, por consiguiente, un acto digno de la censura y señalamiento público desde la moral social aceptada. La formulación de Espinel Adorno resulta de gran riqueza, no solo por lo explícito que es el tema religioso en la consideración del suicidio, cada vez más presente en las pastoriles tardías, sino por los otros ámbitos que abre. Es una ofensa contra los hombres, en la que se pierde vida, honra y hacienda. Por un lado, la pérdida de honra se relaciona con la ofensa contra el dios y la moral socialmente aceptada, pero tiene otra dimensión. Como estudia Victoria Sandoval Parra (2017, pp. 78-79), el suicidio en los siglos XVI y XVII se consideraba como una trasgresión desde una perspectiva tanto teológica como civil bajo el siguiente argumentario:

Así como el hombre es vasallo de Dios, es vasallo del rey, y contrariar la justicia divina y la justicia humana son dos caras de la misma moneda. De manera que, si Dios ofrece, como dueño del hombre, al hombre, la vida, el rey ofrece al hombre, como señor en lo temporal, protección y justicia, que no es sino salvaguarda de la vida. El suicida es un traidor en la medida en la que desprecia estos fundamentos legitimadores del poder político y de su titularidad y ministerio de la justicia [...] En conclusión, así como el homicida ha de ser castigado por el pecado cometido y por el crimen que comete, el suicida será castigado por ese mismo homicidio en el que ha introducido un factor de cualificación teológica (la acción contra la caridad) tanto por la justicia divina, por el pecado mortal, cuanto por la justicia humana, como homicidio cualificado.

La mención a la hacienda tampoco resulta gratuita, pues como se refleja en el *Tesoro* y ha estudiado en la práctica jurídica Blanca Llanes Parra (2008), una de las penas contempladas para el suicida bajo ciertas circunstancias era, justamente, la confiscación de sus bienes.

Esta multidimensionalidad de la consideración del suicidio queda como único y raro ejemplar, pero lo que sí se impondrá cada vez con mayor fuerza será la censura desde el argumentario teológico, del que surge una nueva veta en la retórica de la culpabilización del desdén de la mujer: su responsabilidad no solo de la muerte física de su amante desesperado, sino de la perdición eterna de su alma desde esta perspectiva católica. Dice Beliso en uno de sus poemas a Diamantina en *Los pastores del Betis*:

Pon los ojos señora,
en que si por tu olvido sucediese
al alma de quién te adora
cosa con que del todo se perdiese
el ser ingrata medras
y de ti misma la verdad arredras. (I, p. 42)

Por otro lado, es de reseñar que el intento suicida de quien no desiste por sí solo se empieza a relacionar con la locura. Si se afianza la consideración incluso de la determinación suicida como un problema moral cada vez más lejos de la posibilidad de interpretaciones estoicas, se entiende que, cuando se pone en ejecución, el personaje —si es un personaje positivo, como deben serlo todos estos enamorados protagonistas— no puede sino estar fuera de sí, y, por lo tanto, no es realmente responsable de sus actos. Esta consideración, que se ve reflejada en la definición de Covarrubias, coincide con la praxis legal durante el siglo xvii, que ha estudiado Llanes Parra (2008, p. 342), pues, de hecho, señala la autora la exoneración de la pena tanto civil como eclesiástica en los procesos cuando se lograba demostrar que el suicida, en realidad, estaba loco.

Es el caso de Roselio, el destinatario de las razones anteriormente mencionadas, quien enloquece por desdén y celos de su pastora en la obra de Espinel Adorno y empieza a vociferar las razones de una locura furiosa y megalomaniacamente destructora. También el de Arsindo, el protagonista de esta misma novela, cuya enajenación no puede dejar de recordar al Cardenio cervantino, encontrado también por los cabreros que lo alimentan arriesgándose y apiadándose de su

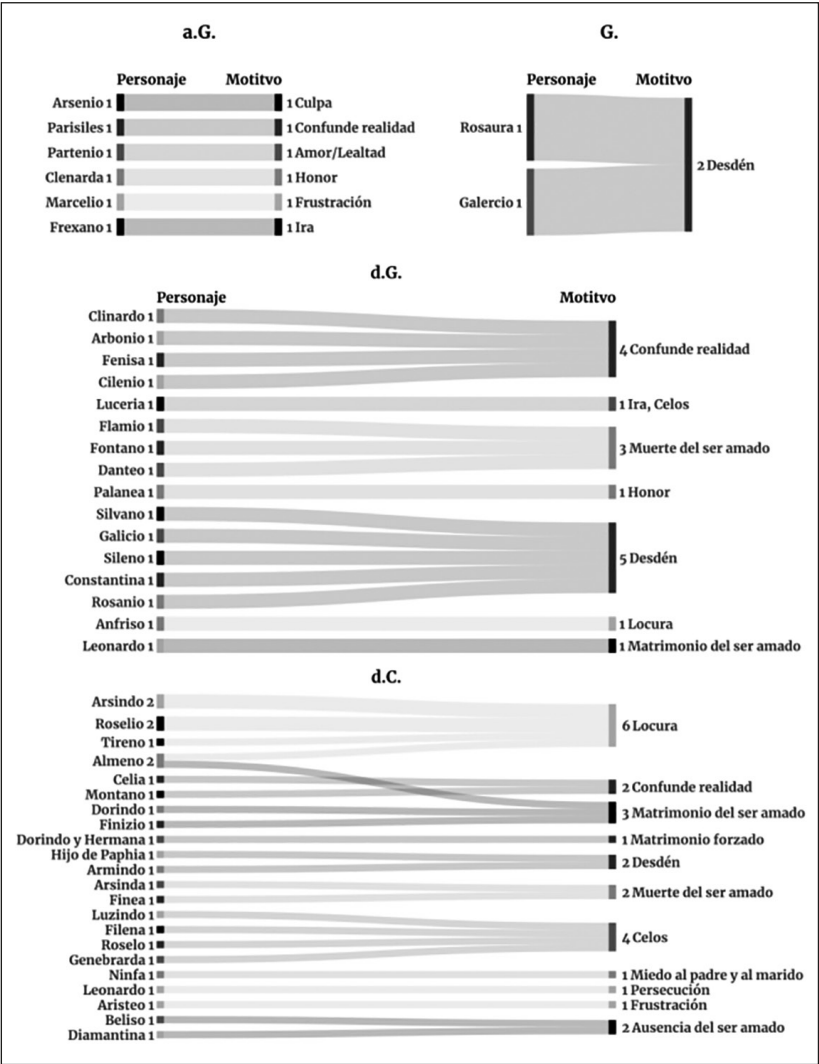


Figura 34: Suicidas y motivo a.G., G., d.G. y d.C.

condición¹⁷. Igualmente, es el punto en el que acaba Almeno, el protagonista de *Esperanza engañada*, en el segundo tomo de la obra, antes del

¹⁷ «Comencé a hacer locuras de loco [...] Anduve tres o cuatro días por entre aquellas malezas, al cabo de los cuales me vinieron a hallar unos pastores, que, llamándome, quisieron aplacar mi furia, mas yo de nuevo comencé a ser loco» (III, fol. 89r).

reencuentro final con su amada y la constatación de todos los enredos y engaños que han forjado su tragedia y su locura.

Otro mecanismo ligado a este enfoque sobre el suicidio es el desmayo de los personajes suicidas, con lo cual la acción queda truncada por una fuerza que, en últimas, proviene del mismo personaje, operando como una autocensura ante un acto que excede todos los límites de lo moralmente aceptable. A esta estrategia recurre frecuentemente Fernánde Raya en *Esperanza engañada*, donde, cada vez que un personaje está por suicidarse, cae desmayado. Narra Dorindo sobre su tragedia amorosa: «no quise que, siendo ella casada, bien que contra su gusto, andase yo vivo: a una roca me subí desesperado, donde queriendo arrojarne, caí desmayado» (I, p. 21) y lo mismo sucede con Tireno (I, p. 62) en el primer tomo, con Roselo (III, fol. 88r) en el segundo y con Armino en *Los pastores del Betis* (IV, p. 260).

Este corpus tardío reserva el cumplimiento de esta acción para personajes con un sesgo antagónico, como es el gigante hijo de la ninfa Paphia, enamorado de su madre, en *Esperanza engañada* I —quien, además, es un ser mitológico, con lo cual se puede situar al margen de la moral imperante— o la enredadora criada Finea en *La Cintia de Aranjuez*. Ya no es pensable un acto como el de Fenisa en *Desengaño de celos*, con la apreciación de la belleza trágica del suicidio, ni mucho menos con una justificación que incline la balanza únicamente a la preservación estoica de la honra, como la que se esgrimía en ese caso, analizado en el capítulo anterior. Y, sin embargo, el suicidio sigue siendo una temática seductora (como se puede apreciar cuantitativamente), que, no en vano, vendrá a desaparecer en la entremesil *Pastora del Manzanares*, con sus golpes de puños y cacerolazos entre enamorados pánfilos y amadas infieles.

Un giro hay que reseñar, sin embargo, en el que esta belleza se preserva, y es el intento de Almeno en *Esperanza engañada* II. Al final de esta obra, aparece el protagonista en el consuetudinario riesgo, preso de una desesperada locura que lleva a todos a temer un suicidio:

Le vemos perdida la reputación y huyendo de los hombres, que siguiéndole sin poder alcanzarle, le hicieron subir a la alta cumbre de una grande y peligrosa peña, donde ninguno osó seguirle, temerosos por su furor de algún suceso desastrado; Y parados a mirar en qué paraba su locura, recelando que desde aquella roca se despeñase, viendo que sacando algunos papeles de la faltriquera, y llevándoles al rostro, como si los leyerá, los dejaba caer ya rotos, ya enteros, donde ellos estaban, que

alzándoles vieron que eran versos en otro tiempo escritos a la engañada Isbela, y movidos a compasión de ver el estrago de un amor desatinado y la miseria del pastor que gozara tan delicado entendimiento, comenzaron a leer el primero. (VI, fol. 177r-177v)

Muchos elementos distinguen este episodio del corpus de suicidas. Uno de ellos es el mantenimiento de la tensión narrativa alrededor del acto suicida (rápidamente desactivado en las otras obras). Por varias páginas el protagonista continúa en la cima del risco mientras sus amigos permanecen abajo, en la encrucijada entre la fundada sospecha de que ha llegado allí para quitarse la vida y el temor de apresurar esta decisión si suben para tratar de impedirlo. La historia se complica aún más, pues el personaje encuentra en la faltriquera el anillo de la invisibilidad, y, sin ser muy consciente de lo que hace, se lo pone, generando más desconcierto entre todos los que lo ven desaparecer y quedan con la incertidumbre de si ha consumado su suicidio o no.

Esta escena de suicidio, a diferencia de las de los locos furiosos o los desmayados, preserva una dignidad trágica, una belleza, a pesar de mantenerse obediente a esa moral imperante que no permite el suicidio de un personaje positivo, mucho menos del protagonista. La clave de esta belleza, además del acierto narrativo en el mantenido clímax del episodio, está en que, a pesar de todo, sí hay algo que 'se suicida' en este caso: los poemas. En la obra de Fernánides Raya, los poemas del personaje pasan a sustituir al cuerpo, y pueden hacerlo en cuanto son testimonio de su tragedia amorosa, a la vez que expresión del ingenio encarnado en una materialidad frágil que un arrebatado de dolor furioso puede destruir para siempre. La intensidad poética del episodio de los papeles cayendo viene a revivir la intensidad trágica del cuerpo que se lanza al vacío.

La reacción de los otros personajes también contribuye a esta identificación entre cuerpo y poema. Los amigos de Almeno recogen los poemas con compasión, se ocupan de curarlos, de juntar los pedazos rotos que va arrojando el desesperado pastor, preocupados por su 'vida', es decir, por la pervivencia de ese ingenio que depende de la preservación del frágil sustento material. Comenta el narrador que los pastores «trataron de recoger los rotos papeles, porque con la memoria de su dueño no se acabasen» (VI, fol. 177v), y, posteriormente, que «con mucho cuidado guardaban los pastores estas cenizas de aquella destruida Troya y lamentable tragedia de Almeno, porque acabando la fortuna su rigurosa empresa, quedase en la memoria la causa de

sus daños» (VI, fol. 180r). La asociación de los poemas con ceniza es elocuente en esta lógica de la sustitución del cadáver por el papel, y también los versos recuperados, que seguirán hablando de cuerpos en caída, cadáveres y cenizas, ahora con alusiones icáricas que vienen a reforzar ese sentido trágico que había quedado exiliado del género, y que reaparece con toda su belleza transferida:

Ya pensamiento atrevido,
que estáis de volar contento,
no es bien que os duela la muerte,
pues la buscastes de necio.
Ya tocaron vuestras plumas
los cristales de aquel cielo
donde en lugar de la vida
fuistes a hallar el incendio. (VI, fol. 177r-177v)

No es la primera vez que Fernánde Raya recurre a esta estrategia. También el final del tomo I dejaba a Almeno en una situación desesperada. En este caso, los pastores que van en su busca no se encuentran con un suicidio en marcha, sino con uno que parece consumado: hallan la tumba de Almeno y un epitafio escrito por el personaje, que no puede dejar de recordar al de Fenisa en *Desengaño de celos*. Pero Fernánde Raya no se conforma con el episodio del auto-epitafio del suicida, heredado de López de Enciso, y pasa a proponer explícitamente esta intercambiabilidad de texto y cuerpo, a la que volverá en el tomo de 1629. Cuando los pastores abren la tumba, encuentran un cofre, que hace las veces de ataúd, y allí, en vez del cadáver, otro epitafio enterrado que narra esa muerte y sustituye al cuerpo nombrándolo:

Un valle fue mi cuna, humilde, ameno,
que los cristales bañan de Pavía,
tuve por nombre el desdichado Almeno
hoy la ceniza de mis huesos fría
el fuego que me dio la muerte encierra
que tanto un verdadero amor porfía. (V, pp. 258-259)

Ni al acabarse el primer tomo ni al cerrar el segundo Almeno se suicida. El final del volumen de 1624 se resuelve en el segundo, donde se explica que el protagonista no pudo ser encontrado por los pastores porque fue «teletransportado» por el sabio Lucidoro a su morada. Al

final del segundo volumen Almeno finalmente no se arroja. Después aparecerá canalizando sus intenciones suicidas en una quema de poemas que termina en su reencuentro con Isbela y en la más ejemplarizante de todas las soluciones de final infeliz: en una ermita, ante una imagen ya no de la casta Diana, sino directamente de «la inmaculada Virgen», los pastores reencontrados rechazan el amor humano y deciden «con áspera penitencia desengañar al mundo de lo poco que vale su mayor alegría» (VI, fol. 187v), para lo cual escogen una vida monacal separados para siempre, ahora por voluntad propia.

Modelos caballerescos e ideología católica ahora explícita y sin velos clasicizantes se dan la mano en la regulación de la violencia en estas obras finales. *Esperanza engañada* es un ejemplo emblemático de este fenómeno en la cara de final infeliz del género, que lleva décadas transitando por las vías del desencanto. Pero también en las obras que persisten en el final feliz, como *El premio de la constancia*, sucede lo mismo.

En esta obra, como se comentó al inicio del presente capítulo, el protagonista termina siendo agente del épico desencantamiento del rey Celimo y su corte. El episodio, como ya se resaltó, obedece a una estética caballeresca. Pero no menos interesante resulta el desarrollo de la solución feliz, esto es, el destino de los moros encantados. Después de la victoria sobre la sierpe, el protagonista habla con el Guadalevín y le pide las llaves del desencantamiento de los moros. El Guadalevín, que inmediatamente lo identifica como un mancebo de ilustre linaje cristiano, le da las llaves y lo envía acompañado de sus tritones. Las cadenas son removidas, y la escena que cierra el episodio es un abrazo entre el Guadalevín y el rey moro.

Sin embargo, lejos está tal resolución de un mensaje de convivencia entre las culturas; la promesa del Guadalevín que sella ese abrazo no es otra que la expulsión del musulmán de la península, ahora presentada con los visos de una idílica restitución a una tierra prometida: «ya gozáis de la libertad deseada, la cual gozaréis de aquí adelante en quietud y paz, surcando las olas del húmedo reino» (III, fol. 87v). Páginas más adelante, Arsindo es levantado por una nube, y, después de un viaje aéreo —motivo ya introducido por Lope en la pastoril¹⁸— aparece en medio de África y allí

¹⁸ Recuérdese el vuelo de Anfriso por las artes del mago Dardanio en el libro III, que será el detonante de la tragedia del protagonista, pues le permite ver sin oír, con lo que acaba malinterpretando la interacción de su pastora con su rival.

conoció al Morabito que del desencantamiento había librado, y a los demás moros que con el rey Celimo estaban. Le dio un grandísimo gusto, y más como todos se le allegaron y abrazaron, dándole mil parabienes, haciendo muchas fiestas y regocijos con su venida, formando al son de las algazaras a su usanza varias danzas y saraos, con que le llevaron a un alcázar que a la vista parecía muy lleno de chapiteles y soberbias torres. (IV, fol. 112r)

El moro, esa alteridad religiosa que ya iba entrando en la pastoril cuando se cruzaba el límite entre arcadia y corte, siempre representado como un enemigo deshumanizado, aparece aquí con unos visos positivos que, hasta el momento, sólo había tenido en el *Abencerraje* que aparece inserto en la versión de 1561 de la *Diana* de Montemayor (narración, en todo caso, aislada de la vida de los personajes)¹⁹. Castillo Martínez (2005a y 2020) ha estudiado esta representación en *El premio de la constancia* encuadrándola en la creciente literatura maurófila, con su gusto exotizante, e Irigoyen-García (2014, pp. 197-208; 2008) analiza el episodio como uno de los textos que, de una u otra manera, van a contracorriente del etnocentrismo pastoril. La romantización y el exotismo son innegables, y, sin embargo, es de resaltar que tales visos positivos, como la misma nostalgia que identifica Irigoyen-García (2014, p. 200), solo son posibles dentro de un ideal que depende de que sea barrido completamente de la península y quede encapsulado en tierras africanas. Un abrazo entre el Guadalevín y el musulmán únicamente es posible si es un abrazo de despedida, así como una amistad entre el caballero cristiano y el rey moro, forjada en este caso sobre los maquillados bordes de su expulsión y proyectada en un África que de tan lejana se hace utópica, a la que solo se puede acceder por vías de inverosímiles los vuelos mágicos, y de la que este —se entiende— no volverá con sus danzas y algazaras.

¹⁹ Para Irigoyen-García (2014, pp. 161-168) también en *El prado de Valencia* habría una representación positiva. Sin embargo, para los propósitos del presente estudio, es de notar que en esta obra no entra como tal el personaje musulmán, sino la descripción de tradiciones ligadas a la fiesta de San Juan, de las que Irigoyen-García ofrece un cuidadoso estudio.

4.3. UNA ARCADIA ENVENENADA: VIOLENCIAS SIN SOLUCIONAR Y PONZOÑOSOS BEBEDIZOS EN EL CORPUS D.C.

Si bien el porcentaje de acciones violentas no resueltas desciende respecto al grupo de novelas d.G, este nuevo corpus, con su estética caballeresca que se funde con el imperio de las más escabrosas tramas cortesanas, poco tiene que envidiar al conjunto anterior en intensidad de violencias sin solucionar.

La trama de *Esperanza engañada* I y II resulta más que elocuente. En el primer tomo de la novela, la firme pastora Isbela es prometida por su padre a un pastor extranjero. Siguiendo la línea argumental de *La Galatea*, también en este caso tenemos a los escuadrones de pastores que prometen solucionar el problema por la fuerza: «algunos pastores se le ofrecieron a romper las dificultades del caso con la muerte del nuevo amante de Isbela, mas como Almeno era amigo del bien, discreto, y a quien ninguna adversa fortuna asombraba mucho, no quiso ser causa de alguno ajeno daño» (III, p. 143)²⁰. Sin embargo, otro es el desenlace y, por consiguiente, el desarrollo de los personajes. Almeno no acepta la intervención de los escuadrones de pastores, e Isbela prefiere matar a su padre de un disgusto no aceptando el matrimonio, antes que romper la palabra dada a Almeno. Pero, aún así, esta trama no desemboca en el final feliz de la unión de los firmes amantes, y la constante Isbela termina siendo raptada por el caballero Ricardo y sus criados. Los ecos cervantinos continúan, y la escena se construye sobre el esqueleto del rapto de Rosaura en *La Galatea*. También en este caso tenemos la estructura de caballero y criados embozados que cogen a la dama y la ponen en la cabalgadura del amo *versus* amigas llorosas y pastores que fracasan en el intento de dar su auxilio a la víctima:

Daba Roselo fin a sus versos, cuando vieron por el través del monte bajar un hombre a caballo cubiertos unos antojos, y del arcón colgada una escopeta; acompañábanle seis hombres rebozados y con arcabuces todos. Con admiración y miedo de las pastoras, llegaron a ellas y, parándose un poco, arrebataron a la sin par Isbela y la pusieron en

²⁰ De hecho, también el motivo del casamiento con el pastor extranjero se plantea en los mismos términos que en *La Galatea*: la privación de la belleza y discreción de la pastora: «no esperaban, discreto pastor, los de esta sierra que la luz de ella en lo mejor de su vida les faltase» (II, p. 137) son las réplicas de Dorindo a Laurencio.

los brazos del caballero, que a media rienda se adelantó mientras los que le seguían advertían a Roselo que le costaría la vida si defendella procurasen. Con llanto y voces rompían los aires las amigas pastoras, pidiendo socorro la los cielos para la robada Isbela. Al fin se fueron tras el caballero los que le seguían, dejando tristes y confusas las temerosas serranas, que sin despedirse les llevaron de los ojos la luz de cuantos la miraban. A la aldea llevaron las nuevas, donde causando una desenfrenada furia en los pastores, tomaron todas las armas, sirviéndoles Dorindo, que era la mayor parte en tanta pena de triste compañero, para la deseada venganza. Cuál incitado del natural amor arremetía la ballesta, cuál al antiguo lanzón y larga montera, cuál con el limpio arcabuz caminaba sin orden pisando el llano, escudriñando los bosques y desenlazando las más espesas y silvestres breñas, pero fueles vana su diligencia y volvieron más tristes, que hasta entonces la rabia y deseo de vengar sus agravios y volver a su estado la bella pastora les negaba lugar al sentimiento. (IV, pp. 187-188)

A diferencia del rapto cervantino, que, aunque queda sin solucionar, no se dice a ciencia cierta cómo concluye —es decir, si Grisaldo logra recobrar a su amada o no— aquí se consuma hasta sus últimas consecuencias, que no son otras que el acceso carnal a la víctima y su matrimonio forzado con el captor. Más adelante Almeno encontrará a su amada pastora llorosa y vestida de rica cortesana en su rol de mujer del caballero Ricardo. Más interesante aún resulta el hecho de que, en realidad, Ricardo se ha confundido, pues no pretendía raptar a Isbela, sino Arsinda. Sin embargo, poco le importa descubrir el equívoco, pues, ante el parecido, se contenta con la pastora raptada y decide seguir adelante con la unión forzada. Narra la víctima, tendiendo un velo elocuente sobre la violación disfrazada de matrimonio:

El valeroso Ricardo, enemigo de Arsinda y competidor de Doristo, supo cómo en nuestros valles andaba la despreciadora de sus amores y, como yo tanto le parecía, por mi desventura, yendo a buscarla acompañado como te han dicho, pensó por el luto que por mi padre traía ser por Doristo, a quien Arsinda quería, y sin haber defensa bastante a sacarme de sus manos, me trujo a una casa suya que aquí tiene, donde sabiendo la enamorada historia de su burlada esposa, quedó cautivo de mi desgraciada hermosura [...] Por no enojarme me tuvo algunos días sin que en solo un pelo me tocara, conquistando mi voluntad y ofreciéndome su persona, más como eran vanas contra mi firmeza sus promesas, viendo mi obstinado intento, me recibió por esposa. (IV, p. 203)

Con la construcción de esta situación, Fernádes Raya parece tener también en mente la estructura de la historia de Teolinda, con la que se entrelaza la de Rosaura en la obra cervantina²¹. Recordará el lector que, en la historia de Teolinda, Leonarda, al no ser correspondida por Galercio, decide buscar a Artidoro, el gemelo, hacerse pasar por Teolinda, y casarse con él. En la historia de Isbela el equívoco funciona de una manera no muy lejana, pues el objeto del deseo se convierte en una forma intercambiable para todos los propósitos por otra que se le asemeja. El matrimonio, que en este caso no es un engaño a la víctima sino una imposición sexual por la fuerza, surge de una manera mucho más violenta, pero con una lógica análoga: es el punto final ante el no consenso de la ‘intercambiable’, es decir, ante su no intercambiabilidad, ante su historia afectiva individual que quiere ser borrada para reducirla a esa pieza física válida — entiéndase gozable — en el juego de las sustituciones.

Otros raptos aparecerán consumados en estas arcadias, que no siempre están dispuestas a preservar la integridad de sus doncellas con la estética caballerescas que resaltaba anteriormente. En *Esperanza engañada* I resulta destacable el caso del rapto de Artidora, por la perspectiva desde la cual es narrado: el recuerdo elaborado estéticamente de su amante, ya anciano, que nunca más la volvió a ver. Para entretener a los pastores y simpatizar con sus cuidados amorosos, el venerable Laurencio, padre de Isbela, termina narrando en un poema sus penas juveniles:

Un galeón de mauritana gente
trujo a ver de Artidora la hermosa;

²¹ Más elementos apuntan a la confirmación del intertexto con el episodio cervantino: Isbela, en el segundo tomo de la novela, aparece glosando una canción popular que glosaba también la pastora cervantina. Compárese lo que glosa Isbela «Toda mi gloria es perdida/ y lo que más me consuela/ que el tiempo que pasa y vuela/ llevará presto la vida» (I, p. 7) con lo que glosa Teolinda «Ya la esperanza es perdida/ y solo un bien me consuela/ que el tiempo que pasa y vuela/ llevará presto la vida» (I, p. 57). En todo caso, es de notar fascinación por este esquema cervantino en la obra de Fernádes Raya. En el primer tomo también aparece una historia de dos hermanas rivales, donde, por medio del engaño, una termina casándose con el amado de la otra (II, pp. 111-112). Sin embargo, en esta novela de afectos inconstantes que se reconfiguran una y otra vez, la ‘Teolinda’ encontrará otro amor. Para el tema de las gemelas en la pastoril, ver Gherardi (2024).

No baja contra el pájaro inocente
 tan fiero el gavilán batiendo el ala
 como todos a tierra en continente.
 Y, tomando en los brazos mi zagala,
 de las más pastoras no curando
 como a aquella que al mismo sol se iguala,
 las velas al airado viento dando
 me dejaron en noche tenebrosa
 con querellas los cielos atronando.
 Divulgose la presa lastimosa
 y la fuerza cruel de mi agonía
 a combatir diamantes poderosa.
 Llegó la noche, escureciose el día,
 partí de aquella aldea, sepultura
 donde me puso la desgracia mía.
 Aqueste monte me trujo la ventura
 do conquisté después de algunos años
 la condición de mi Isbela dura.
 Y aunque el tiempo me dé sus desengaños,
 me recreo en oír al afligido
 para tenelle lástima en sus daños
 que joven tierno y enamorado he sido. (I, fol. 30r)

Varios son los elementos que hay que resaltar en el poema de Laurencio (a pesar de la escasa calidad de sus versos con sus torpes rimas categoriales). En primer lugar, es de notar que aquí la representación del rapto, además de la difuminación enunciativa, pasa por la estética (único caso en este corpus final). En esta dimensión estética, aunque surge una serie de metáforas cinegéticas para aludir al rapto, falta, como en los raptos solucionados caballerescamente —e incluso en el de Isbela—, la detenida descripción erotizada del cuerpo en fuga, característico de la estética cinegética de las obras anteriores²². Por otro lado, es de notar que en este caso la no solución es narrada al margen de la perspectiva trágica, como un ejemplo de que la vida sigue a pesar de las penas. El amor, nos dice esta pastoril tardía desencantada, no dura para siempre, y las penas que ocasiona, así prometan romper diamantes, tampoco. Laurencio conoce a otra pastora, se casa, tiene una hija, y lo que podría ser la trama de una novela bizantina o de

²² Me he ocupado de este tema en Santa-Aguilar (2024b).

una tragedia es tan solo una «memoria triste» (I, p. 31) que sirve para entretener a una discreta junta de pastores.

Pero tal vez lo más interesante de este caso no está en la reconfiguración de los afectos pastoriles —patrón estructurante de la trama de esta obra—, sino en la del espacio arcádico. Si bien desde *Los diez libros* de Lofraso aparecían galeones dispuestos a tomar cautivos como episodio posible en el marco de la novela pastoril, es de notar que estos estaban fuera de la arcadia. Su aparición dependía, o bien de que los pastores salieran del espacio bucólico y, de este modo, terminaran envueltos en este tipo de aventuras (como sucede con los protagonistas de la obra del sardo), o de que llegara algún cortesano a narrar sus desventuras, entre las cuales no resultaba extraño algún episodio marino (como es el caso de Alcida y Marcelio en la obra de Gil Polo o Timbrio, Silerio, Nísida y Blanca en *La Galatea*). El límite entre corte y arcadia, aunque resquebrajado por la progresiva inclusión de dinámicas sociales cada vez más palaciegas entre los pastores, mantenía una cierta impenetrabilidad, al menos frente a las agresiones provenientes de su contexto histórico inmediato. Con la historia de Laurencio, este límite, ya delgado, ya resquebrajado, salta por los aires en el momento en que la misma arcadia tiene que dar voces de alarma y presenciar la entrada de galeones a sus costas y el robo de sus pastoras.

La inviolabilidad de la seguridad del espacio arcádico no se queda solo en este anecdótico episodio, que podría pasar por una excusa para la inserción del poema. En el segundo tomo de la obra, la justicia cortesana irrumpe en unas fiestas pastoriles y prende a Isbela y a Pinarda (IV, fol. 111r). Si bien, como se subrayó en el capítulo anterior, la justicia no es ajena a los universos pastoriles, había una tácita separación entre la justicia pastoril, normalmente encarnada por la misma comunidad de pastores, y la justicia cortesana, cuya entrada a la arcadia para prender al cortesano de turno disfrazado, pero, sobre todo, a una pastora, sería impensable en el corpus temprano²³. Aquí Pinarda no queda blindada en su disfraz de pastora, y llegará hasta el corazón de la arcadia, en la que pretende refugiarse, la institución civil que la busca

²³ Si bien en *La Galatea* hay un precedente de violación del espacio arcádico cuando entra el caballero Artandro y rapta a Rosaura, es de notar, en primer lugar, que no es la justicia civil, sino un particular, y, además, es un rapto de un caballero a una dama de la misma posición social, no se lleva a ninguna pastora, como sí ocurre en este caso (y en el rapto de Isbela por el caballero Ricardo, anteriormente analizado).

por haberse fugado con su amado, y que, de paso, prende también a la pastora amiga bajo la acusación de complicidad.

En este corpus final no se trata de si los espacios son cada vez más cerrados, fenómeno que se destacó como eje de la transformación en el corpus d.G. De hecho, este conjunto final, en sus intentos de vuelta al origen, regresa, por lo general, a los espacios de cielo abierto, árboles y fuentes de la pastoril temprana. Se trata de una configuración del espacio que pone en evidencia que el retorno al *locus amoenus* es imposible, pues este ha dejado de ser una dimensión utópica, un posible paréntesis —aunque siempre regido por sus dinámicas sociales— en la vida de los cortesanos, para ser, simplemente, su patio trasero, su continuación.

Hasta este momento he resaltado la huella cervantina en las violencias sin solucionar, con sus raptos que se consuman, sus enredos que no se solucionan a tiempo, y hasta este seguir de la vida a pesar de no encontrar las soluciones que se esperan. Sin embargo, con mayor fuerza se impone la estética y los derroteros de las más escabrosas tramas cortesanas del siglo XVII. En esta línea, es de subrayar la introducción de una nueva arma en este mundo que hasta ahora contaba, a grandes rasgos, por un lado, con las hondas y cuchillos pastoriles, por otro, con las espadas caballerescas y un poco de artillería pesada debidamente encapsulada en los episodios de guerras marítimas. Esta nueva arma es el veneno, siempre letal, siempre agente de violencias sin solucionar.

En *Esperanza engañada* I, el protagonista, Almeno, y su amigo Finizio son retenidos por un grupo de descomedidos pastores, a quienes se suma un tercero que dice querer vengar con sus muertes la de su hermana Theolinda. Al contemplar a los retenidos, el pastor vengador se da cuenta de que no son quienes él creía, y, como parte de su disculpa, les narra la historia que ha motivado el episodio. A través de esta mediación enunciativa, lectores y pastores acceden a las veleidades del pastor Ortelio, quien, vencido de la belleza de una pastora, decide servirla y envenenar a su esposa para deshacerse de ella y casarse con la nueva merecedora de sus atenciones:

Pero como la continuación en las cosas hace su oficio y lo allana todo, ella concedió en sus ruegos, aceptándole por marido. Tan ciego estaba Ortelio (que así se llamaba) del amoroso fuego, que, olvidado de la forzosa obligación e inseparable yugo, le aceptó la palabra, y porque más a su salvo gozase aquella impresa (¡oh dura y lastimosa memoria!) dio a mi hermana un vaso de veneno con que no tuvo más vida que en cuanto dijo la infame traición de su fingido esposo. (III, p. 152)

El veneno ha entrado a las dinámicas pastoriles, pues los protagonistas de esta historia son pastores. La inconstancia de los amantes no lleva solo al alejamiento de la esposa para ir en pos del nuevo objeto del deseo, como sucede con Delio tras Alcida en *La Diana enamorada*. Tampoco el rechazo de las bellas serranas acosadas por casados es eterno. El matrimonio cristiano indisoluble, materia pastoril desde la primera novela aurisecular de este género literario, es un obstáculo que solo se puede salvar con la muerte. En el ciclo diáneo era Delio quien moría, y esta muerte resultaba una necesidad de la estructura de final feliz, por un lado, porque Delio era el personaje celoso y falto de ingenio, causante de la infelicidad de los protagonistas, y, por otro lado, porque su muerte era presentada indirectamente como un castigo por su inconstancia: era fruto de las fatigas por seguir a quien no debería estar siguiendo. En esta obra de 1624 la lógica ha cambiado: el asesinato reemplaza a la muerte providencial del esposo no deseado, y el muerto es una víctima inocente. No hay antídotos para Theolinda, pero tampoco parece importarle mucho al autor, pues los pastores, después de agradecer la narración, se despiden y la historia queda sin resolverse, como uno más de los variados episodios de amores, violencias e inconstancias.

En 1629 Fernánides Raya vuelve sobre el envenenamiento en dos ocasiones en contextos que son dignos de análisis. En el libro V, Almeno finalmente va a casarse con Isbela, ya viuda de su raptor. Sin embargo, la industriosa Sylvia, enamorada del protagonista, y Roselo, enamorado de la desdichada Isbela, deciden hacer un montaje frente a testigos, en el que Sylvia se hace pasar por Isbela dando palabra de matrimonio a Roselo. Así pues, cuando llega el momento de la boda, esta no se puede efectuar porque se acusa a Isbela de haber dado su palabra a otro, y hay testigos que así lo acreditan. El matrimonio se deshace, pero no la fiesta, pues Almeno, furioso, decide tomar a Sylvia por esposa. Sin embargo, también esta boda fracasa, pues Alcido, enamorado de Sylvia, opta por envenenarla en la celebración para no verla gozada por otro pastor:

Pidió agua la graciosa Sylvia a una pastorcilla que la servía, mas al tiempo que acabó de beberla, con un dolor y desasosiego extraño se cayó muerta, causando una confusa alteración en todos, que pensaron que solo fuese desmayo lo que a la desdichada pastora fue eterno sueño, y procurando saber la origen de semejante desgracia, hallaron que el vaso por donde había bebido estaba inficionado, y como después confesó la zagala, fue traza y diabólica invención del desdeñado Alcido, que en

venganza de su desprecio procuró que no gozase ajeno dueño la prenda que tanto tiempo solicitara con sus penas. (VI, fol. 176v, énfasis mío)

Nuevamente el veneno se mueve en un ámbito pastoril, y las bodas, punto de llegada feliz en el corpus temprano, en esta obra se convierten en un macabro espectáculo de muertes y traiciones. El desdén ya no es fuente de melancólicos cantos, o no solo: es un aliciente para retorcer la realidad hasta acomodarla al propio deseo, y si esto no fuera posible, para frustrar el cumplimiento de los deseos ajenos que suplantán al propio. En este punto, llaman la atención las motivaciones del desdeñado Alcido. Su lógica es la de la posesión del objeto amado, y, en este sentido, se acercaría a personajes como Elicio cuando admite que, aunque puede soportar la indiferencia de Galatea, no puede soportar que sea de otro²⁴. Sin embargo, el personaje de Fernánides Raya ha dado un paso más en las dinámicas del tener, pues argumenta desde una lógica que podríamos llamar capitalista, en cuanto presenta al objeto amado como algo en lo que se ha invertido tiempo y trabajos, y cuyo disfrute en manos ajenas terminaría viviéndose como una expropiación.

Sin embargo, a pesar de toda su crudeza, en este episodio hay que destacar que sí hay justicia poética, pues la envenenada no es, como en el tomo de 1624, una víctima inocente, sino un personaje manipulador, a quien se le impide gozar un fruto que ha conseguido ilícitamente por medio de sus engaños y a costa de la infelicidad de otros. La trama continúa un poco más y los venenos pastoriles se extienden al ámbito cortesano. Páginas más adelante nos enteramos de que la desdichada Isbela termina en una ermita, y allí se encuentra con su amiga cortesana Pinarda, que confiesa haber envenenado a don Pedro, su prometido, con la ayuda de su prima —y hermana del caballero—. El motivo de Pinarda es también el desdén, pues don Pedro, después de haberla buscado incansablemente tras su fuga con su galán y haberla recobrado, la olvida. Sin embargo, en la venganza de Pinarda no está la lógica de la posesión, sino del honor y, sobre todo, el amor propio:

llegamos a casa de don Pedro, que en lugar de recibirme con regocijo y fiestas, le hallé tan divertido de su primero amor, que no solo *yo me que-*

²⁴ «Me juzgaba por el más dichoso pastor que jamás apacentó ganado, contentándome sólo de mirar a Galatea y de ver que, si no me quería, no me aborrecía, y que otro ningún pastor no se podía alabar que aun della fuese mirado» (V, p. 311).

dé burlada, pero mi padre corrido, con cuya visita se dilataron los conciertos algunos días, en que yo le cobré tan mortal aborrecimiento, que servían sus ojos de venenosas flechas a mi pecho. (VI, fol. 183v, énfasis mío)

Más interesantes aún resultan las motivaciones de la prima, quien, viendo el odio manifiesto de Pinarda hacia don Pedro, le confiesa sus deseos de deshacerse del hermano por cuestiones de herencia:

entendió mi prima la melancolía que me asombraba, y descubriéndome un odio oculto y saña fiera que contra su hermano (sobre algunas dependencias del mayoralazgo) había concebido, pudo en nosotras tanto el *furor rabioso*, que, dándole una noche un vaso de refinada ponzoña, le dejamos en las ansias de su tormento, luchando con la triste y macilenta muerte, *apartándonos cada una sin sentido por diversas partes*. (VI, fol. 183v, énfasis mío)

Los venenos vuelven a hacerse presentes en *La Cintia de Aranjuez*, como todo en esta obra, en ámbito cortesano. En el libro IV, llega a la casa de retiro donde Cintia ha montado su fingida arcadía una dama llorosa, doña Alexandra de Toledo, a contar sus desventuras. Estas consisten en haberse enamorado del donjuanesco don Pedro de Arellano, que ya tenía amores con una casada. La trama de esta historia desemboca en una situación en la que el galán de doña Alexandra, movido de celos al descubrir sus amores con don Pedro, y conociendo la relación de su rival con la casada, decide revelar la infidelidad al marido a través de una carta anónima, esperando que este dé buena cuenta de don Pedro. El marido, cual cauto don Gutierre, pone en marcha una estrategia para comprobar su deshonor, y cuando esto sucede, fiel a los códigos del honor y sus exigencias de ser lavado con sangre y en privado, opta por envenenar a su mujer. Narra doña Alexandra de Toledo a propósito de su rival agonizante:

Visítela, y todo ese tiempo, a título de caricia, no se apartó el marido de su cabecera, con que me volví, sin que me pudiese dar indicios de su mal: aunque algunas veces, mirando al marido, me apretaba la mano, feneciendo la acción en un suspiro. (IV, p. 331)

Este envenenamiento resalta frente al corpus anterior por la intensidad del proceso, que en las obras previas se callaba, pues el efecto sorpresa estaba en el hecho mismo (piénsese en la intempestiva caída de Sylvia como punto final de unas bodas cuya celebración ya había

implicado varios acelerados e inesperados giros de fortuna). En este caso los códigos del honor son los protagonistas de la trama. Todos los personajes saben que el marido ha quedado enterado de la infidelidad, pues todos se hallan presentes cuando este hace entrada en la casa donde se encontraba su esposa con don Pedro. Todos sospechan que la ‘casual’ enfermedad en la que cae doña Marcela dos días después de este suceso es obra del marido. Y, sin embargo, se impone la honra como consideración social con sus mordazas que dictan a todos el silencio.

En la escena destaca el control coercitivo del marido sobre la agnizante, la máscara de mimos que usa para impedir que hable con cualquiera y haga irrevocablemente explícito su envenenamiento y la deshonor que lo causa, en contraste con la pugna de la víctima por acudir al lenguaje no verbal para significar su muerte y señalar a su agresor en medio del silencio impuesto a todos por el código social. Esta muerte, lenta, se consume a pesar de que se sabe o, al menos, se sospecha su causa: «bien supe que el marido con secreto veneno había causado su muerte, aunque en las demostraciones de sentimiento procuraba que se creyese lo contrario» (IV, p. 332), refiere doña Alexandra. Aunque después se revela que el hábil don Pedro ha logrado entrar a la casa y ha podido corroborar la verdad por boca de la víctima, no hay un castigo para el uxoricida, y se nos dirá que este se ha retirado a su pueblo natal después de ejecutar su tragedia de honor.

Quien sí se salva es el donjuanesco don Pedro, en un último giro espectacular que da la intrincada trama de esta novela de pastores de capa y espada. En efecto, en una visita que logra hacer a la moribunda, los amantes se encuentran con el súbito retorno del marido, y el galán tiene que esconderse en un baúl que Marcela cierra con llave. Ante la inminencia de su muerte y la presencia continua del marido, ella manifiesta como última voluntad que el baúl sea llevado como herencia a doña Alexandra. En casa de doña Alexandra la débil voz que sale del arcón pidiendo auxilio lleva al lector, por un momento, hacia una estética de terror, pero el misterio se revela sin acudir a lo ultraterreno cuando sale de allí el debilitado don Pedro y narra la historia, aparentemente arrepentido. Páginas más adelante sabremos que poco ha durado la contrición: don Pedro suplanta a su amigo don Juan —prometido de Cintia y hermano de Alexandra— para casarse con Cintia. La discreta protagonista, que desde un comienzo lo ha rechazado, al descubrir su verdadera identidad, le pide que se case con Alexandra, y

ella termina desposándose con el verdadero don Juan, de quien ya se ha enamorado conociéndolo en el traje y rol del pastor Fileno.

Resulta interesante destacar en este punto que el envenenamiento pastoril es siempre irreversible. Culpados e inocentes mueren, sin que se halle antídoto alguno, y, sobre todo, resalta que ninguno de los envenenadores es condenado por llevar a cabo este acto. Solo Pinarda tiene algún castigo, pero este no llega como imposición externa sino interna. La cortesana aparece greñuda y vestida de harapos en la ermita, purgando su culpa. Los demás personajes siguen tranquilamente su camino.

Otro elemento a destacar es que, aunque hay envenenadores y envenenadoras (y, de hecho, los primeros son mayoría), los envenenamientos perpetrados por mujeres reciben un trato diferencial. Ya destacaba en el capítulo III de esta monografía que las agresiones femeninas, cuando se cumplían al margen de una masculinización (normalmente exteriorizada en el traje), se presentaban como violencias histéricas, violencias impulsivas. Así sucede también en el caso del envenenamiento que ejecutan las dos primas en la obra de Fernández Raya, llevadas de «furor rabioso». Además, a diferencia de los envenenadores, que cumplen su acto con serenidad y premeditación trágica, las dos envenenadoras salen a la veleta, cada una para un lugar diferente. Sus violencias ahora se cumplen, ya no se trata de inconstantes propósitos que no son capaces de llevar a término, y, sin embargo, llama la atención que su representación literaria sigue siendo la misma.

Por otro lado, dentro de este corpus de violencias sin solucionar entra con derecho propio una serie de violencias de capa y espada. Este tipo de violencias, con sus armas específicas y sus dinámicas de emboscadas y escaramuzas no son nuevas en la pastoril aurisecular. Recuérdesse que Felismena reencuentra a don Felis en la obra de Montemayor cuando este está siendo emboscado por unos anónimos caballeros y lo salva de sus agresores. Sin embargo, en el desarrollo del género la cantidad de escaramuzas va *in crescendo* jaloneándolo cada vez más hacia lo cortesano. En un principio, estas violencias resultaban reguladas en su mayoría por una lógica de final feliz en la que, por ejemplo, en el último segundo de un duelo, se perdona la vida del contrario vencido, reservándole solo la muerte cuando pesa sobre él alguna culpa irreparable, o también la situación en la que los heridos de las refriegas nocturnas terminan siendo recogidos y curados en casa de algún amigo. Por el contrario, en este corpus tardío aparecen

enfrentamientos en los que pueden morir personajes que no son antagonistas mientras pueden curarse aquellos que sí lo son, y estos hechos no son un problema para el ya inexistente idealismo del género, sino el resorte para un nuevo giro diegético. Se vio en el caso de los envenenamientos, que sirven para activar nuevos desarrollos en la materia narrativa, y sucede lo mismo con las riñas cortesanas.

En *Esperanza engañada* II es significativo que estas dinámicas alcanzan incluso al mundo de las ninfas —o al menos de los personajes que son llamados así—. En el libro IV Isbela llega a una isleta donde canta un grupo de ninfas al son de un arpa. El episodio parece introducir un anticlimático paréntesis mitológico-pastoril en esta trama de peripecias, pero no será así. El motivo del canto de las ninfas es la muerte de un caballero, el galán de una de ellas. Pero lo más llamativo es la caracterización de la ninfa. No solo no es una desamorada consagrada a alguna deidad virginal del bosque, como lo son las de Montemayor, sino que se presenta enmarcada en una situación socioeconómica muy particular: «nací por mi desdicha de padres nobles, que para sentir menos mis daños plugiera a Dios que no lo fueran, en esta ciudad ilustre» (IV, fol. 125r). En este corpus final no solo estamos en una situación en la que el actuar de las pastoras se confunde con el de las ninfas, o el de las cortesanas con el de las pastoras, sino que se desemboca en la unión de los dos polos del género: ninfas y cortesanas terminan haciéndose indistinguibles.

De este modo, la historia de la ninfa continúa dando cuenta de su interacción con un caballero a través de fingidos desdenes, cartas, y en los mismos espacios cerrados que resaltaba como parte del cambio del paradigma pastoril en el corpus d.G. El conflicto de esta historia no es menos cortesano que las dinámicas de interacción ni las caracterizaciones de los personajes, pues nace de la diferencia de posiciones sociales entre la ninfa y el caballero. Refiere la ninfa: «aunque en sangre y antigua nobleza no me excedía, en los bienes de fortuna me aventajaba, porque tenía Leonardo un rico mayorazgo, con que se hacía envidiado, junto con sus buenas partes, de las principales damas» (IV, fol. 129r).

Este planteamiento lleva a un desarrollo no menos cortesano, en el que la ninfa, iracunda por una ausencia de Leonardo, decide quitarle el galán a la hermana de este, pero la hermana, enfurecida con su enamorado, le dice a Leonardo que este le ha quitado la honra, esperando que lo mate. El caballero, paradójicamente llamado Felicio, se vuelve el blanco de la ira de Leonardo, quien, ayudado por su hermana, que

le tiende una trampa, le dispara y acaba con su vida. La escena es llamativa a la luz del corpus anterior con su colección de asesinatos fallidos y malentendidos. Felicio no muere inmediatamente, queda herido, pero esto no cambia nada, pues el género ya se ha salido de las coordenadas del final feliz con las curas y amigos que aparecen siempre a tiempo: «le tiró de una escopeta, de cuya peligrosa herida, aunque vivió algunos días, vino a morir» (IV, fol. 128v).

Leonardo es entonces perseguido por la justicia, el padre de la ninfa decide casarla para salvar su honra, pero ella continúa en sus amores hasta que el esposo los descubre, llama a la justicia, y, en una trepidante escena de persecución, cárcel, fuga y persecución final, en la que el personaje se ve sin escapatoria, termina suicidándose en las aguas donde Isbela encuentra a las llorosas ninfas. Esta historia, aunque narrada a través del mecanismo de la difuminación enunciativa, deja a dos muertos que no son antagonistas, manchando con su sangre los ríos de la arcadia, y, mientras tanto, en su afán por multiplicar las peripecias cortesanas, deja el oxímoron de una ninfa adúltera, atrapada entre su rabioso carácter y sus condiciones socioeconómicas, que impiden el matrimonio con Leonardo.

También en esta dirección corren las peripecias que ya había ocasionado Cintia antes de generar con su belleza el enredo de don juanes y don pedros antes referido. Desde la misma estética de multiplicación de las aventuras, aparece la historia del enamorado Lisardo, dechado de perfecciones que decide amar a Cintia con la mayor discreción, pero es descubierto en su devoción por la astuta mirada de la gitana Elena, que se aprovecha de la situación y se hace nombrar tercera del caballero sirviendo en casa de Cintia. Allí se desarrolla una trama al uso de enredos y disfraces que toma como coprotagonistas a la criada Finea y al cochero Luis, quien no es tal, sino un hermano perdido de Cintia, que, sin saber este parentesco, se ha enamorado de ella y ha decidido entrar a su servicio bajo un disfraz. La historia, cuyos hilos se mueven por las manipulaciones de la gitana y las envidias de las criadas, termina en un duelo en el que los dos caballeros se matan, Finea se suicida, la gitana huye, los parientes de Cintia deciden buscarle rápidamente un marido para frenar los estragos de su hermosura y ella, «viendo tan manchada de sangre su casa» (III, p. 255), deja Madrid y pone en marcha sus proyectos pastoriles.

En esta historia es interesante destacar, además de la muerte sin solución de dos excelentes y nobles caballeros y la fuga de la enredadora

que ha llevado todo a ese punto, el hecho de que la sangre derramada sea el origen de la mascarada pastoril. Muertes sin solucionar empujan al personaje a la arcadia, pero la arcadia ya no existe en esta novela, ya no hay un límite que, cruzándose como el espejo de Alicia, conduzca al mundo de los pastores literarios y las sabias Felicias. Cintia no puede dejar de vivir su realidad de cortesana, solo puede jugar a las máscaras en su casa de retiro de Aranjuez, y hasta allí llega la sangre derramada, pues, como consecuencia de un duelo, logra entrar el herido don Juan de Toledo a este pacto lúdico y transformarse en el Fileno que, finalmente, doma a la fierecilla y neutraliza su belleza letal reconduciéndola al orden matrimonial y cortesano de Madrid.

Los pastores no existen en esta novela. Lo dice el mismo narrador reconociendo que ya no son, ni siquiera, trasuntos de una realidad cortesana. Son adornos, escenografía, y, sabemos, una escenografía costosa, con todo su aparataje de fiestas palaciegas de jardín arance-tano:

Bien sé que tengo de ser murmurado de haber hecho tanta junta de pastores, y tanto alarde de zagalas, y que no hayan servido de otra cosa a mi discurso, que de número; mas también sería proceder prolijamente si de todos contara iguales sucesos a los referidos; y si fueran menores, no llevara corriente la historia referida. Sirvan de compañía y adorno, como en una curiosa pintura los países, los celajes, los árboles y las flores. (IV, p. 340)

4.4. VARIACIONES SOBRE LO ANTIARCÁDICO: VIOLENCIAS DE MENTIRA, DISIMULACIÓN, RISA Y NUEVAS AVENTURAS DE DON DINERO

Las novelas pastoriles auriseculares son cada vez más violentas, tanto por frecuencia, como por intensidad de este tipo de episodios, y, aunque la desactivación sigue siendo la estrategia privilegiada en su gestión, y hay también un incremento en el recurso de la reversión, la sustancia ha ido cambiando significativamente.

Un elemento que ya se hacía presente dentro del corpus d.G. era la aparición de las desactivaciones que no venían a solucionar nada, sino, por el contrario, a permitir que siguiera una espiral de violencias —recordemos, como caso paradigmático, todas las veces que el perverso Eurilo de *Tragedias de amor* estaba a punto de morir, pero terminaba salvando la vida para seguir poniendo en apuros a los demás

personajes—. En este corpus final también se hacen presentes desactivaciones que no son tales, que no implican una solución, sino, más bien, un problema para la justicia poética de estos universos ficcionales, pues recaen sobre violencias legítimas, como es, sin ir más lejos, la fuga de la gitana Elena de manos de la justicia en el episodio antes analizado de *La Cintia de Aranjuez*.

Pero lo más llamativo en este corpus final en lo que concierne a violencias reguladas son las mentiras. Si hasta ahora la lógica que regía el ingreso de cortesanos a la bucólica consistía en la llegada de uno que contaba sus peripecias —nunca exentas de violencia— a los pastores, ahora el molde ha cambiado. Los cortesanos siguen entrando a las arcadias, pero la escucha, como se ha señalado desde el capítulo anterior, ha venido pervirtiéndose. Ese mundo de afectos puros y compasivos cada vez da más cabida a dinámicas palaciegas, en las que el conocimiento de la vida de otro se instrumentaliza para los propios fines. Consiguientemente, empieza a haber un control del relato, que ya no se presenta como un desahogo ante un curioso pecho empático, sino como una premeditada construcción en la que se oculta prudentemente la propia identidad y la de los demás implicados en la historia personal.

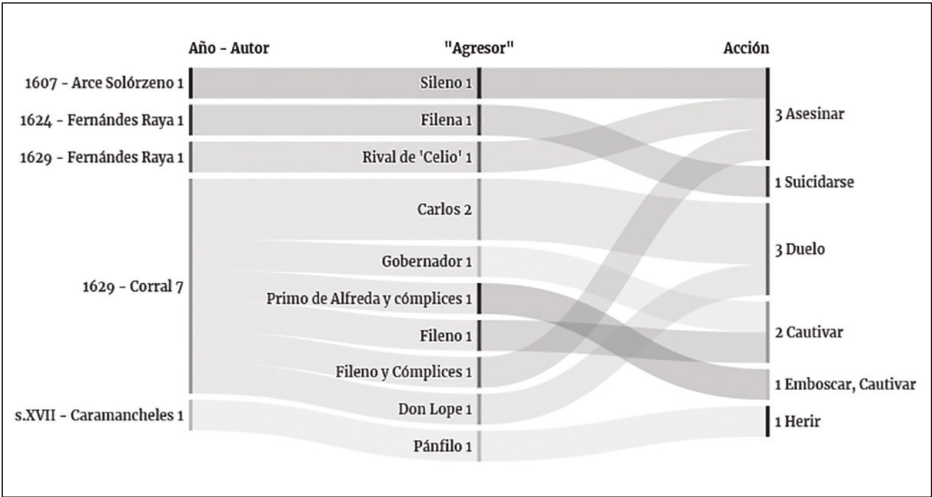


Figura 35: Violencia y mentiras d.C.

Estas construcciones que vienen a remplazar las sinceras aventuras cortesanas tampoco están exentas de violencias. Sin embargo, al tratarse de mentiras, su gestión es diferente, pues son violencias que,

aunque son creídas por los personajes que las escuchan y sus peripecias están diseñadas para crear una tensión narrativa²⁵ —como las cortesanas insertas de los *corpora* anteriores—, luego se revelan irreales. Independientemente de la solución —o ausencia de esta— que se haya dado en el relato del personaje, estas violencias terminan por desaparecer, como las ilusiones del nigromante Alfeo de Montemayor, es decir, se revierten.

Ya en *Tragedias de amor* (1607), obra paradigmática en lo que concierne a la perversión de los moldes pastoriles, surgía la primera violencia de mentira, pues Sileno escondía los motivos de su aparición en medio de la comunidad de pastores narrando una historia en la que afirmaba haber matado a su hermana y al hijo de un rico rabadán tras descubrirlos en tratos poco honestos (I, fol. 37r). Este mismo fenómeno de la mentira vuelve a aparecer en el primer tomo de *Esperanza engañada*, cuando Dorindo dice a Amarilis que Filena, su pastora, se ha quitado la vida, para ver la reacción de Amarilis, su antigua enamorada (V, p. 248). Posteriormente, en el segundo volumen, cuando Celidaura, cautiva y disfrazada de Celio, narra a la bella musulmana que se ha enamorado de ella creyéndola varón, que un rival ha matado a su hermano y que no puede ser suyo antes de encontrar al enemigo y consumir la venganza. Ocultar la identidad, ver la reacción de otros, diseñar una estrategia para salirse de una situación de equívoco, son los motivos de estas primeras violencias mentirosas en la arcadia. Pero donde se impone este actuar fijando unas dinámicas de disimulo más claramente delineadas es en *La Cintia de Aranjuez*.

En la obra de Gabriel del Corral 7 de 19 violencias son mentiras. Más aún, la obra empieza con un hecho violento que, aunque es real, se camufla en una historia de violencias inventadas. Fileno (don Juan de Toledo) aparece herido en Aranjuez después de un cruce de aceros con otro caballero y, a partir de este hecho, se convierte en el emisor de una serie de tramas cortesanas de duelos, honor, traiciones, acusaciones de rapto y persecuciones de la justicia que solo tienen el propósito de ocultar tanto su identidad como la del otro caballero que le infringe la herida (quien, sabremos más adelante, es el famoso don Pedro de Arellano), además de la verdadera razón de su aparición en la fingida arcadia de Cintia. Como se puede ver solamente con el dato

²⁵ Bien lo señala Mujica (1986, p. 253) al respecto de *La Cintia de Aranjuez*: «and yet, one is drawn into Fileno's narrative and held by it as if it were authentic».

numérico, las violencias de mentira proliferan en esta obra (36,8% del total), y más que una explicación puntual de la razón de la aparición de Fileno herido en los prados de Aranjuez, son una materia narrativa que ha entrado con derecho propio a multiplicar las peripecias cortesanas²⁶.

Pero esta entrada, más allá de las nuevas violencias que introduce, ha cambiado con su lógica las dinámicas pastoriles. Notaba acertadamente Paul Michael Johnson (2022, p. 278) sobre los pastores de la tradición en la que se inserta *La Galatea*: «what they readily desire is to hear and see others without pretense, to know another's candid feelings without the possibility that they are feigned or repressed». En el corpus tardío, el deseo sigue siendo el mismo, pero el fin se contamina por la consideración de la utilidad de esa información en unas dinámicas cortesanas. Lo anterior lleva a que este ideal de transparencia afectiva, ya paradójico, como nota Johnson, en cuanto mediado por una la destreza retórica acortesanada —o directamente aprendida en la corte— desaparezca. Ante la posibilidad de la perversión de la escucha, el relato es estratégicamente controlado²⁷: «mira que hay lenguas tan depravadas, que lo mejor que hablan es cuando callan» (I, fol. 12r), advertía Clenarda en la obra de Botelho de Carvalho. En *La Cintia de Aranjuez*, donde estas dinámicas han cobrado el protagonismo absoluto, el curioso pastor-espía de turno ya no es descubierto con la contrariedad de un sorprendido sufriente que luego se transforma en un pecho abierto dispuesto a contar sus penas y llorarlas en discreta compañía. La contrariedad se intensifica, y la escucha, base de la construcción de la diégesis pastoril, en esta obra pasa a ser una descortesía tal que podría llegar a merecer la muerte en cuanto amenaza para el

²⁶ En el recuento de las escenas violentas he optado por contar doblemente el duelo que deja a Fileno tendido en Aranjuez, porque, por un lado, hace parte de la novela que idea el personaje, en la que supuestamente es su hermano, después de una acusación de rapto de la esposa, quien busca su muerte, y, por otro lado, pertenece a la historia real del personaje en su conflicto con el donjuanesco don Pedro.

²⁷ Nota acertadamente Encarnación Sandoval (2019, p. 59) que hay siempre un control del relato, ya que los narradores se construyen como una autoridad que manifiesta explícitamente que hay cosas que narrará y cosas que callará. Sin embargo, es de destacar que en el corpus tardío se pasa del juego de luces y sombras a la manipulación absoluta de lo narrado desde consideraciones estratégicas que desbordan el tópico suscitar compasión etc. del actuar pastoril temprano.

honor de quien ha sido sorprendido contra su voluntad. Apunta el narrador sobre la reacción de Fileno al ser espiado por Leriano:

Leriano, que ya estaba con bastante satisfacción, dióse a conocer a Fileno, y díjole que, creyendo era otro, había procedido más curioso que fuera justo, que lo que le había oído guardaría en secreto cuanto tiempo fuese necesario, y que las armas no tenían causa de ensangrentarse. Colérico estaba Fileno de la descortesía de Leriano: y si tan altas esperanzas como iba fomentando no le ataran las manos, sin duda viera aquel campo la tragedia de uno o de ambos. (IV, p. 309)

También en *Los pastores del Betis* se hace explícita esta dinámica, y en un lugar que no puede ser pasado por alto: los versos del oráculo que son entregados al protagonista. En esta obra, al igual que en otras anteriores, como *Tragedias de amor*, aparece la cizaña, la instrumentalización del conocer las penas de otro para terminar armando un montaje y manipulando la interpretación de la realidad que hacen los demás a propia conveniencia. Es así como Leonida logra separar a Beliso de Diamantina y, además, lo hace instrumentalizando también el ‘qué dirán’, el peso de la opinión pública cada vez más determinante en las arcadias. Leonida aconseja a Diamantina fingir que favorece a otro para disimular su amor por Beliso, y se compromete a hacer al pastor cómplice de esta disimulación. Sin embargo, enamorada del protagonista, no hace lo prometido, buscando por este medio que crea que su querida lo ha olvidado y mude también sus amores. Beliso, desesperado, abandona su aldea y llega al consuetudinario espacio de la maravilla y resolución de los conflictos, que en este caso es el templo de Júpiter. Sin embargo, en vez de ser curado por aguas mágicas, es ‘curado’ por los consejos que le da el oráculo que le garantiza la felicidad, y estos no son otra cosa que un manual del *ethos* cortesano más antipastoril de disimulación, cautela, desconfianza y control de la expresión del sentir:

Pero advierte que has de ser
muchas veces cauteloso,
sagaz, astuto, mañoso,
porque tienes enemigos
que con cubierta de amigos
quieren turbar tu reposo.
Mira que estés advertido

de no descubrir tu secreto,
 que quien dice lo secreto
 deja su pecho vendido.
 Porque hasta haber sabido
 lo que en tu pecho se encierra
 verás el suyo por tierra
 del que procura sabello
 para hacerte con ello
 después descubierta guerra.

[...]

Y cuando salgas al prado,
 repastando tus ovejas,
 no des voces a las quejas
 que tienes de tus amores,
 porque hay árboles y flores
 que a veces tienen orejas

[...]

Y si consejo pidiere
 no lo des, porque es engaño
 pedir consejo al extraño
 para descubrirte el pecho
 y en lugar de hacer provecho
 vendrás a hacerte daño. (IV, pp. 281-282)

El poema oracular deja una pastoril en la que se hace explícita esa lógica que se venía señalando desde el corpus d.G. de traiciones de amigos, cizañas, e instrumentalización de las que fueran las más canónicas estructuras de las tramas bucólicas: la libre expresión de penas, la sencillez y la empatía de los pechos enamorados que comparten sus tristezas sin máscaras ni desconfianzas. Y, paradójicamente, la advertencia se hace señalando como un peligro palaciego el mecanismo fundamental que da inicio a todas las diégesis bucólicas: que «hay árboles y flores / que a veces tienen orejas»²⁸.

²⁸ Se trata del mecanismo estructurante que Encarnación Sandoval (2019) ha propuesto estudiar como «esquemas de solicitud del relato», base también de otro fenómeno arquetípico estudiado por esta crítica, la falsa soledad de las arcadias (Encarnación Sandoval, 2024a). Es de notar que no solo en la poesía oracular está poetizado este modo de interacción entre los pastores. En un soneto de Diamantina ya aparecen los «corrillos maldicientes» como realidades que hay que sortear en los amores de la arcadia: «Ni la celosa guarda de parientes/

Todo se ha vuelto peligroso y manipulable bajo amenazante escrutinio público. El amor siempre puede ser sabotado por rivales maliciosos, y la historia de Beliso y Diamantina no es el primer caso en que tal cosa sucede en este género literario. Una vez han entrado estas lógicas, no solo su frecuencia, también su área de influencia va creciendo. En *Los pastores del Betis* esta dinámica, explícitamente abordada e incluso poetizada, pasa a suplantarse las aguas encantadas en los espacios de maravilla, y en *La Cintia de Aranjuez*, donde ya no hay auténticos pastores, termina recayendo sobre las poses pastoriles, último retazo del género al que se apegan sus personajes. Advierte el tío de Cintia a su sobrina:

Porque toda novedad es peligrosa; y en los labios del vulgo injuriada en la peor interpretación; y no se contenta su censura con graduar por desacuerdo las novedades, sino que aún más profunda y maliciosa adelgaza el designio, hasta que misterioso resulte en infamia de su dueño. Así que retiraros al campo y negaros a las justas obligaciones de estado, no solo se seguirá la nota de que os arrastra el dictamen de un genio inútil: mas será posible que diga alguno que para dilatar vuestra libertad os escondéis a los ojos del pueblo. (I, p. 125)

Por otro lado, los pasos de don Dinero, cuya pisada se mostraba cada vez más honda desde el corpus anterior, siguen hollando el terreno pastoril en este grupo final de novelas. Muchos y muy variados son los ejemplos que podrían tomarse de su presencia en estas últimas arcadias. Ante esta multiplicación creciente de sus influencias, no volveré sobre aquellas dinámicas que aparecían en los *corpora* anteriores y que, en su momento, fui señalando, para centrar mi atención ahora en aquellas que se entrelazan con las que fueron las estructuras más arquetípicamente pastoriles.

Uno de estos casos, tal vez el que llega más al corazón del género aparece en *El premio de la constancia*. La novela pastoril, como tradición que se define formalmente por la intercalación de prosa y verso, presenta al pastor literario como un poeta ideal, para quien sus excelsas creaciones son la expresión de su sentir, y nada tienen que ver con un prosaico oficio para ganarse la vida. Tan antipódica resulta la realidad de los hombres robustos que evoca el ama del *Quijote* cuando se entera

ni ver de aquestos valles alterada/ la gente más quieta y sosegada/ junta con los corrillos maldicientes» (III, p. 161).

de los proyectos pastoriles de su señor frente a la imagen del pastor literario, como resultaría un hambriento poeta del *Viaje del Parnaso* frente al Silvano de Montemayor. Si bien en la literatura satírico-burlesca del siglo xvii se ha hecho tópico el tipo del poeta pobre, el poeta roto, el poeta hambriento, esta caricatura es incompatible con el modelo pastoril, que suele funcionar, de hecho, como término de contraste²⁹. Y, sin embargo, este corpus final abre con don Dinero arremetiendo en este ámbito.

Si en obras como *Los diez libros de Lofraso* o *El pastor de Iberia* la poesía se había vuelto una moneda de cambio de favores en unas dinámicas palaciegas, con *El premio de la constancia* se pasa a su asociación con las condiciones económicas de quienes se ocupan de ella, o más bien, de los tópicos al respecto que circulan en la literatura barroca. Así, en una discreta conversación de pastores literarios, se llega a la caricatura del poeta pobre, y, de la mano de ella, a la confesión del poeta pastoril de la imposibilidad de vivir de la poesía, sino de las heredades que le corresponden en cuanto trasunto de rico cortesano:

²⁹ Para la imagen del poeta pobre y hambriento resulta paradigmático *El viaje del Parnaso* de Cervantes. Recuérdese sobre la incompatibilidad de riqueza y poesía la opinión de Apolo sobre Pancracio de Roncesvalles: «pues es rico, no se le dé nada que sea mal poeta» (p. 139). En general, la obra cervantina abunda en este tipo de contrastes entre los poetas ideales, libres de toda necesidad, y la caricatura del poeta pobre que no logra ganarse la vida con sus versos. En *La gitanilla* estos tópicos salen a luz en los cruces de palabras de Preciosa con el paje poeta, y en *El coloquio de los perros* —donde, entre otras cosas, Cervantes contrapone los pastores literarios a los reales— vuelve el tema de la pobreza del poeta en contraste con sus mundos ideales de fuentes Castalias y Parnasos: «qué néctar o ambrosía me da este poeta, de los que ellos dicen que se mantienen los dioses y su Apolo allá en el cielo» (p. 613), opina irónicamente Berganza sobre su amo poeta. En las novelas pastoriles que hacen parte de este corpus habría que mencionar el hospital de los poetas del libro II de *La Cintia de Aranjuez*. En la propuesta satírico-burlesca del hospital de Gabriel del Corral, Apolo recorre diferentes «camas» que albergan a las más variadas caricaturas de poetas. Reconoce del Corral en el prólogo que «todos los versos que contiene este volumen estaban escritos antes del intento» (p. 21), y, así se explica el gran número de versos satírico-burlescos —que exceden el episodio del hospital— y poco se avienen con la estética de las tramas pastoriles. Además, recuérdese también que en esta obra ya no hay pastores, sino cortesanos, cuyos ingenios, como los de sus contemporáneos, se divierten con este tipo de contenidos.

Aunque no quieras, serás pobre, pues es plaga de los de esa profesión. ¿Cómo no lo es Laureno —dijo Amarilis— y es poeta? Lo que tengo es de mi padre, dijo Laureno, que aún no es mío, y cuando venga a ser rico, será porque me lo dejará él. (III, fol. 95v)

De la misma manera, en *El pastor de Clenarda* los pastores se quejarán afirmando: «que la poesía no se favorezca es cosa injusta» (I, fol. 37v). Ya no se trata solo de que los pastores literarios se reconozcan como habitantes de una edad de hierro añorando una edad dorada que ellos no encarnan —rasgo que aparecía en el género desde la *Arcadia* de Sannazaro. En este corpus final, la edad de hierro ha tomado posesión de lo que de dorado conservaban los andamiajes definitivos del género.

Algo similar sucede en *Esperanza engañada* II, ahora en relación con la figura del sabio encantador, que en esta obra pasa a tener una trayectoria determinada socioeconómicamente. El sabio se presenta en la novela de Fernánides Raya como un individuo talentoso, cuyo ingenio no puede desarrollarse plenamente en la aldea, por lo cual tiene que ir a Salamanca y allí vivir las vicisitudes de estudiante pobre durante su formación:

Nació el sabio Lucidoro, natural de estos montes y criado en el trato que suelen ejercitarse los pastores hasta la edad de quince años, con que, llevado de una inclinación y fuerza diferente de su estrella, dejando los patrios valles que nunca en ellos se consiguen honras consumadas, se fue a Salamanca, donde, estudiando con mucha pobreza y mayor cuidado, al fin de algunos años salió en las sentencias tan perfeto que era su nombre entre los más famosos venerado. Acaeció pues que, en el tiempo de sus estudios, por reparo de su pobreza, se acomodó con un hombre tan primo y eminente en todas las Artes que Apolo le quedaba inferior al tiempo que las ejercitaba, y la principal, y a la que más inclinado se mostraba, era la mágica. (I, p. 33)

Alrededor de la figura del sabio surgen otros elementos interesantes para el estudio de la transformación de la materia pastoril. El sabio se enamora de una dama de elevada posición social, inaccesible desde sus condiciones sociales, ante lo cual decide escapar con la doncella utilizando sus artes mágicas, y, para complacerla y compensarla, le crea un mundo poblado por caballeros y pastores, que ahora son una suerte de deleitosa escenografía, como para el narrador de *La Cintia*. Narra la dama:

Recogió Lucidoro en estos encantados aposentos algunas hermosas damas y gallardas pastoras, que con más contento que vivían en sus casas y patria me sirven en estos jardines. Aquí están muchos y nobles caballeros discretos y desdichados pastores, que perseguidos y acosados de sus desgracias procura el sabio en diversas ciencias divertirlos con tanta satisfacción de sus deseos que por imperios del mundo no trocarían su estado. (I, fols. 37v-38r).

Pastores y caballeros, como se deja ver en el fragmento anteriormente citado, juntos, hacen parte de una misma realidad que no es otra que la del corazón de este género literario, la cual, ya en el corpus final, solo puede existir como una artificiosa composición de sabio encantador-estudiante.

También atravesado por el tema monetario aparece el arquetípico cortesano en apuros amorosos que toma el traje de pastor en la tercera *Diana*. A pocas páginas de empezar la novela, entra el caballero Amaranto, quien ha salido desesperado de su ciudad al saber que Dorotea, su amada, ha sido prometida a otro caballero. El motivo del cortesano en hábito de pastor es clásico en la trayectoria aurisecular del género, desde la Felismena de Montemayor, hasta Alcida y Marcelio en Gil Polo o Alfeo y Andria en *El pastor de Fílida*, por mencionar solo a los más destacados representantes de esta estructura en el corpus temprano. El cambio de ropas hace parte del desorden y, por consiguiente, del retorno al orden pastoril, es decir, de sus tramas y desenlaces. El esquema clásico consiste en que los felices caballeros y damas, una vez resueltas sus cuitas amorosas en la arcadia, son devueltos, primero, a sus ricos trajes cortesanos y, después, a sus lugares de proveniencia³⁰. Esta línea argumental, por supuesto, era ajena a las dinámicas monetarias. Los trajes de pastor o venían ya sobre el doliente cortesano, o eran ofrecidos generosamente por los compasivos habitantes de los campos. En la obra de Tejeda, por el contrario, resalta que este mecanismo estructurante se ha vuelto objeto de una transacción económica: el caballero desesperanzado, antes de andar vestido de pastor por los montes, debe considerar si el dinero que trae consigo es suficiente para comprar el pellico y poner en marcha su escapismo bucólico:

³⁰ He estudiado este tema en Santa-Aguilar (2021a).

Trataron ser conveniente que Amaranto dejase los vestidos que llevaba, y tomase otros de pastor, a lo que él respondió que en la primera aldea compraría vestidos, porque aún algunos dineros tenía de los que sacó de su casa cuando de ella se ausentó. (I, pp. 10-11)

Por otro lado, en el grupo anterior de novelas señalaba que aparecía el motivo del soborno de la criada para acceder a la pastora amada. En este grupo surge un nuevo giro de esta dinámica en *La Cintia de Aranjuez*, donde se despliega una interacción palaciega, ya no de sobornar criados, sino de obligar mediante un don a una persona venerable. Fileno, enamorado de Cintia, decide instrumentalizar al venerable Laurencio, y, aunque la posición y la autoridad del personaje le hacen dudar,

con todo, se resolvió a intentarlo, aunque *aquella anciana autoridad parecía delito tentarle con sobornos* para que excediese de los límites de su fidelidad: *mas a esto se respondió que no había de ser contrato desnudo, sino con arte y disimulación*. (II, p. 132, énfasis mío)

Además del arte y la disimulación, completamente previsibles en personajes que son cortesanos disfrazados, es interesante la dinámica del don que se despliega en esta obra. Fileno se las ingenia para hacerse regalar un reloj de Laurencio con el fin de darle como contraparte uno de un valor económico mucho mayor, que dejaría obligado al venerable anciano:

Bien conoció Laurencio el precio de la sortija, con grande exceso, mayor, mas obligado al despejo con que había recibido su dádiva Fileno, *no pudo excusarse, aunque quisiera*, a este ofrecimiento. Con esto se despidió sagaz aquella noche, sin preguntarle cosa que tocase a su intento, hasta que a la mañana, creyendo que, agradecido, Laurencio le iría a visitar, se detuvo en su aposento hasta que sucedió como imaginó. (II, pp. 202-203, énfasis mío)

La relación que instaura Fileno obedece a lo que Marcel Hénaff (2010, p. 205) ha estudiado desde una perspectiva antropológica como «The logic of debt». Según el filósofo francés:

there is something shared among all forms of obligation, and an underlying model emerges whose insistent presence across the most diverse societies suggest that it is a major cultural invariant. It could be defined

as a homeostatic requirement. When equilibrium is lost, it must be restored. A gift calls for another gift in return.

En las relaciones humanas, explica Hénaff, se crea un equilibrio horizontal cuando a un don se corresponde con otro de igual valor. Ante esta estructura, la estrategia de Fileno es introducir una desigualdad en su relación con Laurencio que rompa tal equilibrio. Fileno se aprovecha de lo que serían las dinámicas de lo que Hénaff denomina «debt of reply»: se hace regalar una cosa para dar otra, obligando de este modo al otro a recibirla. Pero este mecanismo es astutamente usado como un caballo de Troya que acabará con la dinámica de la correspondencia para situar a Laurencio en terreno de lo que Hénaff llama «debt of dependance», es decir, para darle algo de un valor superior a lo que Laurencio no podrá corresponder materialmente y tendrá que hacerlo en otro ámbito. Explica Hénaff (2010, p. 210) sobre esta lógica:

In these cases, it is appropriate to speak of giver superiority over recipients. The definitive point is to understand what situation turns the gift-giving gesture from a call for a reply that would reverse the participant's positions (according to an alternation principle) into something that places the recipient in a situation of enduring inferiority (according to a domination or dependance principle) [...] Against the accepted thesis my claim is that giving does not generate debt, but debt transforms giving. Gift-giving does not create hierarchy but merely confirms and perpetuates it where it already prevails.

Laurencio no es un criado codicioso, no es uno de los personajes sobornables por el galán que empezaban a proliferar en el corpus d.G. y con los que se puede establecer una desnuda relación contractual de tercería; Es un personaje con dignidad, aunque económicamente inferior al gran don Juan de Toledo —Fileno—. Sin embargo, precisamente su dignidad y cortesanía son su talón de Aquiles, en cuanto le hacen entrar en unas dinámicas de «debt of reply», y, en este terreno, ser entrampado por su inferioridad económica y terminar debiéndose a sí mismo como un instrumento para los fines del rico y, sobre todo, astuto caballero.

Por último, es de destacar que en *La pastora del Manzanares* todo está regido por el dinero. Esta obra genéricamente es difícil de catalogar. Castillo Martínez (2005a) la incluye como la última novela pas-

toril y, sin embargo, hay que señalar que su estética satírico-burlesca dominante poco se aviene con lo que había sido el desarrollo del género³¹. En esta novela Amarilis, la protagonista, es la pedigüeña que engaña y se entrega por dinero.

Ciertamente no es la primera vez que aparece la codicia en el mundo de los pastores. Ya se ha señalado la recurrencia de la desigualdad de bienes de naturaleza y de fortuna como base del conflicto amoroso, que se manifiesta bien sea a través de la ambición de los padres, que buscan una unión conveniente, bien sea a través del oportunismo de la misma pastora amada, como es, por ejemplo, el caso de Silveria en *La Galatea*. El amor cada vez está puesto más en duda en las intenciones de los pastores, y así lo deja explícito el padre de Clenarda en la obra de Botelho de Carvalho cuando se refiere al rico Argasto en términos de un «quiere ser tu dueño, y, aunque pudiera obligalle el interés de mi hacienda, dice que tu virtud y reputación es el dote que más estima» (IV, fol. 144r), dejando el amor en un discurso indirecto de difícil confirmación.

Sin embargo, lejos estábamos del tratamiento burlesco de este argumento en las obras anteriormente mencionadas. Incluso el poema del Mireno cervantino, que tematiza la fascinación de su pastora por el oro, va a una estética que desborda de ingenio en la resignificación de las imágenes petrarquistas cabello-oro y firmeza-diamante, pero no resulta en absoluto humorístico³². Por otros derroteros va este manuscrito tardío, inscribiéndose en los desarrollos que la poesía burlesca ha dado a este tema, para llegar incluso a elaborar la relación de Amarilis-Pánfilo-Riselo con visos del motivo del cornudo consentido³³.

³¹ Aunque la abundante poesía satírico-burlesca de *La Cintia de Aranjuez* estaría marcando un precedente en este sentido con un contenido absolutamente antibucólico, nótese que esta estética se queda solo en los poemas de los personajes, pero no rige la trama.

³² «Sol es el oro, cuyos rayos ciegan / la vista más aguda, si se ceba / en la vana apariencia del provecho. / A liberales manos no se niegan / las que gustan de hacer notoria prueba / de un blando, codicioso, hermoso pecho. / Oro tuerce el derecho / de la limpia intención y fe sincera, / y más que la firmeza de un amante, / acaba un diamante, / pues su dureza vuelve un pecho cera, / por más duro que sea, / pues se le da con él lo que desea» (III, p. 158). Para un análisis de la transformación de los tópicos petrarquistas desde la lógica crematística del episodio ver Santa-Aguilar (2016).

³³ En la poesía de Peregindo, el pastor-criado de *La Cintia de Aranjuez*, había ya un tratamiento del tema del viejo rico (III, pp. 233-236), que resulta de in-

Después de un viaje aéreo, Pánfilo llega al que sería el equivalente del palacio de la sabia Felicia y es allí, en ese corazón del género, donde la gran anfitriona le dirá:

¿Qué pastora al dinero no ha rendido
 su hermosura mayor? ¿y qué pastores
 no alcanzaron amor con el dinero,
 porque es el fino amor más verdadero?
 Si Amarilis hermosa a ti te amaba
 y a Riselo en secreto se ofrecía,
 no era mucho, pues él la sustentaba
 enviándola las galas que traía.
 De modo que Riselo te la daba
 las joyas que tu amor dar no podía,
 y si él te la ofrecía aderezada,
 no era Amarilis a tu amor pesada.
 (III, p. 316, vv. 6677-6684)

La lógica es la misma que la del «Dícenme, don Jerónimo, que dices» quevediano, que ahora se ha impuesto en el seno de la pastoril como una burlesca fórmula de felicidad. No es este el camino que escoge Pánfilo, pues, como bien señaló Castillo Martínez (2005, p. 71), este personaje es fiel a los códigos del amor pastoril, resultando su desventura —y también su comicidad— de su inadecuación en un contexto de pastoras que se venden. Así, tendrá que colgar el pellico y aceptar un curato después de clamar en vano, traición tras traición, «¿Dónde estáis, hierbas del olvido? / ¿Qué valle escondido os tiene?» (II, p. 167, vv. 1979-1980). Las hierbas de olvido no existen, hay en su lugar sabias que anuncian la solución de aceptar la mujer engalanada por otro don Jerónimo, y un orden moral que al final se impone tanto en el discurso final de la sabia como en la decisión del personaje, que opta por poner su honra a salvo del señalamiento público después de haber dado motivo al compendio de literatura burlesca sobre amor e interés que constituye el cuerpo de esta última novela en verso.

terés por el despliegue de ingenio en la apología e invitación a la niña a unirse a él, e incluso del cornudo consentido (III, pp. 265-271). Sin embargo, como ya se resaltó, en esta obra, que sin duda es un precedente en la inserción de materia satírico-burlesca, tal estética se queda solo en las composiciones de los personajes: es materia de entretenimiento, pero no rige la trama, como sí sucede en *La pastora del Manzanares*.

Por último, más allá de las fronteras del tratamiento del dinero, es de señalar que, si bien se ha hecho énfasis en el presente capítulo en el intento de retorno hacia los moldes caballeresco y bizantino, así como en la gran influencia de la novela cortesana del siglo XVII, no puede ser pasada por alto la comedia como otra de las fuentes que empiezan a alterar este género en descomposición. Ya Castillo Martínez (2004) notaba como un rasgo de su evolución el paso de las lágrimas a la risa. La violencia no es una excepción en este recorrido y las agresiones ridículas empiezan a entremezclarse con aquellas escabrosas.

En *El premio de la constancia*, por ejemplo, el protagonista de las aventuras caballerescas decide intercalar en su historia de moros encantados una anécdota introducida directamente como ridícula: «me fue sucedido un cuento que por ser ridículo os tengo que decir» (II, fol. 52v). El cuento resulta de interés para el estudio de la ampliación de los márgenes de la materia pastoril, pues ahora la voz del protagonista va a albergar la historia de un pastor ‘realista’ que, por un motivo tan prosaico como haber comido unos tasajos de vaca —incitado y acompañado por el mismo protagonista— termina siendo manteado. El episodio no puede dejar de recordar el manteamiento de Sancho en el capítulo XVII del *Quijote*. La perspectiva desde la que se enfoca es la misma de la obra cervantina: tenemos al protagonista, tan culpable como el bueno del pastor, que logra salir de la venta primero y observa desde afuera el subir y bajar de este cuerpo jerárquicamente inferior, y, por consiguiente, susceptible de sufrir tales violencias innobles y desenfadas. Refiere: «anduve con mi mula muy apriesa, aunque cuando volvía la cabeza y veía a mi bueno de mi pastor subir tan alto, que pienso no quedó para poderse tener muchos días» (II, fol. 54r).

El molde de este episodio, si bien no es la comedia como género, sí nos lleva a un mundo de violencias cómicas, personajes bajos, y motivos poco caballerescos, como es la comida, omnipresente en esta novela. Ya en el ámbito de la influencia de la comedia como tal, aparece el pastor Percindo, el criado en *La Cintia de Aranjuez*. No me detendré en este personaje, pues no se relaciona directamente con el ejercicio de violencias, pero considero necesario apuntar su entrada en la pastoril como el gracioso de la comedia lopesca, que viene a dar el contrapunto humorístico a todos los desarrollos serios de la historia de Fileno y a sus composiciones poéticas con su ingenio burlesco. Su historia es una réplica ‘a lo bajo’ y ‘a lo cómico’ de la de sus amos, como bien lo ha resaltado Mujica (1986, p. 257). Mientras Fileno termina

casado con Cintia, Perecindo (Pérez) se desposará con la criada Juanarda —nótese, además, la comicidad de estos nombres pastorizados, solo equiparables al pastor Pancino y su Teresona cervantinos.

Sin embargo, será en el punto final del género, en *La pastora del Manzanares*, donde toda la materia pastoril —y, por consiguiente, sus violencias— termine siendo fagocitada por el molde cómico. Se señalaba ya la influencia entremesil en la construcción de sus personajes, pero, además de esto, las situaciones de agresión física, invariablemente, se desarrollan desde esta estética, dejando exiliado el honor trágico de las violencias pastoriles y cortesanas, así como la seriedad de los posibles moldes bien sea bizantinos como caballerescos. Pánfilo, vengador frustrado de su honor una y otra vez, resulta cómico en la mecanicidad con la que falla y vuelve planear su venganza, y hasta en los grotescos golpes que propina a Amarilis, temas de los que me ocuparé en detalle en el acápite siguiente. Sin embargo, cabe subrayar que no solo el macro tema del honor y la fidelidad pasan por el espejo cóncavo de las violencias risibles, sino que la comicidad se extiende a todas las situaciones derivadas que surgen de esta columna vertebral, y, por consiguiente, a otros núcleos temáticos que se habían hecho recurrentes en este género literario, como las persecuciones y fugas de la justicia, con el arquetípico refugio en la iglesia.

Pánfilo, acusado por los golpes que propina a Amarilis y por sus deseos homicidas contra Riselo, es perseguido por la justicia, huye y se refugia en la iglesia. Sin embargo, en esta obra la iglesia no es el espacio sagrado de desactivación de la violencia contra el fugitivo que se acoge a ella. Allí entran los soldados y, en una escena rica en detalles cómicos y animalizaciones, es capturado:

Tras él subieron todos cual los gatos
tras el ratón humilde y fugitivo.
Apenas se le veían los zapatos
al desdichado Pánfilo cautivo
¡Oh falso y duro Amor! ¡Qué malos ratos
me das por un pequeño que recibo!
¡Apenas conocí gusto y contento,
cuando me veo en mísero tormento!

Llegan a las esteras presurosos
y toparon al pobre que allí estaba,
sacáronle del polvo muy gozosos

y el triste ya a los cielos se quejaba.
 De verle en su poder, tan victoriosos
 estaban los sayones —cosa brava—
 más que si a Julio César cautivaran
 y al gran Pompeyo preso le llevaran.
 (III, p. 281, vv. 517-532)

Las lógicas palaciegas, las mentiras, la disimulación, el interés y la amargura de los contenidos satíricos se hacen cada vez más presentes en este género literario, pero, a su vez, la carcajada desenfadada de lo meramente ridículo entra para aligerar estos contenidos.

4.5. VIOLENCIA, GÉNERO Y CLASE EN EL CORPUS D.C.

En este grupo tardío de novelas la violencia continúa ejerciéndose en un ámbito eminentemente masculino. De las 175 agresiones físicas, en 113 casos tanto víctimas como perpetradores son hombres. Sin embargo, no es poca la violencia contra mujeres: contamos con un total de 29 acciones violentas de hombres hacia mujeres, a las que se suman 5 ejercidas por hombres sobre mujeres disfrazadas de varón³⁴. Por otro lado, las violencias de mujeres contra hombres son 6, y hay 9 ejercidas por mujeres contra mujeres (7 de las cuales son suicidios).

En el corpus posgalateico la violencia de género era un 22% (22 de 100 acciones violentas), y en este corpus el fenómeno desciende ligeramente, ocupando un 18% del total³⁵. Además, otros moldes empiezan a regir su aparición: por un lado, el caballeresco, con sus doncellas

³⁴ De estos casos hay que precisar que en 3, todos condensados en *Esperanza engañada* II, el agresor cree que la víctima es un hombre: Amintas contra Pinarda (*Esperanza* I, fol. 21v), musulmanes contra Celidaura (II, fol. 69r), sultán contra Celidaura (II, fol. 72r); y en dos casos los agresores saben que se trata de mujeres disfrazadas: el intento de violación de Celia en *El premio de la constancia* (III, fol. 116r) y el intento de asesinato de Doristeo contra su hermana Arnesta en *La Diana* de Tejeda (IV, p. 230). Nótese que honra y deseo sexual son el rasgo diferencial de los motivos de la agresión a una mujer cuando se sabe que lo es.

³⁵ En este conteo incluyo las agresiones de hombres contra mujer y, en el caso de las disfrazadas, solo aquellas en las que el agresor conoce el género de la víctima: el intento de violación de Celia en *El premio de la constancia* (III, fol. 116r) y el intento de asesinato de Doristeo contra su hermana Arnesta en *La Diana* de Tejeda (IV, p. 230), también los dos casos de *La pastora del Manzanares* en los que

A \ V	H	M	M vestida de H	Mixto	Totales	%
H	113	29	5	6	153	87,4%
M	6	9			15	8,6%
M vestida de H	1		1		2	1,1%
Mixto		2		2	4	2,3%
n.a.	1				1	0,6%
Totales	121	40	6	8	175	
%	69,1%	22,9%	3,4%	4,6%		

A: Agresor
V: Víctima
H: Hombre
M: Mujer

Figura 36: Género de víctimas y agresores d.C.

menesterosas a socorrer, y, por otro lado, el modelo entremesil que cierra el género literario con la estética de puños y cacerolazos de *La pastora del Manzanares*. En lo que concierne a los motivos, estos se mantienen estables, siendo deseo y honor los principales móviles para la agresión física de la mujer. Sin embargo, como ya se apuntó, hay un cambio en el tratamiento del material: los cuerpos de las mujeres agredidas ya no aparecen erotizados en sus fugas y persecuciones, pues las voces de auxilio y el rescate toman el centro de la escena desde este enfoque caballeresco.

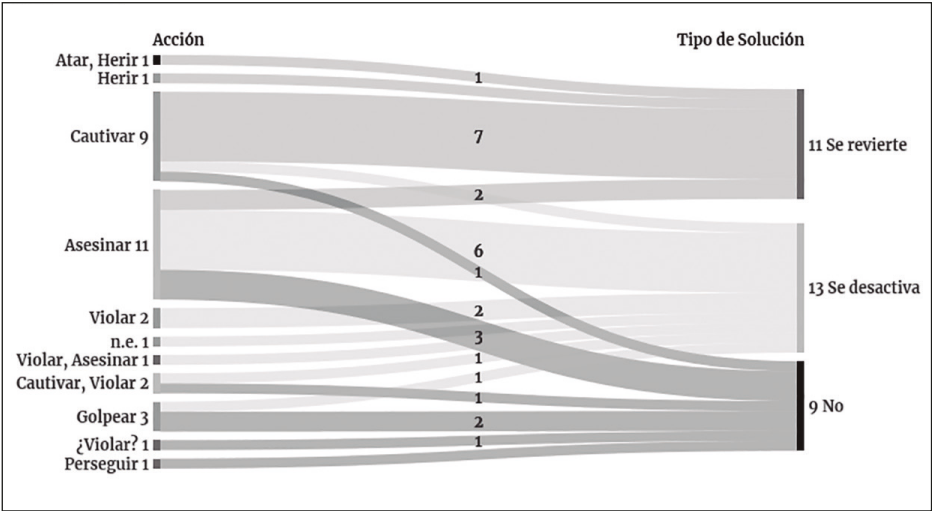


Figura 37: Violencia de género d.C., tipos de solución.

Pánfilo, traicionado, quiere descargar su ira contra Amarilis y Riselo, catalogados como agresión contra víctima mixta, llegando así a un total de 33 sobre 175.

Por otro lado, es de resaltar que un porcentaje notorio de las violencias de género siguen sin solución (9 de 33)³⁶. En este conjunto, a pesar de la estética caballeresca, hay raptos y violaciones que sí se consuman, como la de Isbela, la protagonista de *Esperanza engañada*, del que me he ocupado anteriormente. Un elemento fundamental de esta última arcadía al borde de la desaparición, es la recurrente aparición del sexo, y, sobre todo, del de dudoso consentimiento. Si en las novelas anteriores, aunque cada vez se corrían más los límites, no llegaba a consumarse (piénsese en las entradas de los enamorados a las habitaciones de las pastoras, que nunca acababan en la unión carnal), este último conjunto no descarta esa posibilidad.

Isbela, raptada, termina «casada» —se sobreentiende, consumando la relación con su captor contra su voluntad—. También, aunque no se trata de un caso de acceso al cuerpo por la fuerza, se consuma una unión carnal de dudoso consentimiento en el caso de Belisa, víctima de un don Juan pastoril en el primer tomo de esta misma novela. Belisa, habiendo acordado la unión carnal con su enamorado, es víctima de un engaño por parte del mejor amigo de este, quien lo suplanta y goza a la pastora³⁷. El desarrollo de la historia no es menos rico en materiales para un análisis sobre la configuración del género y las violencias tanto directas como estructurales que recaen sobre la mujer y su sexualidad. Después del engaño, el cuerpo de Belisa queda degradado, resulta impuro a los ojos de su antiguo amante, que asesina al burlador y la deja a ella por muerta tras acuchillarla.

Pero las consecuencias de esta marca del sexo sobre la mujer trascienden a los personajes que hacen parte de su historia en el momento en que ocurre la burla. Así, el pastor Tireno, que se ha enamorado de la pastora sin conocer la historia que subyace a su aparición en medio de su comunidad, enloquece al saberla. Belisa es una mujer contaminada, y solo después, cuando se sepa que tanto el burlador como el antiguo enamorado han muerto, su no-virginidad deja de ser mácula, y ella artificiosamente alcanza —como Isbela o Diana— una honrosa condición de viuda que le permite volver a entrar en la economía

³⁶ Nótese que en el corpus d.G. de 22 violencias de género, 12 quedan sin solución (54,5%), y en d.C. hay un descenso significativo (27,2%).

³⁷ El tratamiento del sexo en la historia de Belisa es de interés a la luz de la explícita crisis de los modelos neoplatónicos. Canta la pastora: «No hay alguno tan perfeto / siendo el que debe estimarse / contento de contentarse / con solo su hermoso objeto» (V, fol. 39r).

afectiva de los emparejamientos pastoriles. La virginidad de Belisa, desde esta estructura, tiene dos propietarios: el que la gozó efectivamente y al que creyó entregarse, y los dos deben desaparecer para que ella quede libre.

Un elemento fundamental que aúna estos dos casos es la revictimización de la mujer. En el caso de Belisa, esta se da con la marginación tanto espacial (sus padres la envían a otros prados para ocultar la deshonra), como afectiva, pues, como se ha dicho, no puede entrar en una trama amorosa hasta que no mueren sus dos agresores. En el caso de Isbela, la revictimización aparece por boca de Almeno, quien despliega sobre la pastora todos los tópicos de la retórica de la ingratitud:

¿No eres aquella que me prometiste verdadera fe a pesar del tiempo?
¿Pues cómo me pagas el amor puro y honestos pensamientos que siempre
en mi corazón viste?

Sabe el cielo —dijo Isbela— caro Almeno, cuánto me cuesta tu vista
y la repetición de mi pasado amor a que ahora no puedo dar remedio,
bien sabes que no vine voluntaria, y si te han dicho que mi padre de
enojo por no casarme perdió la vida, qué puedo hacer o en qué puedo
mostrarte mi tristeza. (IV, fol. 203r)

Estas revictimizaciones no son ajenas a las arcadias. Ya en Lofraso caían sobre Fortuna, obligada a casarse y, sin embargo, en este caso es aún más intensa, pues, como replica la pastora, ella ha tenido una firmeza tal, que ha dejado morir a su padre de disgusto por no romper su palabra, pero, sobre todo, porque es una mujer que ha sido violada, y está siendo culpada por su enamorado desde el tópico misógino de la mudanza femenina obviando esta situación³⁸.

Otro elemento a notar en este grupo final es la pervivencia de las violencias que no son —o no se limitan— a las agresiones sexuales

³⁸ La injusticia de la queja del pastor es puesta en evidencia incluso por el narrador, quien resalta el abismo entre la acusación y la realidad: «Tristísima quedó Isbela, que no era ingrata a los amores de su pastor» (IV, p. 206), y, a pesar de todo, vuelve Almeno sobre esta acusación «la hallé casada, y no sé si satisfecha de su estado» (IV, p. 211). Por otro lado, es de señalar que en el desarrollo de esta novela, la firmeza de Almeno, el acusador, sí es cuestionable, pues, ante la imposibilidad de casarse con Isbela, empieza en el segundo tomo una relación con Sylvia, que interrumpe al saber a Isbela viuda y luego retoma creyéndola infiel como consecuencia de las tretas de Sylvia que, como se analizó, desembocan en el final de bodas, envenenamientos y desengaño.

(25 de 29) y que tienen que ver con otras formas de control del cuerpo femenino, que ya se venían resaltando en el análisis del conjunto anterior, como la privación de la libertad. Si bien la cautividad de la mujer no es nueva en este género literario, hay un cambio fundamental en su tratamiento. En este corpus, del total de 33 violencias de género, 12 tienen que ver con la privación de la libertad (38,7%), un porcentaje menor frente al del corpus d.G., donde eran 8 de 17 (47%). Cautividad y agresión sexual se entrelazan (nuevamente, es ejemplo de ello el caso de Isbela en *Esperanza engañada*), pero no es el único motivo. El honor, como en el grupo de novelas anteriormente analizado, sigue siendo un móvil para el encerramiento de la mujer. Sin embargo, es interesante notar que, si en el grupo anterior se trataba de unos encerramientos preventivos, normalmente motivados por una calumnia, en este caso son encerramientos ante deshones consumados, o al menos inevitables. Es el caso del padre de Pinarda, que va a capturar a su hija, que se ha fugado con su amante en el tomo II (libro IV) de *Esperanza engañada*, pero también del celoso esposo de la ninfa amante de Leonardo, que encierra a una mujer que recibe en matrimonio sabiendo de sus amores pasados con el caballero y las muertes que ha dejado a su paso.

El honor es un motivo para encerrar a la mujer, pero también para forzar su consentimiento sexual mediante el chantaje o para asesinarla. El primer caso se encuentra en *Esperanza engañada* I, cuando Luzindo, desdeñado, descubre que su amada corresponde a otro: «prometile, viendo el imposible de mi remedio, *publicar su locura*, y al pastor darle muerte, si no galardonaba mis servicios» (V, p. 243, énfasis mío). En este caso, la víctima huye y el chantaje no surte el efecto deseado, pero la pastoril queda manchada con la dinámica de honor/publicidad instrumentalizada para conseguir favores sexuales imponiéndose sobre el libre consentimiento. En cuanto al asesinato, se veía este motivo en el envenenamiento de doña Marcela por su esposo en *La Cintia de Aranjuez*, y, en ámbito pastoril, destacan las mujeres que no solo temen a amantes-esposos burlados, sino también ven la posibilidad de morir en manos de sus padres y hermanos. Doristeo, hermano de Arnesta, intenta asesinarla porque se ha fugado con el asesino de su otro hermano en *La Diana* de Tejeda (IV, p. 230). También la ninfa de *Esperanza* II, una vez quedan al descubierto sus relaciones adúlteras con Leonardo, considera el suicidio pensando que su padre la asesinaría al no hacerlo un esposo que en la narración se presenta como pusilánime por no

tomar parte activa en la defensa de su honra y delegarla dando voces para que llegue la justicia. Comenta la ninfa³⁹:

Considerando que mi padre, primero que yo le informase, lo estaría de mi esposo airado, comencé a temer su ira y rigor, de suerte que, determinando por escapar de sus manos, acabar la miserable vida en la corriente de este río, vine por sus orillas buscando algún despenadero por donde arrojarme. (IV, fol. 133r)

Por otro lado, habría que destacar como nuevo giro en los tratamientos de las cautividades femeninas la intersección de género y posición social que aparece en la historia de Finizio en *Esperanza engañada*. En el primer tomo de esta novela se desarrolla una trama de amor entre un caballero de gran linaje y una pastora. Ante esta situación, los padres del caballero, descontentos del abismo entre ámbitos, que ahora son posiciones sociales determinadas, deciden encerrar a la pastora para apartarla de su hijo y casarla con otro. Narra Finizio:

Y por apartarme de lo que era imposible, por el mucho que le quería, me enviaron a estudiar, donde pública o secretamente venía a ver aquella dulce amada. Tanto perseveré en mis amores que vieron mis padres que todo medio a mi enfermedad sería vano, y en breve tiempo buscaron un pastor para ser esposo de mi vida; y no fue con tan poca diligencia, que en cuatro días no le diesen marido, y recelando que con la desesperada nueva de su casamiento la hurtara, la encerraron en una casa, [de] donde no salió sino para dar la mano al dichoso marido. (III, fol. 150r)

La mujer de estamento inferior es doblemente víctima: no solo en cuanto sujeto femenino susceptible de ser subyugado por la fuerza y por las estructuras patriarcales que determinan su matrimonio. También en cuanto sujeto de estamento inferior, sobre cuyo destino y libertad no solo tienen injerencia un padre/hermano, sino también los sujetos de los estamentos superiores, que disponen de su cuerpo como de una pertenencia que quieren sacar del camino de su hijo. Nada

³⁹ También Pinarda cree que su padre la asesinará, y, movida de este temor, decide volver a los brazos de don Pedro. Comenta el narrador sobre Pinarda e Isbela cautivas: «si una esperaba la muerte, no perdía la otra el temor della, comenzó la temerosa dama a relatar por extenso sus locuras, y que, en resolución, no la había ofendido Tiberio en cosa alguna [...] con esta verdad y promesa de dar mano de esposa al enojado don Pedro, se sosegó su airado padre» (IV, fol. 121r).

más se sabe de esta belleza sin linaje. Pero lo más significativo es que tampoco importa. En esta novela de reconfiguración continua de los afectos y las parejas, pronto Finizio terminará en feliz unión con una bella dama de su posición, a quien había desdeñado antes, enamorado de la pastora. La violencia ejercida sobre la pastora no se resuelve, pero, a la luz del desarrollo de esta microtrama, tampoco parece pedir solución. La fuerza ejercida sobre su cuerpo, desde el cautiverio hasta la subyugación sexual e institucional del matrimonio, hace parte del final feliz en esta propuesta, donde resulta inadmisibles la unión entre desiguales en linaje y donde el sufrimiento de una noble desdeñada clama por ser solucionado a costa del de la humilde de nacimiento.

Otras son las condiciones de la noble, y lo que se considera violencia sobre su persona. En esta dirección resaltan las palabras de Cintia ante la insistencia de su tío en que reciba las visitas de su pretendiente: «que ella sentiría mucho su venida, y que ella estaba con poca salud, y gusto, y que el señor don Juan se divirtiese en Madrid, o esperase en Sevilla hasta que le avisasen, *que lo demás tocaba en violencia*, y que sería darla ocasión a negarse a todo» (I, p. 85, énfasis mío).

Un enfoque muy diferente sobre el sexo y la violencia de género aparece en *La pastora del Manzanares*. A propósito del sexo en la arcadia, hay que señalar que aquí tenemos a la protagonista que se entrega a uno y a otro sin mayor reparo en medio de unas dinámicas que no pueden ser analizadas fuera del marco genérico de lo entremesil y sus códigos. Pánfilo, el bobo, al descubrir los engaños, decide matar al viejo Riselo y fracasa una y otra vez con una mecanicidad que mueve a risa y desencadena unas aún más ridículas persecuciones y prendimientos del vengador fallido. Como parte del conflicto hay dos episodios de puñetazos que propina Pánfilo a la infiel Amarilis, de los que este restaurador anti heroico de su honra se arrepiente para volver a caer en sus enredos, y que la pastora exagera para que se persiga al agresor. La violencia, como ha resaltado Castillo Martínez (2005, p. 72), se hace cómica en esta obra, y la estética entremesil es notoria:

Pánfilo, que el enojo ha bendecido,
a Amarilis la dio, en su rostro hermoso,
dos puñetes: ¡muy bien la ha sacudido!
Las criadas acuden, que es forzoso.
A Amarilis al rostro la ha salido

un arco en aquel cielo deleitoso.
 Y como el arco pronostica agua,
 su corazón en llanto se desagua.
 (III, p. 248, vv. 4449-4456)

Sin embargo, como bien ha notado Encarnación Sandoval (2024b), hay una obsesiva vuelta a estos dos episodios de golpes a la pastora en los recuerdos y poemas del personaje que no pueden ser pasados por alto⁴⁰. De la mano de este componente, también es de notar la estetización que se da del acto del golpe una vez este ha sido propinado y sus efectos sobre ese cuerpo construido desde los tópicos de la poesía aurisecular.

La violencia de género pasa a ser tanto materia de golpe cómico como de juego de ingenio barroco con los tópicos petrarquistas. El fenómeno es llamativo, pues da cuenta de la transformación del género literario a partir de cómo sus líneas rojas no solo se han cruzado en la acción, sino que sus trasgresiones llegan incluso a ser materia de poesía pastoril. Un fenómeno similar ocurre con la entrada del amante en la habitación de la amada sin su consentimiento en *El pastor de Clenarda*. Si en el corpus d.G., como se estudió, empezaban a aparecer este tipo de episodios, en esta obra tardía destaca que dicho motivo pasa de la trama a los versos. Fileno canta para entretenimiento de los pastores un poema que dice haber leído en una antología, en el que se tematiza la irrupción en la habitación de la amada, ambientada en ámbito pastoril, y con un uso de tópicos clásicos de la *descriptio puellae* aplicados a la somatización de la contrariedad y a la vergüenza, que se presenta como erótica desde los ojos del violador del espacio íntimo:

Opuestos a mi tristeza,
 mis pensamientos fieles,
 a que entrase en tu cabaña,
 me animaron cuerdamente.

⁴⁰ Más allá de la lógica entremesil también puede ser leída la protesta de Amarilis, cuando le dice a Pánfilo sobre la golpiza: «Si a darme en libertad te has atrevido / ¿qué hicieras cuando fueras mi marido? (III, p. 275, vv. 5312-5324). Si bien no puede afirmarse que en esta obra haya una denuncia de la violencia de género, pues se impone su contenido burlesco con los tópicos misóginos asociados, la queja de Amarilis señala una realidad en la que después del matrimonio se sobreentiende un mayor control/capacidad de abuso sobre el cuerpo femenino.

[...]

Puesto que sin pulsos dejas
los pinceles más valientes,
no viste cómo quedaste
con la turbación de verme.
Parece que amor entonces
sembró en dos campos de nieve
a racimos los jazmines
y a manojos los claveles. (IV, fol. 131v.)

Por otro lado, en lo que concierne a la caracterización de las violencias ejercidas por mujeres, destaca un incremento de los intentos de suicidio (7, de los cuales solo 1 consumado) frente al corpus d.G. (4, de los cuales 1 consumado y 1, el de Constantina, proyectado al futuro).

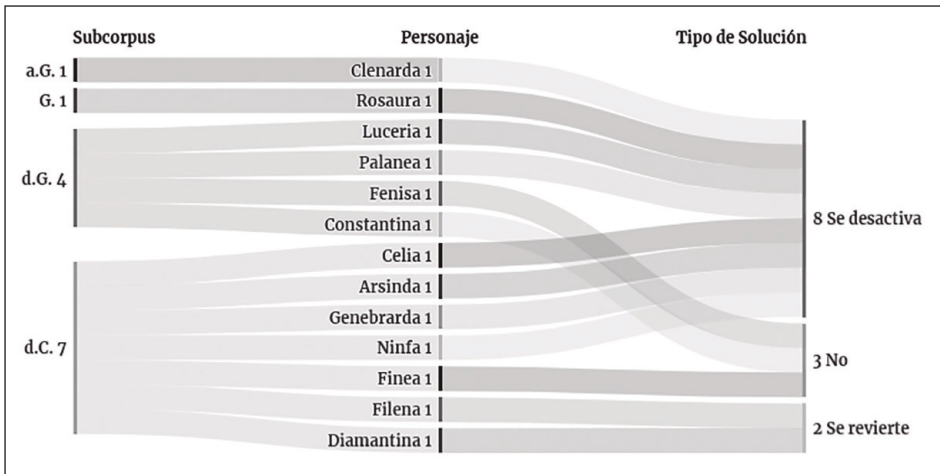


Figura 38: Suicidios femeninos a.G., G., d.G. y d.C.

En lo que concierne a violencias de mujeres contra hombres, además del asesinato de Gorphorosto a manos de Felismena, solo hay uno más: el envenenamiento de don Pedro que llevan a cabo Pinarda y su prima, que ya fue analizado en el apartado dedicado a las violencias sin solucionar resaltando el sesgo del autor para mostrar el carácter impulsivo y desordenado de la acción de las agresoras. Sin embargo, vuelve a aparecer en este corpus un fenómeno que ya había señalado en *Los diez libros* de Lofraso: la virilización de la mujer vestida de hombre. Es el caso de Celidaura en el segundo volumen de *Esperanza engañada*. En el libro II, aparece la dama vestida de varón en una nave (como

Fortuna) y allí, imbuida de la masculinidad del traje, se destaca como el más valiente soldado, de quien se dice que «hizo tan horrendo estrago, que en ella fundaban los cristianos el medio de su buen suceso» (II, fol. 69r).

Esta masculinización resulta interesante, porque, aunque en una masa anónima de soldados la disfrazada se destaca, su virilidad se anula ante la presencia del caballero don Felipe. Es así como, páginas más adelante, a pesar de haberse podido batir sin problema en batalla naval, la dama se ve en apuros cuando tiene que medir sus armas con los pretendientes de la hija del sultán, que ha dado en enamorarse de ella creyéndola varón. Cuando llega este episodio, ya don Felipe está en la corte del sultán, ya el rol del caballero que se bate en duelo no lo puede ejercer la mujer disfrazada, y, así, su inverosímil fuerza y valor del episodio marino desaparecen para dejar que don Felipe la suplante y luego se descubra su género, el engaño, y su relación.

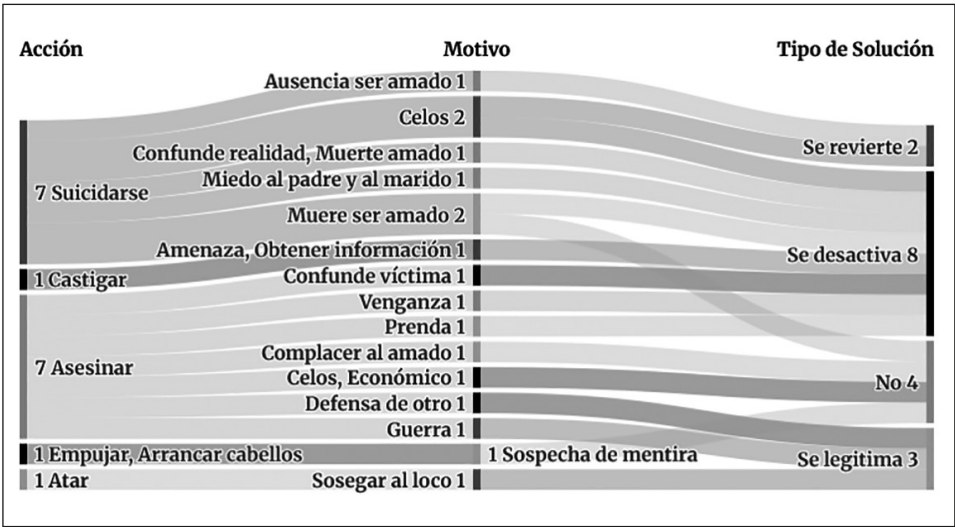


Figura 39: Violencias ejercidas por mujeres d.C.

En lo que concierne al ámbito, como se anticipaba al inicio del presente capítulo, han desaparecido barreras —ya porosas desde el nacimiento del género y cada vez más resquebrajadas— entre pastoril y cortesano. Ahora pastores y cortesanos no solo obedecen a los mismos motivos para ejercer violencia, también tienen en sus manos las mismas armas: espadas, pistolas y venenos.

Sin embargo, algo ha cambiado en esta final integración de los dos ámbitos. Los cortesanos agreden mayoritariamente a personajes de su entorno (66 de 175) y lo mismo ocurre con los pastores (65 de 175), pero hay nuevos cruces entre unos y otros.

A \ V	Cortesana	Pastoril	Varia	n.e.	Total	%
Cortesana	66	13	2	1	82	46,9%
Pastoril	13	65	1		79	45,1%
Pescadores	1				1	0,6%
Varia	1	1			2	1,1%
n.a.	5	4			9	5,1%
n.e.		2			2	1,1%
Total	86	85	3	1	175	100%
	%	49,1%	48,6%	1,7%	0,6%	100%

A: Agresor
V: Víctima

Figura 40: Violencia por ámbito d.C.

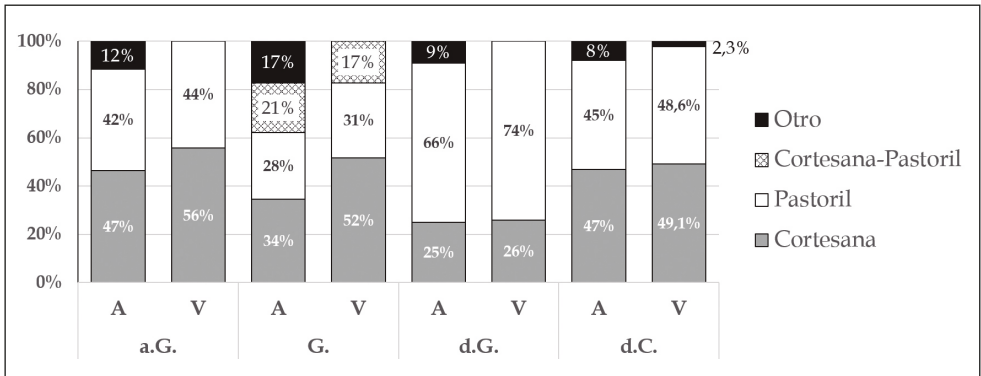


Figura 41: Comparativa de ámbito a.G., G., d.G., d. C.

Ya se señaló en el primer tomo de *Esperanza engañada* el rapto y violación-matrimonio de Isbela por el caballero Ricardo, a lo que se sumaría el episodio también ya comentado de la irrupción de la justicia cortesana en esta misma arcadia y el prendimiento otra vez de Isbela como cómplice de las aventuras pastoriles de Pinarda.

De la mano de estos nuevos cruces, los espacios también terminan reconfigurándose, dando cuenta de una integración entre ambos mundos y de una consiguiente fusión de sus lógicas. Así, en *El pastor de Clenarda* llama la atención, como ha subrayado Cull (1987b, p. 169), que el mayoral no envía al pastor a otros prados (tópico de las novelas anteriores para aludir al exilio y la separación de la amada), sino direc-

tamente a la corte, y de la corte también llegarán cartas políticas a esta autoridad pastoril⁴¹. Allí, el pastor protagonista, además de conocer a Lope de Vega, a Góngora y a Quevedo (IV, fol. 152r), entre otros, presenciará un hecho histórico: la condena a muerte de don Rodrigo Calderón, degollado en la plaza de Madrid en 1621 —un año antes de la publicación de la obra—, acusado por el implacable conde duque de Olivares. El episodio, aunque tiene un claro propósito político de exaltar al condenado construyendo un relato sobre su integridad ante la muerte, se narra para satisfacer la curiosidad y gusto de estos pastores de última generación: «mientras llegamos al aldea estaremos saber nuevas de la corte, donde nunca deben faltar», es la petición de los pastores⁴², a la que Lisardo responde con «el suceso de don Rodrigo Calderón, marqués de Sieteiglesias, que he visto morir degollado en la plaza de Madrid, es lo que más ha causado admiración» (IV, fols. 149v-150r).

Desde otra perspectiva sucede lo mismo en *La pastora del Manzanares*. Castillo Martínez (2005, pp. 28-32), en su introducción, ha estudiado con detenimiento los diferentes desplazamientos de Pánfilo por las ciudades de la geografía peninsular. Pánfilo no atraviesa ningún límite difuso entre corte y arcadia. Va de un lado a otro de un espacio ya perfectamente amalgamado. El camino no es un *locus amoenus* para cantar desenfadadamente, sino un entramado de senderos peligrosos, donde los salteadores son una realidad social que no puede ignorar⁴³,

⁴¹ Nótese, sin embargo, que no es la primera vez que entran las cartas políticas en la arcadia. Este mecanismo se hacía recurrente en la obra de Lofraso y también en *El pastor de Iberia*, elemento que ha sido analizado por Ignacio García Aguilar en la introducción a su edición crítica de esta obra (2017).

⁴² Marcella Trambaioli (1993, p. 57) identifica como una de las funciones de la poesía en la pastoril, justamente, la entretención durante un recorrido. Nótese cómo esta estructura tan tópica pasa a contener una materia tan antiarcádica.

⁴³ Castillo Martínez (2005, p. 24) señala que en estos versos hay una referencia cronológica interna, pues apuntan a una situación muy concreta: el bandolerismo y su relación con la precariedad y escasas posibilidades laborales de los soldados que regresaban de la guerra en las primeras décadas del siglo XVII. Los senderos que transita Pánfilo no son un atemporal *locus amoenus*, sino que están históricamente demarcados. Nótese que en *Tragedias de amor*, en una escena pastoril, un personaje saca de repente una escopeta para matar a una serpiente. Sin embargo, se trata del cortesano Eusebio; los pastores, por el contrario, alistan sus hondas (IV, fol. 156v) en esta escena.

que le impone a Pánfilo, como parte del atuendo pastoril, algunas pistolas en el zurrón para defenderse en caso de ser necesario⁴⁴:

—¿Adónde camináis tan prestamente?
¿no veis que está ese monte de soldados
que roban y saltean a la gente?
En verdad que ya os fuera conveniente
quedaros esta noche en estos prados.
Aquesto os aconsejo como viejo
y pienso que es muy sano mi consejo.

Entrose aquel pastor, mas animosos
los dos pastores se determinaron
a pasar aquel monte muy gozosos
y del zurrón con ánimo sacaron
dos pistolas que, en términos forzosos,
son amigos que siempre aprovecharon
y, aunque con tiernos pechos, animosos
se disponen a entrar algo gozosos.

Cargáronlas al fin y prosiguieron
el monte adentro, y Pánfilo en su amada
iba ya contemplando hasta que vieron
en medio un alto cerro, bien plantada
una horca, por donde coligieron
que andaba gente por robar armada
y al lado de la horca, una cabeza
colgada de una escarpia por grandeza.
(I, pp. 122-123, vv. 567-698)

Sin embargo, la disolución del límite no solo lleva a una desidealización del espacio arcádico. También puede desembocar en una pastORIZACIÓN de la urbe, al menos en lo que concierne al modo de interacción de los pastores. Esto sucede en *Esperanza engañada* II donde, si bien los cortesanos y su justicia llegan a efectuar prendimientos en el *locus*

⁴⁴ Este aspecto ha sido resaltado por Castillo Martínez (2010, p. 64): «aunque nunca lleguen a hacer uso de ellas, el solo empleo del término crea una atmósfera de inseguridad, de potencial violencia. Si poseen armas es en previsión de una posible situación peligrosa, lo que implica que los pastores no confían en el medio que los alberga y que, por tanto, la naturaleza ha dejado de ser un lugar idílico».

amoenus, los pastores terminan a las puertas de las prisiones entablando una dinámica de cantos, inesperadas escuchas compasivas y reconocimientos a través de la expresión poética de su sentir, como ocurre a Almeno y Amintas, tras el rastro de Isbela y Pinarda (libro IV).

Como otra cara de la moneda, se ve una marcada artificialización de la arcadia, no solo en lo que concierne a las interacciones entre los personajes, como se señaló, cada vez más preocupados por la honra y la apariencia, sino al mismo espacio. En las celebraciones pastoriles, a medida que van trascurriendo las décadas en el desarrollo del género, se va haciendo más notoria una intervención sobre el paisaje. En el «humilde teatro» de las bodas de Daranio y Silveria en *La Galatea* hay una re-construcción del espacio y las lógicas pastoriles⁴⁵, pero es en las novelas posteriores donde este rasgo, todavía bastante artesanal en la novela cervantina, se revestirá de todo el aparataje de una costosa escenografía palaciega de montes móviles y puestas en escena de persecuciones de ninfas por salvajes. Esto sucede en las bodas de Melibea en *Esperanza I*, y tal lógica viene a desembocar en la ostentosa fiesta que cierra *La Cintia de Aranjuez* con todas sus nubes, naves, tramoyas, osos presos⁴⁶ y hasta un Orfeo, que ya no es el auténtico personaje mitológico, como en el Libro IV de *La Diana* de Montemayor, sino un actor disfrazado para estas fiestas cortesanas.

El espacio y la huella de don Dinero en él, como se ha visto, cambia las interacciones de los personajes, y las tópicas celebraciones pastoriles del corpus tardío no serán una excepción. Así, si el despilfarro del desposorio de Cintia hace que el vulgo se amontone a orillas del Jarama «hasta donde alcanzase la jurisdicción de la vista» (IV, p. 386), los pastores de *Esperanza I*, ante la expectativa de las grandes fiestas por la boda de Melibea, no dejan de comentar que: «el anciano Aurelio, como no tiene más que a ella, ni hijo que herede la mucha hacienda que posee, le ordena notables fiestas con extremados premios. A ese cebo de interés irán los pastores, dijo Isbela, que solo en él fundan sus servicios» (I, fol. 62r). Las fiestas ya no son idílicas ocasiones de

⁴⁵ Me he ocupado de este tema en Santa-Aguilar (2017).

⁴⁶ «levantaron un espacioso teatro, en medio del cual entonces estaba fingido un monte tan gallardamente imitado, que aún no faltaban osos, conejos, liebres y otros animales, que secretamente presos corrían hasta donde la prisión les daba licencia. En los árboles todo género de aves, que con lazos no podían desembarazar las ramas: las quejas de unas y los gorjeos de otras, todo pasaba por música» (IV, p. 387).

convivencia horizontal entre los integrantes de una comunidad, y los premios de las competiciones pastoriles, que en el corpus temprano eran percibidos como un honor y merecido reconocimiento a las excelencias del ganador y eran valorados por el virtuosismo técnico de su manufactura, ahora pasan a ser un incentivo meramente económico, un motor de la codicia de estos pastores de bolsón en mano.

Otro elemento a destacar es que, si en el análisis del corpus temprano señalaba que, aunque Felismena en la obra de Montemayor era tratada por la sabia Felicia con una deferencia mayor que las pastoras, en términos generales, la jerarquía entre estos pastores acortesanados que conforman el género y los cortesanos que llegaban a la arcadia exiliados por sus penas no era explícita. En el universo de los pastores, como trasunto de la realidad social de su tiempo, sí había jerarquías, pastores nobles, pastores de menor linaje o fortuna, hasta llegar a los porquerizos de Lofraso u otros personajes que he clasificado como «bajos» para estudiar este rasgo de posición en relación con el ejercicio de la violencia, y lo mismo en el de los cortesanos.

En este corpus final las dinámicas han cambiado. Los cortesanos se presentan directamente como los superiores jerárquicos de los pastores⁴⁷, y la arcadia, podría decirse, ha dejado de ser un lugar utópico paralelo a la corte, para ser un espacio cada vez más cercano a la aldea en su relación con aquella. Ya se resaltó que *Esperanza engañada* introduce la posibilidad de que un caballero rapte y ejerza violencia sobre la protagonista, y también que los padres de un cortesano no permitan la boda con una pastora, disponiendo por fuerza y autoridad sobre su cuerpo y destino. Pero más allá de estos nuevos cruces de violencias, tal vez donde resulta más elocuente esta nueva reconfiguración de la arcadia frente a la corte es en el final de *La Diana* de Tejeda. En el libro IX de esta novela se reúnen en el palacio de la sabia Felicia tanto los personajes de Montemayor, como los de Gil Polo y los de Pérez. Recordará el lector del ciclo diáneo que entre los personajes de Pérez estaba el Príncipe de Eolia, que ahora Tejeda conduce al palacio de la sabia. Allí las dinámicas que se establecen entre personajes no pueden ser pasadas por alto: ya no se trata de que la extraordinaria Felismena, concebida bajo la maldición y ventura de las divinidades, figura que ejerce la *potestas* garante del orden y la justicia arcádicas, tenga un tra-

⁴⁷ Nótese, como antecedente de estas dinámicas, la relación entre pastores y cortesanos en la historia de Rosaura en *La Galatea*, anteriormente analizada.

to preferente por parte de la sabia. El príncipe, que no goza de estas propiedades estructurantes de la arcadia, será quien se lleve toda la deferencia, dejando a Felismena en un segundo o incluso tercer lugar entre los huéspedes, pero, más allá de esto, se erige como una figura ante la cual la sabia acaba subordinada. Queda al final de la obra de Tejeda una explícita jerarquía entre ámbitos que han dejado de ser dos esferas paralelas para pasar a ser parte de la misma pirámide. La sabia Felicia, el ser todopoderoso de la utopía, termina de rodillas cuando un príncipe entra a la arcadia. Dice la sabia:

Y así, en reconocimiento de lo que los dioses os prometen, quiero humillarme ante vos, y, diciendo esto, hincó la rodilla en tierra queriendo besar la mano del Príncipe, pero él la levantó de tierra entre sus brazos, lo que visto por todos los que en la sala estaban, se fueron a postrar a los pies del príncipe y de Luztea, ellos los recibieron con los brazos abiertos. (IX, pp. 336-337)

No es de extrañar entonces que los sabios de la pastoril final pierdan la centralidad que había tenido Felicia en el ciclo diáneo y pasen a ser «encantadores de a pie», como el Lucidoro de *Esperanza II*, y se desarrollan como personajes en unas determinadas condiciones socioeconómicas no ajenas a la lucha contra la precariedad. En definitiva, el largo periplo de la pastoril acabará con sus dos figuras centrales genuflexas: la sabia ante el linaje y el poder en Tejeda —versión seria— y la protagonista amada ante el dinero en *La pastora del Manzanares* —versión cómica—:

—Tuyo soy y seré toda mi vida.
 Quisiera mi querida darte un cuento
 de renta para ser tu compañía.
 —Si tú fueras tan rico, te rogara
 y a tus pies, de rodillas, me entregara.
 (II, p. 186, vv. 2547-2551)

4.6. CONCLUSIONES: LA CONFIGURACIÓN DE UN UNIVERSO Y SU *MISE EN ABYME*

Muchas cosas cambiaron en la transformación de la pastoril en un siglo de existencia. La regulación de la violencia, evidentemente,

es una de ellas. Pero, de la mano de la violencia y sus despliegues, se puede notar también un cambio en la configuración de los espacios y de los códigos de interacción de los personajes. Los tópicos clásicos de la pastoril, como la escucha de otros y la compasión en las penas, dan paso progresivamente a una ética de la disimulación y a unas tramas de intriga palaciegas. El proceso, en su dialéctica pastoril/cortesano, ha sido magistralmente explicado por Castillo Martínez (2013b, p. 250):

Lo importante es que, de una u otra manera, la impronta de la *novella* italiana ya estaba presente en la prosa de ficción española a finales del siglo XVI, antes de que surgiera la novela corta. Ahora bien, cuando esta asume carta de naturaleza en el siglo XVII, se intensifican determinados motivos que habían aparecido aislados, como meros episodios [...] Es entonces cuando el encorsetado idealismo del género se resiente. El lector reclama nuevos espacios de ficción y la prosa pastoril sufre los embates de esa nueva moda. No fue olvidada, pero sí subvertida, en un interesante cuadro barroco en el que pastores, caballeros y damas se mueven con igual soltura en un mismo ámbito. Aquellos escritores buscaban novedad, sin querer renunciar al personaje del pastor literario, vieron en la novela corta un cúmulo de elementos en los que nutrirse para remozar aquel género, que no podía avanzar en solitario o que, de hacerlo, debía aferrarse a los aspectos menos pastoriles ya presentes desde los orígenes del género, como el incremento de episodios violentos o la ambientación urbana.

Tal vez el cambio más estructural, que tiene que ver con la violencia, pero la trasciende, es el de lo que se narra.

La pastoril temprana es un género que entretuvo a los cortesanos con historias de pastores. En este mundo imaginado, incluso estos se entretienen contando historias pastoriles, y llegan cortesanos a contar historias de cortesanos. La narración de los personajes se circunscribe a su propio ámbito, pues se trata, principalmente, de narraciones autobiográficas, pero incluso cuando entra la ficción se tiende a mantener esta dinámica, como ocurre con las églogas que se representan para entretenimiento de los pastores en *El pastor de Fílida* (IV), *La Galatea* (III) o en *La Arcadia* (III) de Lope de Vega.

La pastoril tardía, a pesar de seguir siendo, en su corteza, un género con el que los cortesanos se entretienen a través de la narración de historias de pastores, acaba en *mise en abyme*. Los pastores, despojados de la sincera y espontánea autorreferencialidad del relato y la composición, pasan a entretenerse contando historias de cortesanos. Un espejo se ha introducido en el corazón del género.

En *El pastor de Clenarda*, pronto aparece el consuetudinario «que entretuviéramos el tiempo contando alguna historia» (I, fol. 19v) en el mundo de los pastores. Sin embargo, el contenido no va a ser un poema —lejos ha quedado el corpus temprano con sus cantos que entretienen—, tampoco una anécdota pastoril, ni los amores de uno de los presentes ni de sus allegados: será una novela de capa y espada ambientada en «la imperial Toledo». El gusto de los pastores ha cambiado y, de la misma manera, en el libro III, la entretención de la calurosa hora de la siesta deja de ser la poesía, para ser otra historia urbana: «mientras acaba de pasar la calurosa siesta, os quiero referir una novela que por ser el cuento verdadero y de amores, encomendé a la memoria» (III, fol. 97r-97v), dice en este caso Silvio, para introducir otra narración de damas y caballeros, ambientada esta vez «en la nobilísima villa de Madrid, corte ilustre de los reyes de España» (III, fol. 97v). Es de notar que todas las violencias de esta novela están contenidas en estas dos historias cortesanas, con sus cruces de espadas y sus escaramuzas, dejando a los pastores como deleitados receptores.

Pero no se trata de una particularidad de la obra de Botelho de Carvalho. También las novelas con pastores caballerescos que tienen sus propias violencias y aventuras recurren a este contar novelas cortesanas muy en sintonía con el gusto imperante en el contexto de sus autores. Así, en *Esperanza engañada* I pronto se dice que los pastores «pasaban las noches en gustosos y sutiles dichos, alegres y dulces músicas, narrando *intrincados y espantosos cuentos*» (I, fol. 27r, énfasis mío) y, en el segundo tomo, la cortesana Pinarda cuenta para entretención de los pastores la historia bizantina de Celidaura (libro II). Esta estructura y nuevo gusto también fue aprovechado por Tejeda para insertar cuanto material cortesano tuvo a su alcance para divertimento de sus pastores.

Los pastores, trasunto desde su concepción del mundo de sus creadores, terminan pareciéndose cada vez más a ellos, hasta en su búsqueda de novedad y entretenimiento en realidades decoradas con otras ropas, que ahora le devuelven al público extraficcional su rostro sin máscaras, revestido solo de imposibles peripecias. Sobran los pastores, se adelgazan y se esfuman. Queda el espejo, muere el género: ha triunfado la comedia lopesca y la novela cortesana.

CONCLUSIONES DE ARCADIAS, SERPIENTES Y BOSQUES INEXPLORADOS

Sostuvo Gérard Genette (1966, p. 122) sobre la novela pastoril de Honoré d'Urfé: «renfermait ensemble, et en toute innocence, un roman et son anti-roman, le Pur Amour avec sa libido: le serpent dans la bergerie». Este juicio, en su sentido más amplio, bien podría describir la novela pastoril en lengua castellana como género literario: no son pocos los discursos y debates de amores neoplatónicos en boca de quienes lejos están de querer renunciar a conseguir su objeto del deseo, pero, sobre todo, las palabras y fórmulas de extremada cortesanía entre quienes no descartan derramar la sangre de sus discretos rivales y de todo aquel que se configure como un obstáculo real en este camino.

Estos moldes, como se vio, se van transformando. Del esquema trágico rivalidad-filicidio-anagnórisis-suicidio de la historia de Belisa, todo perfectamente revertido por la magia en *La Diana* de Montemayor, o la *Fedra* que protagonizan Felisarda y Montano, en este caso desactivada, en la obra de Gil Polo, se llega a las muertes de inocentes y al orden restablecido de la justicia vindicativa de la tragedia de Lisandro en *La Galatea*. Las novelas posteriores a la cervantina empiezan a poblarse con herederos del malvado Carino, quienes siguen retorciendo cada vez más los hilos del deseo y la sangre, como Eurilo en *Tragedias de amor*, hasta que se revientan y, entonces, a la pastoril no le queda más que morir en una estética rocambolésca de aventuras interminables y violencias cada vez más gratuitas, cada vez más lejana del equilibrio del molde trágico, y más todavía de sus asomos con feliz resolución del corpus inicial.

El deseo entra como el motor primero de la violencia en este género literario, está en el acto inaugural, el intento de rapto de las ninfas

de Montemayor, y se mantiene en todas las estructuras trágicas que le siguen. Pero es de notar que el panorama de la violencia pastoril se completa desde las primeras obras con otras violencias que no entran en este esquema de la pasión y del castigo de quienes trasgreden sus límites socialmente aceptados. En Lofraso entra la guerra, con su épica de legitimación del exterminio del otro, herencia que, como se vio, no desdeñan las pastoriles posteriores. Entra también el asesinato por motivos económicos y por conflictos sociales. De este mundo en tensión se deriva fácilmente el fracaso de la justicia: primero, de la que evita la tragedia, después, de la trágica, la vindicativa. Felismena prevenía violaciones y derramamientos de sangre injustos, Lisandro castigaba asesinatos consumados, y, entre una y otra noción de orden, van apareciendo cada vez más crímenes que ni se evitan ni se castigan —el asesinato de Duriano en *Los diez libros* de Lofraso les abre la puerta— y violencias cuya resolución queda en el aire, como el rapto de Rosaura o la revuelta de pastores del final de *La Galatea*, juego mucho más consciente con la fórmula genérica que Arce Solórzano bien supo aprovechar.

Tal como he analizado en esta monografía, la configuración de las violencias cambia notoriamente en el desarrollo de la novela pastoril. Las fórmulas de su economía se van alterando y, de la mano de sus transformaciones, bien se puede estudiar la evolución del género durante los siglos XVI y XVII, pues esta toca directamente su esencia como prosa idealista del Siglo de Oro. Poco a poco la idealidad, que no excluye la amenaza de violencia siempre y cuando se desactive, o su cumplimiento, siempre y cuando sea legítimo en las coordenadas ideológicas de los autores, se desvanece. Queda la belleza exterior de sus personajes, pero, a su alrededor, un mundo en el que los pastores saben que deben ir con pistolas en sus zurroneos, como ocurre en *La pastora del Manzanares*, y en el que en el horizonte de posibilidades que afronta la vida de una delsumbrante pastora no solo está la consabida amenaza del matrimonio arreglado, también la de ser raptada y violada por el caballero de turno que tenga a bien pasearse por una arcadia que se ha convertido en el patio trasero de la urbe, como ocurre en *Esperanza engañada* I.

La violencia de género, presente desde la primera obra del corpus, sufre transformaciones profundas. Entra bajo la estética de erotización del cuerpo virginal a punto de ser degradado, en sintonía con la cultura visual de su tiempo y las representaciones de ese «antes de»

en escenas de violaciones mitológicas, bíblicas y clásicas, que bien ha estudiado Mercedes Alcalá Galán (2022, pp. 35-87). Pero poco a poco las estructuras patriarcales de las que depende el valor cultural de la virginidad y la erótica de la amenaza de su pérdida, se van haciendo más transparentes. Aparece el motivo del honor explícitamente elaborado, surge el *ethos* de la disimulación, en el que se basa su preservación como consideración social, con violencias que van desde encerramientos preventivos a feminicidios, en ocasiones consumados, normalmente a manos de esposos, hermanos y padres guardianes de esta estructura.

También la configuración de los ámbitos pastoril y cortesano se transforma. A medida que se imponen dinámicas abiertamente extrarcádicas en el mundo de quienes han sido caracterizados como pastores literarios, su interacción con los cortesanos muta, pues se van haciendo más sutiles las barreras entre unos y otros hasta desaparecer, siendo epítomes de este fenómeno *El prado de Valencia* y *La Cintia de Aranjuez*. Sabido es que la fórmula genérica de la pastoril incluye historias de cortesanos que llegan a la arcadia con sus desdichas, y del cruce de caminos entre estos dos géneros se ha ocupado Castillo Martínez (2013b). Una clasificación de los personajes y las tramas en las que se ven envueltos por ámbito permite continuar profundizando en el estudio de la interacción entre ambos géneros a través del análisis de las proporciones de sus convergencias y sus alteraciones. El resultado de tal trabajo no sería otro que la ampliación tanto de la comprensión de los libros de pastores, como de la novela corta. En este estudio me he enfocado en la primera, sin embargo, creo que un camino que se abre a partir de esta propuesta de clasificación es la determinación de un corpus de novela cortesana inserta en la pastoril y su análisis como tal.

La novela pastoril es un muy rico y variado universo. Bien advirtió López Estrada (1974, p. 12): «el que guste de las paradojas aquí tiene en qué emplearse. Situados entre el libre campo de la ficción poética, el ejercicio de las Humanidades y un propósito de divulgar cuestiones de la Filosofía, los libros de pastores resultan mucho más variados de lo que pudiera parecer en una consideración apresurada de conjunto». Más allá de los debates teóricos que tocan las discretas conversaciones de los pastores, y entrando a su tejido narrativo, salta a la vista la variedad de géneros de los que provienen sus hilos: la caballeresca, la bizantina, la *novella* italiana, la cortesana o corta, pero también la comedia, con estructuras claramente reconocibles para el público del

siglo xvii, como la peripecia paralela de los amores de los criados, con boda doble, en *La Cintia de Aranjuez*, o los rasgos entremesiles de *La pastora del Manzanares* y de algún episodio de pastor rústico en *El pastor de Iberia* o en *El premio de la constancia*.

La interacción de la pastoril con otras tradiciones es un camino en el que queda mucho por hacer. Un posible punto de partida podría ser su estudio a partir de los índices de motivos. Si bien mi análisis no ha entrado en esta materia, en la catalogación de acciones violentas pastoriles marqué las correspondencias con la clasificación de motivos del índice de Stith Thompson. A partir de los motivos se podría estudiar la intersección de los libros de pastores con otros géneros literarios en los que ya se han adelantado investigaciones en esta área, abriendo así un diálogo fértil y necesario para ampliar la comprensión de los géneros que florecieron en la Temprana Edad Moderna y sus interacciones. Queda esta catalogación de la violencia por los motivos de Thompson como anexo a manera de invitación.

Pero además de estas intersecciones, creo que un pendiente fundamental en los estudios pastoriles sería el establecimiento de sus propios motivos. En este género literario surgen estructuras fijas, tópicas, perfectamente reconocibles. En esta dirección la monografía de Encarnación Sandoval (2019) ofrece un valioso aporte con su análisis de los esquemas de la curiosidad pastoril. De la violencia y su regulación también salen moldes propios del género. Una catalogación de los motivos pastoriles se impone como una tarea colectiva pendiente para la comprensión de la fórmula genérica y también, a largo plazo, de su pervivencia en otras tradiciones. Es de tener en cuenta, como he pretendido mostrar en este trabajo, que los esquemas más propios de la pastoril se pervierten. El tópico del pastor escuchando detrás de un arbusto las penas ajenas, por ejemplo, se manifiesta en la pastoril tardía formalmente del mismo modo que en la temprana. Sin embargo, en obras como *Desengaño de celos*, *Tragedias de amor* o *Los pastores del Betis*, la escucha no está regida únicamente por la curiosidad, y ha quedado lejos de la empatía de aquellos que se encuentran para condolerse mutuamente de sus penas. Este núcleo esencial de la pastoril pasa a ser instrumentalizado en unas dinámicas palaciegas para el daño del imprudente que descubre su historia afectiva creyéndose solo y para el beneficio del astuto que la escucha y sabe medrar con esa información desatando estratégicas violencias que le favorecen. Así pues, un estudio de los tópicos pastoriles impone tanto la clasificación como

un imprescindible ejercicio de *close reading* desde el cual se develen estas subversiones de sentido, estos cambios de contenido en moldes estables, con los que se consuman las más profundas transformaciones del género.

Este ejercicio se vincula con el establecimiento de una genealogía de las obras que conforman el género, con la tarea de rastrear la huella de unas en otras, y de evaluar el éxito o fracaso de una u otra propuesta o alteración. En este camino he resaltado la influencia de Lofraso y de Cervantes en el derrotero que tomaron los libros de pastores. Cervantes reescribe y subvierte la estética y la lógica del enfrentamiento marino de Lofraso en la historia de Timbrio y Silerio, como queda analizado en el capítulo 2. A su vez, también Cervantes fue leído —y no poco— por los autores que continuaron ejercitando sus plumas en este género literario. Comprensiones, incomprensiones y reelaboraciones de las obras inmediatamente anteriores marcan una temprana historia de la recepción. En lo que concierne al alcalaíno, por ejemplo, resalta en *Tragedias de amor* la apropiación no solo de sus temáticas, sino de las violencias cuya explicación o resolución queda proyectada hacia el futuro, y, en definitiva, de la poética de violación de las expectativas del lector, tan característica del padre del caballero de la triste figura. También en *Esperanza engañada*, donde vuelve la estructura de la historia de Teolinda con sujetos cuyo parecido lleva, por un lado, a la confusión, pero, por otro, a que el personaje de ética más cuestionable pase por encima del esclarecimiento de las identidades trocadas, declarando satisfecho su deseo con la forma intercambiable; o con ecos del rapto de Rosaura y de la revuelta de pastores alrededor de la tragedia de Isbela.

Como toda tradición literaria, en la pastoril hay más simas que cimas y un gran cuerpo de valles donde resaltan las unas y las otras. Sin embargo, la recepción de este género ha estado muy sesgada por los juicios del cura del *Quijote*, y más que por estos, por sus silencios, por lo que no llegó a nombrar y así terminó cayendo en una sombra más profunda que la del desprecio coreado por siglos. Es el caso del conjunto de novelas publicadas después de la muerte de Cervantes, en el que, si bien no se pueden reivindicar todos sus ejemplares (y a más de uno no le faltan cualidades para hacerse merecedor del brazo seglar del ama y la sobrina), hay ejemplares o pasajes de estos dignos de atención por su valor literario, independientemente de su pertenencia al género en un estudio comprensivo de su desarrollo. Es el caso de *Esperanza*

engañada, particularmente de los no-suicidios de Almeno al final de ambos tomos, cuya intensidad poética sostenida, única en medio de las tentativas suicidas pastoriles regidas por las rápidas desactivaciones impuestas por la moral postridentina, ha exigido un detallado análisis literario en el capítulo 4 de este volumen.

Todo un bosque se divisa a partir del estudio del corpus completo de novelas pastoriles, un bosque frondoso, fértil, variado, en lo que ha sido considerado un homogéneo y aséptico jardín. Un bosque prácticamente inexplorado y de considerable amplitud que convoca tanto la mirada distante y clasificatoria, cartográfica, en busca de sus formas y fronteras con otros territorios literarios, como la mirada cercana que transita por sus recónditos senderos para descubrir su contenido.

ANEXO 1

ACCIONES VIOLENTAS DE LA NOVELA PASTORIL

A continuación, se ofrece un catálogo de tipos de acciones de violencia física del corpus de novela pastoril escrita en lengua castellana por obra, acción violenta —independientemente de si se soluciona o no— y localización en la edición citada. Incluyo en este libro el listado de acciones violentas por obra para dar una idea de la variedad de tipos de violencia física en esta tradición literaria. En los casos en los que se da una sucesión de escenas y están correlacionadas (como, por ejemplo, ‘Cautivar, atar, violar’ en la escena de las ninfas y los salvajes en la obra de Montemayor) no he optado por dividir las diferentes acciones que la componen, y las he catalogado como una acción compuesta. Nótese, sin embargo, que aquí no se reflejan numéricamente las escenas violentas, pues cada caso particular queda subsumido bajo el tipo de acción al que pertenece. La clasificación completa escena por escena, con los datos asociados a cada una, puede ser consultada en el *dataset* del proyecto (Santa-Aguilar, 2024a) y en el portal de *Acciones violentas en las novelas pastoriles escritas en español (1559-1633)* que dirigí en de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

La Diana (1559)

Apedrear: II, p.94.

Asesinar: II, pp. 95; III, p. 161; VII, p. 284; VII.

Atar, Cautivar, Violar: II, pp. 92-94.

Emboscar, Asesinar: VII, pp. 283-284.

Suicidarse: III, p. 162.

La Diana segunda (1563)

Asesinar: II, pp. 75-76; V, pp. 221, 233; VIII, p. 337.

Cautivar: V, p. 233; VIII, 337.

Cautivar, Torturar: VIII, p. 340.

Luchar: VII, pp. 309-311.

Perseguir: III, p. 127.

Perseguir, Asesinar: VIII, p. 337.

Sentencia de muerte: VIII, p. 340.

Suicidarse: III, p. 135; VI, p. 257.

La Diana enamorada (1564)

Asesinar: II, pp. 170, 174.

Atar: I, p. 126.

Cautivar: III, p. 193.

Sentencia de muerte: II, p. 173.

Suicidarse: I, pp. 126, 129.

Violar: I, p. 127.

Los diez libros de Fortuna de Amor (1573)

Aruñar, Arrancar cabellos: III, p. 210.

Asesinar: V, pp. 266, 318, 335, 336-342 (poema); IX, p. 546.

Asir: III, p. 210.

Batalla naval: V, pp. 261-268.

Cautivar: V, p. 317.

Derribar: V, p. 266.

Herir: V, p. 319.

Suicidarse: V, p. 325.

La Galatea (1585)

Acuchillar: V, p. 319.

Apedrear: I, p. 38; V, p. 319.

Asaltar: II, p. 118; V, p. 303.

Asesinar: I, pp. 32, 45, 49-50; V, p. 303.

Asesinar, Cautivar: II, p. 118.

Asir: IV, p. 267; V, p. 318; VI, p. 420.

Batalla naval: V, pp. 298-302.

Cautivar: II, p. 118; IV, p. 221; V, pp. 300, 318.

Cautivar, Sentencia de muerte: II, p. 117.

Duelo: III, p. 159.

Golpear: I, p. 75.

Luchar: VI, pp. 434-435.

Pedir muerte: IV, p. 268.

Saquear, Cautivar, Violar, Asesinar: II, p. 119.

Sentencia de muerte: II, p. 115.

Suicidarse: IV, pp. 214, 420.

Desengaño de Celos (1586)

Asesinar: II, fols. 52r-53r; IV, fols. 169v, 209r, 223v; VI, fol. 262v.

Duelo: I, fols. 2r, 20r-20v.

Herir: IV, fol. 191v.

Luchar: IV, fol. 203r.

Perseguir: III, fol. 119v.

Suicidarse: II, fol. 55v; IV, fols. 169v, 209r, 225v; VI, fols. 262v, 287r.

‘Suicidarse’: VI, fol. 302r.

Ninfas y pastores de Henares (1687)

Asaltar: V, fols. 147v y ss.

Asesinar: IV, fols. 121v, 134v; V, fols. 159r y ss.

Batalla naval: V, fols. 165r y ss.

Castigar: III, fol. 92r.

Cautivar: IV, fol. 114r; V, fol. 163v.

Duelo: IV, fols. 137v y ss.

Golpear: III, fol. 110v.

Guerra, Asesinar: V, fols. 155r y ss.

Herir: V, fol. 160r.

Suicidarse: II, fol. 55r; III, fols. 91v, 93v.

El pastor de Iberia (1591)

Asesinar: I, pp. 180, 182, 185-186, 189-190, 201; II, pp. 202, 203, 231-233, 235, 239.

Asesinar, Torturar: II, p. 212.

Cautivar: III, pp. 273, 303, 329, 332-333; IV, p. 358.

Cautivar, Atar, Violar, Asesinar: II, pp. 206-208.

Golpear: II, pp. 247-248.

Luchar: III, p. 309.

Sentencia de muerte: II, p. 210.

Suicidarse: I, p. 166.

La enamorada Elisea (1594)

Asesinar: III, fol. 99r.

Cautivar: III, fols. 100v-101r.

Duelo: III, fol. 98v.

Luchar: III, fol. 99r.

Suicidarse: III, fols. 135 y ss.

La Arcadia (1598)

Asesinar: I, p. 200; II, p. 324; III, p. 426.

Asir: I, p. 262; II, p. 310; IV, p. 542.

Golpear: I, p. 235.

Luchar: I, p. 262.

Morder: I, p. 262.

Suicidarse: II, p. 317; IV, p. 528.

Violar: I, p. 220.

El prado de Valencia (1600)

Asesinar: III, p. 198.

Cautivar: III, p. 190.

Golpear: III, p. 204.

Sentencia de muerte: II, p. 117.

Suicidarse: II, p. 93.

Tragedias de amor (1607)

Apedrear: V, fol. 190r.

Asesinar: I, fol. 37r; II, fols. 58r, 62v, 64v; III, fols. 104r– 104v; IV, fols. 148r, 151v, 153r; V, fol. 190r.

Cautivar: I, fol. 54r; IV, fols. 137v y ss; V, fol. 173v.

Empujar: II, fol. 74r.

Golpear: II, fols. 58v, 62v, 77r.

Pedir muerte: III, fol. 104v.

Sentencia de muerte: V, fol. 173v.

Torturar: V, fol. 174v.

¿Suicidarse?: I, fols. 1 y ss, 13v.

La constante Amarilis (1609)

Asir: II, p. 140.

Cautivar: I, pp. 18, 35.

Suicidarse: II, pp. 127, 140.

Violar: III, p. 187.

El premio de la constancia (1620)

Apedrear: III, fol. 116r.

Asesinar: I, fol. 23v; II, fol. 41r; III, fol. 105r.

Asir: I, fol. 22v.

Castigar: I, fol. 20r.

Luchar: III, fol. 90r.

Mantear: II, fol. 53v.

Suicidarse: I, fols. 1r, 23r; III, fols. 63v–64r, 88v, 124v.

Violar: III, fol. 116r.

El pastor de Clenarda (1622)

Asesinar: I, fols. 24v, 26r; III, fol. 107v.

Duelo: III, fol. 102v.

Herir: I, fol. 22v.

Pedir muerte: I, fol. 23v.

Sentencia de muerte: IV, fol. 149v.

Esperanza engañada I (1624)

Acuchillar: III, p. 151.

Asesinar: I, pp. 9, 20, 21, 41; II, pp. 81, 95; III, pp. 143, 152; IV, pp. 210, 213; V, pp. 234, 236, 254.

Asir: I, pp. 50, 52; III, p. 151.

Atar: I, p. 62.

Cautivar: I, p. 30; II, p. 81; III, pp. 149, 168, 183.

Cautivar, Violar: IV, p. 187.

Duelo: II, p. 125.

Golpear: I, p. 9.

Guerra de pastores: IV, p. 188.

Luchar: I, p. 21.

Suicidarse: I, pp. 8, 21, 56, 62; III, pp. 149, 161; IV, p. 203; V, pp. 233, 248.

¿Violar?: I, p. 56.

Esperanza engañada II (1629)

Asesinar: II, fols. 50v, 53r, 67r, 69r, 70v, 72r; IV, fols. 129v, 139r, 156v; VI, fols. 183v, 185v.

Asesinar: VI, fol. 176v.

Atar: II, fol. 51r; VI, fol. 186v.

Atar, Herir: I, fols. 3v, 46v.

Batalla: II, fol. 68v

Batalla naval: II, fol. 69r.

Cautivar: I, fol. 5r; II, fols. 53r, 54r, 69r; IV, fols. 111r, 119v, 132r, 142v.

Cautivar, Sentencia de muerte: IV, fol. 132v.

Luchar: I, fol. 21v; II, fols. 78r, 79r.

Perseguir: IV, fol. 133v.

Suicidarse: III, fols. 88r, 102r; IV, fols. 133r-133v, 177r y ss.

Diana Tercera (1627)

Apedrear: VII, p. 92.

Asesinar: II, pp. 149, 156; IV, pp. 230, 232, 233, 234; VII, p. 94; VIII, p. 195.

Asesinar, Cautivar: IX, p. 239.

Asir, Asesinar: VII, p. 94.

Atar: I, p. 79.

Cautivar: III, p. 202; V, pp. 301, 337, 342; VII, pp. 121, 170.

Cautivar, Violar: VII, p. 91.

Golpear: VII, p. 93.

Guerra: VII, p. 123.

Mutilar: VII, p. 94.

Perseguir: III, pp. 216, 194.

Sentencia de muerte: II, p. 155; VII, p. 123.

Suicidarse: I, p. 87; II, p. 155.

Violar: I, p. 79.

Violar, Asesinar: VII, pp. 102-103.

La Cintia de Aranjuez (1629)

Apedrear: III, p. 277.

Asesinar: I, pp. 104-105; III, p. 308; IV, p. 332.

Castigar: III, pp. 254-255.

Cautivar: I, pp. 100, 104-105.

Duelo: I, pp. 72, 95, 98, 107, 219; III, pp. 253, 275-276.

Emboscar, Cautivar: I, p. 102.

Golpear: I, p. 73.

Luchar: IV, p. 326.

Perseguir: III, p. 277.

Suicidarse: III, p. 253.

Los pastores del Betis (1633)

Asesinar: IV, p. 295.

Suicidarse: I, p. 34; IV, pp. 260 y ss; V, p. 288.

La pastora del Manzanares (siglo xvii)

Abofetear: IV, p. 336, v. 7285.

Apedrear: III, p. 226, v. 3740, p. 226, v. 3741.

Asesinar: III, p. 225, v. 3679 y ss, p. 232, v. 3928 y ss; p. 274, v. 5277 y ss; III, p. 300, v. 6110; IV, p. 336, v. 7289; IV, p. 351, v. 7742; IV, p. 358, v. 8031.

Cautivar: IV, p. 337, v. 7294, p. 352, v. 7786.

Empujar, Arrancar cabellos: IV, p. 356, v. 7938.

Golpear: III, p. 248, v. 4450 y ss, p. 251, v. 4504, p. 279, v. 5465; IV, p. 339, v. 7339 y ss, p. 339, v. 7345-7346.

Herir: III, p. 231, v. 3885.

Perseguir: III, p. 231, v. 3900.

Perseguir, Cautivar: III, p. 281, v. 5525 y ss.

ANEXO 2

LA VIOLENCIA PASTORIL Y EL ÍNDICE DE MOTIVOS DE STITH THOMPSON

Muchas de las escenas o intenciones violentas pastoriles son motivos catalogados: doncellas raptadas por salvajes o gigantes, amantes desdeñados que asesinan al rival favorecido, tipos de rescates y castigos para los agresores, etc. Así pues, opté por incluir en mi catalogación los motivos del índice de Stith Thompson que se acomodan a la intención del agresor, independientemente de si esta llega a realizarse o no, los motivos asociados a la solución, cuando la hay, así como los de las circunstancias y la caracterización de los personajes asociados, siempre tomando como núcleo las escenas violentas.

La intención de incluir esta información fue, ante todo, crear puentes de diálogo con el estudio de otras tradiciones con las que se entreteje la pastoril, como es la literatura caballeresca, de la que desciende, o la *novella* italiana, y en las que se han adelantado estudios y proyectos de investigación con los motivos. Un cruce de los datos de los trabajos de motivos en estas tradiciones podría ser punto de partida para analizar las intersecciones entre géneros literarios que convivieron, se sucedieron y terminaron fagocitados los unos en los otros.

No solo la violencia, también otras acciones y relaciones entre personajes de la pastoril se acomodan a motivos catalogados. Además, muchos de los motivos aquí señalados que resultan circunstanciales a la acción violenta aparecen en otros lugares y no se reflejan en este modesto catálogo al no estar asociados a otras acciones violentas. Mucho queda por hacer en esta dirección y esta propuesta es solo una primera aproximación que invita a ser completada y revisada.

La Diana (1559)

D1242.2. *Magic potion*: VII, pp. 283-284.

- F565.4. *Women hunters*: II, p. 95; VII, p. 284.
 K1884. *Illusion of death*: III, pp. 161-162.
 K914. *Murder from ambush*: VII, pp. 283-284.
 M451.1. *Death by suicide*: III, p. 162.
 N340.1. *Suicide in remorse over hasty condemnation*: III, p. 162.
 N344. *Father kills self believing that son is dead*: III, p. 162.
 Q211.8. *Punishment for desire to murder*: VII, p. 284.
 Q244.1. *Punishment for attempted rape*: II, p. 95.
 R11.1.1. *Abduction of girl by half bestial man (hair on body, nails of dog)*: II, pp. 92-94.
 R111.1.4 *Rescue of princess (maiden) from giant (monster)*: II, pp. 94-95.
 R18. *Abduction by rejected suitor*: II, pp. 92-94.
 T471.2. *Wild man as ravisher of women*: II, pp. 92-94.
 T92.10. *Rival in love killed*: III, p. 161.
 T92.9. *Father and son as rivals in love*: III, p. 161.
- La Diana segunda* (1563)
 G422. *Ogre imprisons victim*: V, p. 233.
 J1766. *One person mistaken for another*: V, p. 233.
 J628. *Dissuasion from suicide*: III, p. 135; VI, p. 257.
 K2211.1. *Treacherous brother-in-law*: VIII, p. 337.
 M451.1. *Death by suicide*: VI, p. 257.
 N344. *Father kills self believing that son is dead*: III, p. 135.
 R11. *Abduction by monster (ogre)*: V, p. 233.
 R215. *Escape from execution*: VIII, p. 340.
 T131.1.1. *Brother's consent for sister's marriage needed*: VIII, p. 337.
 T75.2. *Scorned lover kills successful one*: V, pp. 221, 233.
 T92.7. *Rival lovers do battle for girl*: VII, pp. 309-311.
 T95. *Lover opposed to sweetheart's relatives*: II, pp. 75-76; VIII, p. 337.
- La Diana enamorada* (1564)
 J1766. *One person mistaken for another*: II, p. 170.
 J628. *Dissuasion from suicide*: I, pp. 126, 129.
 K929.7. *Men deceived into killing each other*: II, p. 170.
 M451.1. *Death by suicide*: I, p. 129.
 Q244.1. *Punishment for attempted rape*: III, p. 193.
 R169.12. *Hero rescued by sailors*: III, p. 193.
 R215. *Escape from execution*: II, p. 173.
 S22. *Parricide*: II, p. 170.
 T326. *Suicide to save virginity*: I, p. 126.
 T471.2. *Wild man as ravisher of women*: I, p. 127.
- Los diez libros de Fortuna de Amor* (1573)
 D1810.8.2.3. *Murder made known in a dream*: V, pp. 318-319.
 D2163.2.1. *Heavenly help in battle*: V, pp. 261-268.

- J628. *Dissuasion from suicide*: V, p. 325.
 K1569.2. *Husband surprises wife and paramour*: IX, p. 546.
 K521.4.1.1. *Girl escapes in male disguise*: V, p. 266.
 L310. *Weak overcomes strong in conflict*: V, p. 266.
 M451.1. *Death by suicide*: V, p. 325.
 R51.2. *Prisoners confined in chains*: V, p. 317.
- La Galatea* (1585)
 H1228. *Quest undertaken by hero for vengeance*: I, pp. 32, 50.
 H1558.13. *Test of friendship: loyalty to condemned friend*: II, pp. 115-117.
 H1561.2. *Single combat to prove valor*: III, p. 159.
 J1765. *Person thought to be animal*: I, p. 38.
 J1766. *One person mistaken for another*: I, p. 49; II, p. 118; IV, p. 221.
 K512. *Compassionate executioner*: III, p. 159.
 P475. *Robber*: II, p. 118.
 P475.2. *Robbers defeated and killed*: II, p. 118.
 Q211.9. *Fratricide punished*: I, p. 50.
 Q552.12. *Punishment: shipwreck*: V, p. 300.
 Q581.1. *Unusual murder avenged in like manner*: I, p. 50.
 R12. *Abduction by pirates*: II, p. 119.
 R12.1. *Maiden abducted by pirates (robbers)*: V, p. 300.
 R12.3. *Lovers abducted by pirates*: V, p. 300.
 R138. *Rescue from shipwreck*: V, p. 300.
 R169.11. *Unknown helper(s) emerge(s) in the last moment and turn(s) out later to be well known*: II, p. 115.
 R169.5. *Hero rescued by friend*: II, p. 115.
 R18. *Abduction by rejected suitor*: V, p. 318.
 R211. *Escape from prison*: II, p. 117.
 R211.4. *Escape from slavery (pirates)*: V, p. 300.
 R215. *Escape from execution*: II, p. 115.
 R325. *Church (altar) as refuge*: II, p. 115.
 R5. *Capture on field of battle*: V, p. 300.
 S73.1. *Fratricide*: I, p. 49.
 T471. *Rape*: II, p. 119.
 T685.3. *Twins who look exactly alike*: IV, p. 221.
 T81.2.1. *Scorned lover kills self*: IV, p. 268; VI, p. 420.
 T81.2.1.1. *Scorned lover (woman) threatens to kill self*: IV, p. 214.
 T95. *Lover opposed to sweetheart's relatives*: I, p. 50.
 W151. *Greed*: V, p. 303.
- Desengaño de Celos* (1586)
 J628. *Dissuasion from suicide*: II, fol. 55v; IV, fols. 209r, 225v; VI, fol. 262v.
 K2155. *Evidence of crime left so that dupe is blamed*: IV, fol. 203r.
 K2211. *Treacherous brother*: IV, fol. 203r.

- M451.1. *Death by suicide*: II, fol. 55v.
 N343.1. *Mistress kills self, believing her lover dead*: VI, fol. 287r.
 N348. *Jealous husband kills innocent wife*: II, fols. 52r-53r; IV, fol. 169v.
 S62. *Cruel husband*: II, fols. 52r-53r; IV, fol. 169v.
 T211.9.2.1. *Grieving man goes to die where his wife's corpse lies*: VI, fol. 302r.
 T257. *Jealous wife or husband*: II, fols. 52r-53r; IV, fol. 169v.
 T71.2. *Woman avenges scorned love*: IV, fols. 209r, 223v; VI, fol. 262v.
 T81.2.1. *Scorned lover kills self*: IV, fols. 209r, 225v; VI, fol. 262v.
 T92.7. *Rival lovers do battle for girl*: I, fols. 2r, 20r-20v.
 T93.3. *Disappointed lover kills self*: IV, fol. 169v.
- Ninfas y pastores de Henares* (1587)
 H1561.2. *Single combat to prove valor*: IV, fols. 137v y ss.
 J628. *Dissuasion from suicide*: II, fol. 55r; III, fols. 91v, 93v.
 K512. *Compassionate executioner*: IV, fols. 137v y ss.
 M451.1. *Death by suicide*: II, fol. 55r; III, fols. 91v, 93v.
 Q244. *Punishment for ravisher*: IV, fol. 134v.
 T381. *Imprisoned virgin to prevent knowledge of men (marriage, impregnation)*:
 IV, fol. 114r.
 T92.7. *Rival lovers do battle for girl*: IV, fols. 137v y ss.
- El pastor de Iberia* (1591)
 J1766. *One person mistaken for another*: II, pp. 232-233, 235, 239; III,
 p. 273.
 J628. *Dissuasion from suicide*: I, p. 166.
 K550.1. *Escape by equivocal oath*: IV, p. 358.
 Q213. *Abduction punished*: II, p. 212.
 Q244. *Punishment for ravisher*: II, p. 212.
 Q450.1.1. *Torture as punishment for murder*: II, p. 212.
 Q451. *Mutilation as punishment*: II, p. 212.
 Q451.1.4. *Hand cut off (falls off) as punishment for murder*: II, p. 212.
 Q451.2.3. *Foot cut off as punishment for murder*: II, p. 212.
 Q451.4.4. *Tongue cut off as punishment for treachery*: II, p. 212.
 Q451.4.5. *Tongue cut out as punishment for murder*: II, p. 212.
 Q451.5.4. *Nose cut off as punishment for treachery*: II, p. 212.
 Q451.6. *Ears cut off as punishment*: II, p. 212.
 Q451.7.2. *Blinding as punishment for ravisher*: II, p. 212.
 Q469.5. *Punishment: choking with smoke*: II, p. 212.
 R18. *Abduction by rejected suitor*: II, pp. 206-208.
 R215. *Escape from execution*: II, p. 210.
 S112. *Burning to death*: II, p. 212.
 T381. *Imprisoned virgin to prevent knowledge of men (marriage, impregnation)*:
 III, pp. 332-333; IV, p. 358.
 T471. *Rape*: II, pp. 206-208.

- T50.1. *Girl carefully guarded from suitors*: III, pp. 332-333; IV, p. 358.
 T75.2. *Scorned lover kills successful one*: I, pp. 180, 182, 185-186, 189-190, 201; II, pp. 202, 203, 232-233.
 T75.2.1. *Rejected suitors' revenge*: II, pp. 206-208; III, pp. 329, 332-333; IV, p. 358.
 T81.2.1. *Scorned lover kills self*: I, p. 166.
 T92.7. *Rival lovers do battle for girl*: III, p. 309.

La enamorada Elisea (1594)

- H1166. *Task: duel*: III, fols. 98v, 99r.
 H1561.2. *Single combat to prove valor*: III, fol. 98v.
 H335.4.4. *Suitor task: to kill (defeat) unwelcome suitor*: III, fols. 98v, 99r.
 J229.11. *Take money instead of revenge*: III, fols. 100v-101r.
 J628. *Dissuasion from suicide*: III, fols. 135 y ss.
 K522.1. *Escape by shamming death: blood and brains*: III, fols. 100v-101r.
 R325. *Church (altar) as refuge*: III, fols. 100v-101r.
 T211.9.2. *Man kills self in grief for wife*: III, fols. 135 y ss.
 T92.7. *Rival lovers do battle for girl*: III, fol. 98v.

La Arcadia (1598)

- D1711. *Magician*: III, p. 426.
 D1980. *Magic invisibility*: III, p. 426.
 D2135. *Magic air journey*: III, p. 426.
 G512. *Ogre killed*: II, p. 324.
 J628. *Dissuasion from suicide*: IV, p. 528.
 K871.2. *Slaughter of drunken enemies in banquet hall*: II, p. 324.
 R35. *Abducted princess gives birth to child*: I, p. 220.
 T471. *Rape*: I, p. 220.
 T75.2. *Scorned lover kills successful one*: I, p. 200.
 T81.2.1. *Scorned lover kills self*: II, p. 317.
 T93.3. *Disappointed lover kills self*: IV, p. 528.

El prado de Valencia (1600)

- J1959.2. *Substitute for the corpse*: II, p. 117.
 K2052.4. *The oversensitive or hypocritical widow*: II, p. 117.
 M451.1. *Death by suicide*: II, p. 93.
 T231. *The faithless widow*: II, p. 117.
 T231.1. *Faithless widow betrothed anew at husband's funeral*: II, p. 117.
 T35.5. *Lover goes to see his beloved in her husband's (or her father's) house, defiant of the danger*: III, p. 204.
 T93.3. *Disappointed lover kills self*: II, p. 93.
 T95. *Lover opposed to sweetheart's relatives*: III, p. 204.

Tragedias de amor (1607)

- J1766. *One person mistaken for another*: III, fol. 104r; IV, fols. 148r, 153r.
 K1080. *Persons duped into injuring each other*: II, fol. 64v.

- K1084.2. *Liar brings enmity between friends*: IV, fols. 151v, 153r.
 K1084.3. *Trickster attempts to bring friends to fight*: IV, fol. 151v.
 K2131. *Trickster makes two friends each suspicious of the other's intentions*: IV, fol. 151v.
 K512. *Compassionate executioner*: III, fol. 104v.
 K527.3. *Exchange of clothes between master and his servant*: III, fol. 104r.
 K929.7. *Men deceived into killing each other*: II, fol. 64v; IV, fol. 151v.
 K955. *Murder by burning*: III, fol. 104v.
 N348. *Jealous husband kills innocent wife*: III, fol. 104r.
 R169.11. *Unknown helper(s) emerge(s) in the last moment and turn(s) out later to be well known*: II, fol. 62v.
 R169.15. *Rescue by stranger*: II, fol. 58r-58v.
 S322.1.3. *Father condemns daughter to death because he believes her unchaste*: V, fol. 173v.
 S62. *Cruel husband*: III, fol. 104r.
 S73.1. *Fatricide*: I, fol. 37r.
 T381. *Imprisoned virgin to prevent knowledge of men (marriage, impregnation)*: I, fol. 54r; IV, fols. 137v y ss.
 T50.1.2. *Girl carefully guarded by father*: I, fol. 54r; IV, fols. 137v y ss.
 T35.5. *Lover goes to see his beloved in her husband's (or her father's) house, defiant of the danger*: V, fol. 173v.
 T75.2. *Scorned lover kills successful one*: II, fols. 58r, 64v.
 T81.2.1. *Scorned lover kills self?*: I, fols. 1 y ss.
La constante Amarilis (1609)
 J628. *Dissuasion from suicide*: II, p. 127.
 R18. *Abduction by rejected suitor*: III, p. 187.
 T211.9.2. *Man kills self in grief for wife*: II, p. 127.
 T381. *Imprisoned virgin to prevent knowledge of men (marriage, impregnation)*: I, pp. 18, 35.
 T471. *Rape*: III, p. 187.
 T50.1.2. *Girl carefully guarded by father*: I, pp. 18, 35.
 T81.2.1. *Scorned lover kills self*: II, p. 140.
El premio de la constancia (1620)
 J628. *Dissuasion from suicide*: I, fols. 1r, 23r; III, fols. 63v-64r, 88v, 124v.
 K521.4.1.1. *Girl escapes in male disguise*: III, fol. 116r.
 K929.9. *Murder by pushing off cliff*: III, fol. 105r.
 M451.1. *Death by suicide*: I, fol. 1r.
 N325. *Unwitting murder because of insane illusion*: I, fol. 23v.
 N343.1. *Mistress kills self, believing her lover dead*: III, fol. 124v.
 N343.4. *Lover commits suicide on finding beloved dead*: III, fol. 88v.
 Q254. *Girl punished for becoming pregnant*: III, fol. 105r.
 R169.15. *Rescue by stranger*: III, fol. 116r.

- S112.0.1. *City burned with all inhabitants*: II, fol. 41r.
 T471. *Rape*: III, fol. 116r.
 T81.2.1: *Scorned lover kills self*: I, fol. 23r; III, fols. 63v-64r.
 T92.7. *Rival lovers do battle for girl*: III, fol. 90r.
- El pastor de Clenarda* (1622)
 J1183. Execution escaped by invoking laws of hospitality: I, fols. 24v, 26r.
 K512. *Compassionate executioner*: I, fol. 22v.
 T75.2. *Scorned lover kills successful one*: I, fol. 24v, 26r; III, fol. 107v.
 T92.7. *Rival lovers do battle for girl*: I, fol. 22v; III, fol. 102v.
- Esperanza engañada I* (1624)
 B24. *Satyr. Combination of man and goat*: I, p. 56.
 E501.5.1. *Wild hunter pursues a woman*: II, p. 109.
 J1765. *Person thought to be animal*: IV, p. 213.
 J1766. *One person mistaken for another*: I, p. 50; III, p. 151; IV, p. 187; V, p. 236.
 J628. *Dissuasion from suicide*: I, p. 8; III, p. 149; IV, p. 203.
 K1271.1. *Threat to tell of amorous intrigue used as blackmail*: V, p. 234.
 K1837.6. *Disguise of woman as a soldier*: III, p. 161.
 K2211. *Treacherous brother*: II, p. 81.
 K2297. *Treacherous friend*: I, p. 41.
 K2297.2. *Man takes his friend's mistress when the friend is away*: I, p. 41.
 K521.4.1.1. *Girl escapes in male disguise*: III, p. 161.
 K959.2.2. *Heroes dislike to kill sleeping people*: I, p. 21.
 M451.1. *Death by suicide*: I, p. 56.
 N325. *Unwitting murder because of insane illusion*: I, p. 50.
 N343.4. *Lover commits suicide on finding beloved dead*: III, p. 161.
 P414. *Hunter*: II, p. 109.
 Q261. *Treachery punished*: I, p. 41.
 Q53. *Reward for rescue*: II, p. 109.
 R12. *Abduction by pirates*: III, p. 183.
 R12.1. *Maiden abducted by pirates (robbers)*: I, p. 30.
 R12.3. *Lovers abducted by pirates*: III, p. 168.
 R156. *Brother rescues sister(s)*: I, p. 9.
 R18. *Abduction by rejected suitor*: IV, p. 187.
 R211.4. *Escape from slavery (pirates)*: III, pp. 168, 183.
 R5. *Capture on field of battle*: III, p. 183.
 R53.3. *Girl locked up in order to postpone wedding*: III, p. 149.
 S111. *Murder by poisoning*: III, p. 152.
 S62. *Cruel husband*: III, p. 152.
 T311.2.1. *Girl commits suicide rather than marry man she does not love*: I, p. 8.
 T381. *Imprisoned virgin to prevent knowledge of men (marriage, impregnation)*: III, p. 149.

- T412. *Mother-son incest*: I, p. 56.
 T471. *Rape*: IV, p. 187.
 T75.2. *Scorned lover kills successful one*: V, pp. 234, 254.
 T81.2.1. *Scorned lover kills self*: I, p. 56; V, pp. 233-248.
 T84. *Lovers treacherously separated*: III, p. 149.
 T92.7. *Rival lovers do battle for girl*: II, pp. 95, 125.
 T93.3. *Disappointed lover kills self*: I, pp. 21, 62; III, p. 149; IV, p. 203.
 T95. *Lover opposed to sweetheart's relatives*: I, pp. 9, 20-21; II, p. 125.
Esperanza engañada II (1629)
 H1162. *Task: killing certain man*: II, fol. 72r.
 H1561.2. *Single combat to prove valor*: II, fols. 78r-79r.
 H217.2. *Decision by single combat or holmgang of who is to marry girl*: II, fols. 78r-79r.
 J1766. *One person mistaken for another*: II, fols. 50v, 70v; IV, fol. 139r.
 J628. *Dissuasion from suicide*: III, fols. 88r, 102r; IV, fols. 133r, 177r y ss.
 K1322. *Girl masked as man wins princess's love*: II, fols. 69r, 72r, 78r-79r.
 K1569.2. *Husband surprises wife and paramour*: IV, fol. 133v.
 K1837.6. *Disguise of woman as a soldier*: II, fol. 69r.
 K2114. *Man falsely accused of infidelity*: IV, fol. 129v.
 K2212.0.1. *Treacherous sister attempts to poison brother*: VI, fol. 183v.
 K512. *Compassionate executioner*: II, fols. 54r, 79r.
 K521.4.1.1. *Girl escapes in male disguise*: I, 21v.
 K521.4.1.1. *Girl escapes in male disguise*: II, fols. 69r-72r.
 K787. *Maiden sent to rendezvous with lover, who is captured*: IV, fol. 129v.
 K929.1. *Murder by leaving poisoned wine*: VI, fol. 176v.
 K955. *Murder by burning*: VI, fol. 185v.
 L310. *Weak overcomes strong in conflict*: II, fol. 69r.
 M451.1. *Death by suicide*: IV, fol. 133v.
 N325. *Unwitting murder because of insane illusion*: VI, fol. 185v.
 N347. *Innocent man accidentally suspected of crime*: I, fol. 5r.
 N767. *Unwitting combat between sons of friends*: IV, fol. 139r.
 R12.1. *Maiden abducted by pirates (robbers)*: II, fol. 69r.
 R18. *Abduction by rejected suitor*: II, fol. 53r.
 R213. *Escape from home*: IV, fols. 111r, 119v, 133r.
 R215. *Escape from execution*: IV, fol. 132v.
 R355. *Eloping girl recaptured by parents*: IV, fols. 111r, 119v.
 R5. *Capture on field of battle*: II, fol. 69r.
 S111. *Murder by poisoning*: VI, fol. 176v.
 S73.1. *Fratricide*: VI, fol. 183v.
 T249.1. *Adulterous wife convicted commits suicide*: IV, fol. 133r.
 T35.5. *Lover goes to see his beloved in her husband's (or her father's) house, defiant of the danger*: IV, fol. 133v.

- T381. *Imprisoned virgin to prevent knowledge of men (marriage, impregnation):* IV, fols. 111r, 119v.
- T381.0.2: *Wife imprisoned in tower (house) to preserve chastity:* II, fol. 53r; IV, fol. 132r.
- T50.1.2. *Girl carefully guarded by father:* IV, fols. 111r, 119v.
- T71.2. *Woman avenges scorned love:* IV, fol. 129v.
- T72.3. *Woman sets out to kill man who has won and then scorned her:* VI, fol. 183v.
- T75.2. *Scorned lover kills successful one:* II, fols. 53r-54r; IV, fol. 129v.
- T75.2.1. *Rejected suitors' revenge:* I, fols. 3v, 46v; II, fol. 67r; VI, fol. 176v.
- T81.2.1. *Scorned lover kills self:* III, fols. 88r, 102r.
- T91.6.4.1. *Sultan's daughter in love with captured knight:* II, fols. 70v-72r, 78r-79r.
- T92.7. *Rival lovers do battle for girl:* II, fol. 67r.
- T93.3. *Disappointed lover kills self:* VI, fols. 177r y ss.
- T93.4. *Disappointed lover buys poison for girl:* VI, fol. 176v.
- Diana Tercera (1627)
- D1712.3. *Interpreter of dreams:* V, pp. 301, 337, 342.
- F565.4. *Women hunters:* VIII, p. 195.
- G477. *Ogre kills men and rapes women:* VII, p. 94.
- G512. *Ogre killed:* VII, pp. 94, 195.
- G555. *Rescue from ogre by means of singing:* VIII, p. 195.
- G556. *Recognition of captive's voice brings about rescue from ogre:* VII, pp. 102-103.
- G572: *Ogre overawed by trick:* VIII, pp. 194, 195.
- J1766. *One person mistaken for another:* II, p. 149.
- J628. *Dissuasion from suicide:* I, p. 87; II, p. 155.
- K521.4.1.1. *Girl escapes in male disguise:* IV, p. 230.
- K929.7. *Men deceived into killing each other:* II, p. 149.
- M451.1. *Death by suicide:* I, p. 87; II, p. 155.
- P251.3.1. *Brothers strive to avenge each other:* IV, pp. 233-234.
- Q244.1. *Punishment for attempted rape:* III, p. 202.
- R11.1.1. *Abduction of girl by half bestial man (hair on body, nails of dog):* V, pp. 301, 342; VII, pp. 91, 102-103.
- R111.1.4. *Rescue of princess (maiden) from giant (monster):* VII, pp. 92, 94.
- R169.12. *Hero rescued by sailors:* III, p. 202.
- R215. *Escape from execution:* II, p. 155; VII, p. 123.
- S161. *Mutilation: cutting off hands (arms):* VII, p. 94.
- S22. *Parricide:* II, p. 149.
- S73.1. *Fatricide:* IV, pp. 230, 233.
- T381. *Imprisoned virgin to prevent knowledge of men (marriage, impregnation):* VIII, p. 170.

T471.2. *Wild man as ravisher of women*: I, p. 79; VII, pp. 91, 102-103.

T501.2. *Girl carefully guarded by father*: VIII, p. 170.

La Cincia de Aranjuez (1629)

H1561.2. *Single combat to prove valor*: I, pp. 95,98.

K1550. *Husband outwits adulteress and paramour*: IV, p. 332.

K2211. *Treacherous brother*: I, pp. 104-105.

M451.1. *Death by suicide*: III, p. 253.

N343.4. *Lover commits suicide on finding beloved dead*: III, p. 253.

Q341. *Curiosity punished*: III, p. 308.

Q418. *Punishment by poisoning*: IV, p. 332.

S111. *Murder by poisoning*: IV, p. 332.

S62. *Cruel husband*: IV, p. 332.

S73.1. *Fratricide*: I, p. 107.

T86.1. *Rival suitors kill each other over woman's love*: III, p. 253.

T92.7. *Rival lovers do battle for girl*: I, p. 72; II, p. 219; III, pp. 275-276.

T95. *Lover opposed to sweetheart's relatives*: I, pp. 95,98.

W11.5.7. *Man saved through intercession of enemy*: I, p. 100.

Los pastores del Betis (1633)

D1323. *Magic object gives clairvoyance*: V, p. 288.

J628. *Dissuasion from suicide*: I, p. 34.

M451.1. *Death by suicide*: I, p. 34.

T81.2.1. *Scorned lover kills self*: IV, pp. 260 y ss.

T92.10. *Rival in love killed*: IV, p. 295.

T93.3. *Disappointed lover kills self*: V, p. 288.

La pastora del Manzanares (siglo xvii)

F614.10. *Strong hero fights whole army alone*: IV, p. 352, v. 7786.

R325. *Church (altar) as refuge*: III, p. 281, vv. 5525 y ss.

R51.2. *Prisoners confined in chains*: III, p. 281, vv. 5525 y ss; IV, p. 337, v. 7294.

T75.2.1. *Rejected suitors' revenge*: III, pp. 231, v. 3885; 232, vv. 3928 y ss; 248, vv. 4450 y ss; 274, vv. 5277 y ss; 279, v. 5465; 300, v. 6110; IV, pp. 351, v. 7742; 358, v. 8031.

T75.5. *Scorned lover becomes an anchorite*: IV, p. 358, v. 8031.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBUIXECH, Lourdes, «Deceptive Behavior in Sixteenth-Century Pastoral Romance», *eHumanista*, 11, 2008a, pp. 187-207.
- «El matrimonio y la tradición de la malcasada en la narrativa pastoril española», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 38, 2008b.
- ALCALÁ-GALÁN, Mercedes, «Con esta carga nacemos las mujeres». *Discursos sobre el cuerpo femenino en la España de Cervantes*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2022.
- ALONSO, Álvaro, «La “canción desesperada” de Cervantes: cancioneros, modelos italianos y sensibilidad romántica», en *Cervantes y su tiempo*, ed. Juan Matas Caballero y José María Balcells Doménech, León, Universidad de León, 2008, pp. 109-121.
- «La metamorfosis del Cíclope», en *Poéticas de la metamorfosis: tradición clásica, Siglo de Oro y Modernidad*, ed. G. Cabello Porras y J. Campos Daroca, Málaga, Universidad de Málaga, 2002, pp. 273-283.
- «Suicidas y pastores: sobre un lugar común de la égloga II de Garcilaso», *Pandora: revue d'études hispaniques*, 1, 2001, pp. 95-106.
- ÁLVAREZ, Emiliano, «El basilisco que os habla: Marcela da cuenta de sí (Quijote, I, XII-XIV)», *eHumanista/Cervantes*, 11, 2023, pp. 68-85.
- AMEZÚA Y MAYO, Agustín, *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929.
- ARCE SOLÓRZEN, Juan de, *Tragedias de amor, de gustoso y apacible entretenimiento de historias, fabulas, enredadas marañas, cantares, bailes, ingeniosas moralidades del enamorado Acrisio y su zagala Lucidora*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1607. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España R/1597. PID: bdh0000079323.
- ARISTÓTELES, *Ética Nicomáquea*, trad. Julio Pallí Bonet, Madrid, Gredos, 1985.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974.
- BANDERA, Cesáreo, «Monda y desnuda»: la humilde historia de don Quijote, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005.

- BORUCHOFF, David A., «Why Bad Things Happen to Good Shepherds: Providence and the Pastoral», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 31.1, 2011, pp. 135-145.
- BOTELHO DE CARVALHO, Miguel, *Prosas y versos del pastor de Clenarda*, Madrid, viuda de Fernando Correa Montenegro, 1622. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España R/6344. PID: bdh0000014510.
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo y Héctor BRIOSO SANTOS, «Observaciones sobre el episodio de los salvajes en *La Diana* de Montemayor», *Trivium*, 6, 1994, pp. 77-108.
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo, «El engaño en la novela griega antigua. Algunas consideraciones (I)», *Myrtia*, 14, 1999, pp. 57-91.
- «El motivo de la muerte aparente en la novela griega antigua (I)», *Habis*, 38, 2007, pp. 249-269.
- «El motivo de la muerte aparente en la novela griega antigua (II)», *Habis*, 39, 2008, pp. 245-266.
- CARAMANCHELES, Antonio de los (seud.), *La pastora del Manzanares y desdichas de Pánfilo*, ed. Cristina Castillo Martínez, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina, «“Debajo desta piedra estoy metida”: la narración del suicidio en los libros de pastores», en *Violencia de género narrativo en el Siglo de Oro Español, eHumanista*, ed. María Rosso y Sara Santa-Aguilar, 58, 2024, pp. 1-20.
- «La fábula de Alasto y Crisalda en *La Arcadia* de Lope: el arte de la improvisación, la interrupción y el disímulo», en *La novela corta interpolada en el Renacimiento y primer Barroco*. *Janus*, ed. Manuel Piqueras Flores y Eduardo Torres Corominas, 12, 2023, pp. 443-461.
- «*La Diana* de Montemayor: un tramo de un largo camino», *Diablotexto digital*, 9, 2021, pp. 260-281.
- «Entre lo pastoril y lo maravilloso: *El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja* (1620), de Jacinto Espinel Adorno», en *El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja*, de Jacinto Espinel Adorno (ed. facsímil), Málaga, Fuente de Libros Ediciones, 2020, pp. 11-19.
- «Tras los pasos de la *Diana* de Jorge de Montemayor», en *La escritura inacabada*, ed. David Álvarez Roblin y Olivier Biaggini, Madrid, Casa Velázquez, 2017, pp. 163-185.
- «*La Galatea* en el entorno de la novela pastoril», en *Guanajuato en la geografía del Quijote: XIII Coloquio Cervantino Internacional*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2013a, pp. 189-215.
- «Novela pastoril y novela corta: cruce de caminos», en *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, ed. Isabel Colón Calderón, David Caro Bragado, Clara Marías Martínez, y Alberto Rodríguez de Ramos, *Prosa Barroca*, Madrid, Sial, 2013b, pp. 225-236.

- «La violencia en los libros de pastores», *Revista de Literatura*, 72.143, 2010, pp. 55-68.
- «Pancracios, quinquercios, abecedario... y otros juegos pastoriles», *NRFH*, LV.1, 2007, pp. 51-75.
- *Antología de libros de pastores*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005a.
- «El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja —(Madrid, 1620), de Jacinto Espinel Adorno—; La experiencia del más allá», en *La maravilla escrita, Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero y José Manuel Trabado Cabado, León, Universidad de León, 2005b, pp. 275-286.
- «De las lágrimas a la risa: análisis de la decadencia de los libros de pastores», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2004, pp. 497-510.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV centenario. ed. Francisco Rico, Madrid, San Pablo, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española/Alfaguara, 2004.
- *La Galatea*, ed. Juan Montero, Francisco J. Escobar, y Flavia Gherardi, Madrid, Real Academia Española, 2014.
- *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2005.
- *Viaje del parnaso y poesías sueltas*, ed. José Montero Reguera y Fernando Romo Feito, Madrid, Real Academia Española, 2016.
- CHEVALIER, Maxime, «La Diana de Montemayor y su público en la España del siglo XVI», en *Creación y público en la literatura española*, ed. Jean-François Botrel y S. Salun, Madrid, Castalia, 1974, pp. 40-55.
- COLLINS, Marsha S., *Imagining Arcadia in Renaissance Romance*, New York, Routledge, 2016.
- CORRAL, Gabriel del, *La Cintia de Aranjuez, prosas y versos*. Madrid, Imprenta del reino, 1629. Ed. Facs de Joaquín Entrambasaguas, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Nicolás Antonio, 1945.
- COVARRUBIAS HERRERA, Jerónimo de, *Los cinco libros intitulados la enamorada Elisea*, Valladolid, Luis Delgado, 1594. Ejemplar digitalizado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2010).
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2020.
- CRISTÓBAL, Vicente, «Recreaciones novelescas del mito de Fedra y relatos afines», *Cuadernos de Filología Clásica*, 24, 1990, pp. 111-125.

- CULL, John T., «Androgyny in the Spanish Pastoral Novels», *Hispanic Review*, 57, 1989a, pp. 317-334.
- «A Seventeenth Century Version of the “Grisel y Mirabella” Story: Juan Arze Solórzano’s *Tragedias de Amor*», en *Varia Hispánica. Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*, Kassel, Reichenberger, 1989b, pp. 257-275.
- «Further Observations on Violence in the Pastoral Novel», en *El tema de la violencia en las literaturas hispánicas*, ed. Juan Cruz Mendizábal, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1987a, pp. 58-68.
- «The Curious Reciprocity of Country and City in some Spanish Pastoral Novels», *Crítica Hispánica*, 9.1-2, 1987b, pp. 159-173.
- «Shepherds in the Pastoral Novel “arrebatados de un divino pero no muy poético furor”», *Selecta*, 7, 1986, pp. 161-168.
- DAMIANI, Bruno, «The Rhetoric of Death in *La Galatea* of Cervantes», *La Galatea de Cervantes cuatrocientos años después*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Newark, Juan de la Cuesta, 1985.
- *Jorge de Montemayor*, Roma, Bulzoni, 1984a.
- «Death in Cervantes’ *Galatea*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 4.1, 1984b, pp. 53-78.
- «Et in Arcadia Ego: Death in *La Diana* of Jorge de Montemayor», *Romanische Forschungen*, 95.4, 1983, pp. 445-466.
- DURAN, Eulàlia, «El silenci eloqüent. Barcelona en la novella *Los diez libros de Fortuna d’Amor* d’Antonio Lofrasso (1573)», *Llengua y Literatura*, 8, 1997, pp. 77-100.
- EGIDO, Aurora, «Las dos Rosauras: de *La Galatea* a *La vida es sueño*», en *Atti delle giornate cervantine*, ed. Carlos Romero Muñoz, Donatella Pini, y Antonella Cancellier, Padova, Unipress, 1995.
- ENCARNACIÓN SANDOVAL, Paola, «La problemática soledad de los libros de pastores», en *Aureae Litterae Ovetenses. Actas del XIII Congreso de la AISO*, ed. Emilio Martínez Mata, María Fernández Ferreiro, y María Álvarez Álvarez, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2024a, pp. 473-482.
- «Universos pastoriles en crisis: influjo narrativo de la violencia en *La pastora del Manzanares y desdichas de Pánfilo*», *Violencia de género narrativo en el Siglo de Oro Español, eHumanista*, ed. María Rosso y Sara Santa-Aguilar, 58, 2024b, pp. 49-61.
- *Relato y curiosidad en la arcadia: mecanismos narrativos en los libros de pastores españoles*, Madrid, Sial, 2019.
- ESPINEL ADORNO, Jacinto de, *El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja* (1620), Madrid, viuda de Alonso Martín, a costa de Domingo González, 1620. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España R4272. PID: bdh0000079367.
- FERNÁNDES RAYA, Manoel, *Esperanza engañada*, Coimbra, Diego Gómez de Loureyro, 1624. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España R/6964. PID: bdh0000045980.

- *Segunda parte de la Esperanza engañada*, Coimbra, Nicolao Carvalho, 1629. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España R/6965: PID bdh0000045982.
- FERNÁNDEZ-CAÑADAS DE GREENWOOD, Pilar, «Innovation and Typicality in Pastoral Poetics: The Case of *La Galatea*», en *Pastoral Poetics: The Uses of Conventions in Renaissance Pastoral Romances: Arcadia, La Diana, La Galatea, L'Astrée*, Potomac, Studia Humanitatis, 1983, pp. 133-187.
- FINELLO, Dominick, *Ámbitos y espacios pastoriles en obras y autores áureos*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2014.
- *The Evolution of the Pastoral Novel in Early Modern Spain*, Turnhout, Brepols, 2008.
- «Las dos arcadias del *Quijote*», en *Cervantes y su mundo*, ed. Kurt Reichenberger y Darío Fernández-Morera, Kassel, Reichenberger, 2005, pp. 177-192.
- FOSALBA, Eugenia (ed.), *El Abencerraje pastoril*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1990.
- GÁLVEZ DE MONTALVO, Luis, *El pastor de Fílida*, ed. Miguel Ángel Martínez San Juan, Málaga, Universidad de Málaga, 2006.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, «Violencia física y violencia verbal en *El Pastor de Iberia*», *Violencia de género narrativo en el Siglo de Oro Español*, eHumanista, ed. María Rosso y Sara Santa-Aguilar, 58, 2024, pp. 62-73.
- GAYLORD, Mary, «Voces y razones en la Canción desesperada de Grisóstomo», en *Silva: studia philologica in honorem Isaías Lerner*, ed. Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado, Madrid, Castalia, 2001, pp. 287-300.
- «The Language of Limits and the Limits of Language: The Crisis of Poetry in *La Galatea*», *Modern Language Notes*, 97.2, 1982, pp. 254-271.
- GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.
- GENOUY, Hector, *L'Arcadia de Sidney dans ses rapports avec l'Arcadia de Sannazaro et la Dianne de Montemayor*, Paris, Didier, 1928.
- GHERARDI, Flavia, «“En esto no te pienso ser hermana, sino declarada enemiga”: la rivalidad entre pastoras, desde Cervantes a contracorriente», en *Violencia de género narrativo en el Siglo de Oro Español*, eHumanista, ed. María Rosso y Sara Santa-Aguilar, 58, 2024, pp. 21-35.
- GERHARDT, Mia Irene, *Essai d'analyse littéraire de la pastorale dans les littératures italienne, espagnole et française*, Utrecht, Hes Publishers, 1975.
- GIL POLO, Gaspar, *Diana enamorada*, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Castalia, 1988.
- GONZÁLEZ DE BOBADILLA, Bernardo, *Primera Parte de las Nymphas y pastores de Henares*, Alcalá de Henares, Juan Gracián, a costa de Juan García, 1587. Ed. facs.: Las Palmas de Gran Canaria, Biblioteca Pública Insular, 1978.
- HÉNAFF, Marcel, *The Price of Truth: Gift, Money, and Philosophy*, Stanford, Stanford University Press, 2010.

- HERNÁNDEZ PECORARO, Rosilie, *Bucolic Metaphors: History, Subjectivity and Gender in the Early Modern Spanish Pastoral*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2006.
- «Busco la muerte en mi daño, que ella es vida a mi dolencia: diversas manifestaciones de la muerte en *La Galatea*», en *Estas primicias del ingenio: jóvenes cervantistas en Chicago*, ed. Francisco Caudet y Kerry Wilks, Madrid, Castalia, 2003.
- HERRERA, Fernando de, *Obras de Garcilaso con anotaciones de Fernando de Herrera*, ed. Antonio Gallego Morell, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973.
- HORACIO, *Arte Poética*, trad. Horacio Silvestre, Madrid, Gredos, 2008.
- ILIE, Paul, «Grotesque Elements in the Pastoral Novel», en *Homenaje a William L. Fichter: estudios sobre el teatro antiguo y otros ensayos*, ed. David Kossoff y José Amor y Vásquez, Madrid, Castalia, 1971, pp. 319-328.
- IRIGOYEN-GARCÍA, Javier, *The Spanish Arcadia: Sheep Herding, Pastoral Discourse, and Ethnicity in Early Modern Spain*, Toronto, University of Toronto Press, 2014.
- «Arcadia pastoril y expulsión de los moriscos en *El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja* (1620) de Jacinto Espinel Adorno», en *Compostela Áurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, ed. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad Santiago de Compostela, 2008, pp. 297-304.
- JOHNSON, Carrol B., «Montemayor's *Diana*: a Novel Pastoral», *Bulletin of Hispanic Studies*, 48.1, 1971, pp. 20-35.
- JOHNSON, Paul Michael, «“Muchas y muy verdaderas señales”: The Theatrics of Truth and Sincerity of Fiction in *La Galatea*», en *Drawing the Curtain: Cervantes's Theatrical Revelations*, ed. Esther Fernández y Adrienne L. Martín, Toronto, University of Toronto Press, 2022, pp. 277-305.
- LALLEMAND, Marie-Gabrielle, «Le viol dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé: représentation et enjeux», *Tangence*, 114, 2017, pp. 31-43.
- LAPESA, Rafael, «La descendencia hispano-portuguesa de una canción petrarquesca de Garcilaso a Camões y Cervantes», en *De Ayala a Ayala*, Madrid, Bella Bellatrix, 1988, pp. 83-104.
- LAVOCAT, Françoise, *La Syrinx au bucher. Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*, Genève, Droz, 2005.
- LLANES PARRA, Blanca, «Suicidarse en el Madrid de los Austrias: ¿muerte por desesperación?», en *Bajtín y la historia de la cultura popular: cuarenta años de debate*, ed. Tomás Antonio Mantecón Movellán, Santander, Universidad de Cantabria, 2008, pp. 333-346.
- LOFRASO, Antonio, *Los diez libros de fortuna de amor*, ed. Marta Galiñanes Gallén, Roma, Aracne, 2014.

- LÓPEZ DE ENCISO, Bartolomé, *Desengaño de celos*, Madrid, Francisco Sánchez, 1586. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España U/2940. PID: bdh0000116707.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «Un autor canario de libros de pastores: Bernardo González de Bobadilla y las *Ninfas y pastores de Henares*», en *Homenaje al profesor Sebastián de la nuez*, La Laguna, Universidad La Laguna, 1991, pp. 27-56.
- *Los libros de pastores en la literatura española: la órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974.
- MARÍN PINA, María Carmen, «Aproximación al tema de la “virgo bellatrix” en los libros de caballerías españoles», *Críticón*, 45, 1989, pp. 81-94.
- MARTÍ CALOCA, Ivette, *Yo nací libre: tras los pasos de Marcela en el Quijote*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2023.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Madrid, Bailly-Baillière, 1905.
- MERCADER, Gaspar, *El prado de Valencia*, ed. Henri Merimée, Bibliothèque Méridionale, Toulouse, Édouard Privat, 1907.
- MONTEMAYOR, Jorge de, *La Diana*, ed. Juan Montero, Barcelona, Crítica, 1996.
- MONTERO, Juan, «Trasluz de una historia cervantina, la de Lisandro y Leonida (*Galatea*, libro I)», en *Actas del IV Congreso Internacional de la AISO*, ed. María Cruz García de Enterría, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, pp. 1063-1070.
- *Novela pastoril*. [Portal de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes] 2018. URL: https://www.cervantesvirtual.com/portales/novela_pastoril/.
- MORETTI, Franco, *Distant reading*, London/New York, Verso, 2013.
- *Graphs, Maps, Trees*, London/New York, Verso, 2007.
- MUGURUZA, María Isabel, «El pastor en los libros de caballerías: el caso del *Olivante de Laura*, de Antonio de Torquemada», *Cuadernos de investigación de literatura hispánica*, 20, 1995, pp. 197-216.
- MUJICA, Bárbara, *Iberian Pastoral Characters*, Potomac, Scripta Humanistica, 1986.
- «Antiutopian Elements in the Spanish Pastoral Novel», *Kentucky Romance Quarterly*, 26.3, 1979, pp. 263-282.
- «Violence in pastoral novel from Sannazaro to Cervantes», *Hispano Italic Studies*, 1, 1976, pp. 39-55.
- MUJICA, Bárbara y Bruno DAMIANI, *Et in Arcadia ego: Essays on Death in the Pastoral Novel*, Lanham, New York/London, University Press of America, 1990.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, *La Galatea: una novela de novelas*, Valencia, Universidad de Valencia, 2021 [ebook].
- «El episodio de Lisandro y Leónida de *La Galatea*: una historia trágica de amor y venganza», *Etiópicas. Revista de letras renacentistas*, 16, 2020, pp. 9-35.

- NELSON, Benjamin J., «Bucolic Suicide: Suicidal Shepherds and Shepherdesses in Miguel de Cervantes's *La Galatea* and Gonzalo de Saavedra's *Los pastores del Betis*», *L'érudit franco-espagnol*, 4, 2013, pp. 2-12.
- ORDUNA, Lilia F. de, «El personaje de Felismena en *Los siete libros de La Diana*», en *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 347-354.
- OSUNA, Rafael, «Una imitación de Lope de la "Fábula de Polifemo" ovidiana», *Bulletin Hispanique*, 70.1-2, 1968, pp. 5-19.
- PÉREZ, Alonso, *Los ocho libros de la segunda parte de la Diana de Jorge de Montemayor*, ed. Flavia Gherardi, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2018.
- PIQUERAS FLORES, Manuel, «Reescrituras bíblicas y violencia sexual en los *Pastores de Belén*, de Lope de Vega», *Violencia de género narrativo en el Siglo de Oro Español. eHumanista*, ed. María Rosso y Sara Santa-Aguilar, 58, 2024, pp. 90-101.
- RALLO GRUSS, Asunción, «Modelos clásicos y alcances novelescos: *La Diana enamorada* de Gil Polo», *Edad de Oro*, XXIV, 2005, pp. 287-322.
- «Montemayor, entre romance y novela: hibridismo de géneros y experimentación narrativa en *La Diana*», en *La invención de la novela*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa Velázquez, 1999.
- RENNERT, Hugo A., *The Spanish Pastoral Romances*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1912.
- REY HAZAS, Antonio, «Cervantes frente a Felipe II: pastores y cautivos contra la anexión de Portugal», en *Homenaje a Francisco Induráin, Príncipe de Viana Anejo 18*, Viana, Príncipe de Viana, 2000, pp. 239-260.
- RHODES, Elizabeth, «Sixteenth-century pastoral books, narrative structure, and *La Galatea* of Cervantes», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVI, 1989, pp. 351-260.
- «Skirting the Men: Gender Roles in Sixteenth-Century Pastoral Books», *Journal of Hispanic Studies*, 11, 1987, pp. 131-149.
- ROCA MUSSONS, Maria A., «Conjeturas sobre un autor, una obra y la enigmática evaluación de Miguel de Cervantes: Antonio de Lo Frasso y *Los diez libros de Fortuna d'Amor*», en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 393-407.
- «La città di Barcellona: spazio bucolico-cortese nel romanzo di Antonio de Lo Frasso *Los diez libros de Fortuna d'Amor*», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 41, 1988, pp. 29-56.
- ROMANOS, Melchora, «La estructura narrativa de *La Galatea* de Cervantes: de lo poético a la ficcionalización novelada», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Giuseppe Grilli, Napoli, Instituto Universitario Orientale, 1995, pp. 171-179.

- «*La Galatea*: aproximaciones al problema del género», en *Cervantes: estudios en la víspera de su centenario*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 509-517.
- ROMO FEITO, Fernando, «Cervantes ante la palabra lírica: el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 44, 2012, pp. 133-158.
- SAAVEDRA, Gonzalo de, *Los pastores del Betis, versos y prosas de don Gonzalo de Saavedra dadas a luz por don Martin de Saavedra y Guzmán, su hijo, con algunos fragmentos suyos añadidos*, Trani, Lorenzo Valerii, 1633. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España R/229. PID: bdh0000249757
- SÁEZ, Adrián J., «Un “pecado tan malo y feo”: variaciones cervantinas sobre el suicidio», *Ibero*, 82, 2015, pp. 202-217.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Los casos de conciencia en la novela pastoril del Siglo de Oro: casuismo y probabilismo en la *Arcadia* (1598) de Lope de Vega», *Revista de Literatura*, LXXVI.151, 2014a, pp. 79-100.
- «El dilema moral en la prosa de ficción del siglo xvi: Alasto, “humana bestia” de la *Arcadia* (1598) de Lope de Vega», *Criticon*, 120-121, 2014b [en línea]. Publicado el 05 mayo 2015, consultado el 08 febrero 2025. URL: <http://journals.openedition.org/criticon/764>. DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.764>.
- SANDOVAL, Prudencio de, *Chronica del ínclito Emperador de España don Alonso VII*, Madrid, Luis Sánchez, 1600. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España U/7480. PID: bdh0000005033
- SANDOVAL PARRA, Victoria, *El crimen del suicidio en la Edad Moderna. Tratamiento institucional en la literatura moral y jurídica de la época*, Madrid, Dykinson, 2017.
- SANNAZARO, Iacopo, *Arcadia*, ed. Carlo Vecce, Roma, Carocci editore, 2013.
- SANTA-AGUILAR, Sara, «VIOLENDINGS Violent actions contained in pastoral novels written in Spanish (1559-1633)», UNIMI, Dataverse, 2024a.
- «Agresión sexual y amor cortés en la novela pastoril en tiempos de Cervantes», *Violencia de género narrativo en el Siglo de Oro Español*, eHumanista, ed. María Rosso y Sara Santa-Aguilar, 58, 2024b, pp. 36-48.
- *Acciones violentas en las novelas pastoriles escritas en español (1559-1633)*. [Portal de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes] 2024c. https://www.cervantesvirtual.com/portales/violencia_novela_pastoril/.
- «*La Galatea* frente a la economía de la violencia en la novela pastoril», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 43.1, 2023, pp. 143-161.
- *El aleph de los poetas: la poesía inserta en la narrativa de Cervantes*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá/Instituto de Investigación Miguel de Cervantes, 2022.
- «¿Confinados en la Arcadia y desconfiados en la corte? Una aproximación a la estructura de los relatos cortesanos en las novelas pastoriles (con

- una nota sobre Darinto en *La Galatea*», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 9.2, 2021a, pp. 389-398.
- «“Chè per tal variar natura è bella”: variaciones cervantinas sobre el tópico de la navegación amorosa», *Anales Cervantinos*, 52, 2021b, pp. 239-261.
- «Tópicos poéticos que conducen a la infelicidad: de *La Galatea* al *Persiles*», *Filología*, 51, 2019, pp. 17-27.
- «*La Galatea* y las expectativas de una tradición literaria: el caso de Teolinda», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 6.2, 2018a, pp. 283-295.
- «Elicio, Erasto y Galatea en clave poética», *Criticón*, 133, 2018b, pp. 37-56.
- «“En el humilde teatro”: paradojas de la puesta en escena de la égloga de los cuatro discretos y lastimados pastores en *La Galatea*», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 13, 2017, pp. 265-278.
- «Amor, interés y poesía: el poder de la riqueza en dos bodas cervantinas», en *La imagen de la autoridad y el poder en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Jesús Menéndez Peláez, New York, IDEA, 2016, pp. 115-134.
- SANTANA SANJURJO, Victoriano, *El género pastoril a través de Ninfas y Pastores de Henares de Bernardo González de Bobadilla*, Las Palmas, Anroart, 2011.
- SERÉS, Guillermo, «La justa ira y el templado amor, fundamentos de la virtud en *La Galatea*», *Bulletin Hispanique*, 98.1, 1996, pp. 37-54.
- SOLÉ-LERIS, Amadeu, *The Spanish Pastoral Novel*, Boston, Twayne Publishers, 1980.
- SOUVIRÓN LÓPEZ, Begoña, *La mujer en la ficción arcádica*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 1997.
- STAMM, James R., «*La Galatea* y el concepto de género: un acercamiento», en *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 337-343.
- STROSETZKI, Christoph, «La interpretación romántica de *La Galatea* de Cervantes», en *Doctos libros juntos: homenaje al profesor Ignacio Arellano Ayuso*, ed. Victoriano Roncero y Juan Manuel Escudero, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2018, pp. 479-489.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *La Constante Amarilis*, ed. María Asunción Satorre Grau, Parnaseo, 2002.
- TEJEDA, Jerónimo de, *La Diana de Monte-Mayor nuevamente compuesta por Hieronymo de Texeda, do se da fin à las historias de la Primera y Segunda parte*, París, a costa del autor, 1627. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España R11931. PID: bdh0000239667
- TICKNOR, George, *Historia de la literatura española*, Madrid, Rivadeneyra, 1854.
- TORO HINCAPIÉ, Daniel Armando, *Los ideales de una vida deseable: discursividad socrática en el episodio de la pastora Marcela de Don Quijote de la Mancha (1605)*, Bogotá, Universidad de los Andes, 2023.

- TORRES COROMINAS, Eduardo, «La paradoja bucólica en el Renacimiento: cortesanía y anticortesanía en *La Diana* de Montemayor», *Bulletin Hispanique*, 123.1, 2021, pp. 153-189.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «La utilización de las funciones poéticas en *La Galatea*», *Anales Cervantinos*, 31, 1993, pp. 51-73.
- VEGA, Bernardo de la, *El pastor de Iberia*, ed. Ignacio García Aguilar, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2017.
- VEGA, Lope de, *La Arcadía, prosas y versos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012.
- WARDROPPER, Bruce W., «The *Diana* of Montemayor: Reevaluation and Interpretation», *Studies in Philology*, 48.2, 1951, pp. 126-144.
- ZIMIC, Stanislav, *Los cuentos y las novelas del Quijote*, Madrid/Barcelona, Iberoamericana/Vervuert, 2003.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Los autores están ordenados por apellido (por ejemplo, «Montemayor, Jorge de»), mientras que los personajes están subordinados a la entrada del título de la obra a la que pertenecen y aparecen por nombre, precedidos del epíteto o seguidos de la caracterización principal entre paréntesis cuando esta es determinante, como en el caso de sabios, nigromantes o gigantes (por ejemplo, «Felicia (sabia)» y «Furioso Celio»). En el caso de las damas disfrazadas de varón, el nombre correspondiente a la identidad del disfraz se subordina al nombre del personaje. Los personajes históricos o de la mitología clásica no figuran subordinados a la entrada de las obras en las que se mencionan.

Las posibles versiones para nombrar una obra se encuentran agrupadas todas dentro de la entrada del título de dicha obra. Por ejemplo, «la obra de Gil Polo», «la *Diana* de Gil Polo», «la novela de Gil Polo» etc. se encuentran todas listadas dentro de *La Diana enamorada*. En estos casos, el nombre del autor no se anota doblemente.

A

Abarca de Bolea, Ana Francisca
Vigilia y octavario de San Juan
Bautista, 22
Abelardo y Eloísa, 216
Abencerraje, 22, 241
Albuixech, Lourdes, 66, 69
Alcalá Galán, Mercedes, 51, 55, 77,
122, 199, 291
Alejandro Magno, 171
Alfonso VII, 172
Alonso, Álvaro, 102, 152, 163, 228,
233

Aluchalí / Ulug Alí / Uluj Alí /
Uluç Alí 111
Apolo, 33, 48, 68, 164, 169, 211,
262, 263
Arce Solórzano, Juan de, 24, 25,
134, 140, 144, 162, 164, 165,
166, 167, 169, 170, 171, 173,
191, 290
Tragedias de amor, 24, 25, 27,
134, 141, 146, 161, 191, 192,
204, 257, 259, 282, 292, 293
Acrisio, 163, 167, 169, 204
Aldano, 137

Aurelio, 167, 191, 192
 Camilo, 141, 145
 Constantina, 140, 141, 163,
 165, 191, 279
 Egeria, 167
 Elicio, 163
 Epidauro (mago), 164, 167
 Eurilo, 31, 140, 141, 144,
 145, 165, 173, 191, 194,
 255, 289
 Eusebio, 167, 169, 192,
 282
 Isabela, 167, 191, 192
 Lisarda, 141, 191
 Lisipo, 137
 Logisto, 166
 Lucano, 144
 Lucidora, 170, 204
 Luzindo, 275
 Marcelo, 165
 Sileno/Elicio, 140, 141, 144,
 145, 163, 165, 167, 257
 Turomio, 140
 Aristóteles
 Ética Nicomáquea, 102
 Arnaut Mamí / Arnaute, 112, 113,
 121, 130
 Atenea / Palas, 58, 80
 Avalor-Arce, Juan Bautista, 20, 21,
 31, 43, 59, 66, 73, 93, 113, 116,
 154, 161, 162, 169, 188, 210,
 215, 220

B

Balbuena, Bernardo de
 Siglo de Oro en las selvas de Erifile,
 22, 134, 135
 Bandera, Cesáreo, 67
 Baramón, Francisco
 Los sirgueros de la Virgen, 22
 Bóreas (viento), 198
 Boruchoff, David A., 123

Botelho de Carvalho, Miguel, 24,
 25, 219, 258, 267, 288
El pastor de Clenarda, 24, 25, 27,
 219, 263, 278, 281, 288
 Argasto, 267
 Clenarda, 258
 Fileno, 278
 Silvio, 288
 Brigard, Juan Camilo, 59
 Briosó Sánchez, Máximo, 52, 58,
 87, 145, 183, 224
 Briosó Santos, Héctor, 52, 58, 224

C

Calderón de la Barca, Pedro
 Don Gutierre, 250
 Calisto (ninfa), 198
 Caramancheles, Antonio de los, 24
 La pastora de Manzanares y
 desdichas de Pánfilo, 21, 25,
 213, 216, 219, 237, 266, 268,
 270, 272, 277, 282, 286,
 290, 292
 Amarilis, 32, 217, 267, 268,
 270, 272, 277, 278
 Pánfilo, 32, 217, 218, 267,
 268, 270, 277, 278, 282,
 283
 Riselo, 217, 267, 268, 270,
 272, 277
 Castillo Martínez, Cristina, 16, 17,
 21, 25, 58, 59, 60, 64, 89, 98,
 102, 138, 150, 151, 152, 154,
 155, 156, 169, 198, 213, 215,
 216, 217, 218, 220, 241, 266,
 268, 269, 277, 282, 283, 287,
 291
 Cervantes Saavedra, Miguel de, 15,
 23, 25, 44, 66, 68, 73, 89, 91,
 93, 94, 98, 104, 105, 107, 110,
 112, 116, 117, 120, 122, 124,
 127, 130, 131, 132, 134, 139,

- 147, 152, 162, 169, 178, 185,
211, 212, 293
El coloquio de los perros, 91, 262
 Alfárez Campuzano, 168
 Cipión, 168
La Galatea, 15, 16, 17, 21, 23,
25, 37, 41, 42, 44, 48, 50,
73, 75, 78, 79, 91, 93, 94, 95,
96, 100, 102, 104, 105, 107,
108, 110, 112, 113, 114, 115,
116, 118, 119, 121, 126, 128,
131, 132, 133, 134, 135, 146,
156, 159, 161, 162, 166, 167,
168, 186, 190, 198, 211, 218,
231, 242, 246, 258, 287
Arsindo, 167
Artandro, 100, 104, 117, 118,
 119, 121, 123, 130, 131,
 167, 246
Artidoro, 104, 185, 244
Aurelio, 120
Belisa, 168
Blanca, 66, 111, 113, 114,
 121, 147, 246
Carino, 41, 50, 104, 107,
 108, 127, 128, 131, 139,
 143, 289
Crisalvo, 104, 108, 121, 126,
 127, 128, 139
Damón, 104, 117, 120
Daranio, 284
Darinto, 98, 111, 129
Elicio, 41, 96, 104, 107,
 108, 117, 118, 120, 127,
 130, 162, 163, 166, 176,
 249
Erastro, 41, 104, 107, 108,
 127, 166
Florisa, 99, 117, 129, 130
Galatea, 99, 117, 118, 120,
 129, 130, 175, 176,
 249
Galercio, 97, 100, 101, 103,
 104, 121, 123, 124, 132,
 152, 167, 185, 244
Gelasia, 100, 103, 121, 123,
 124, 167, 224
Grisaldo, 98, 99, 100, 103,
 119, 123, 125, 129, 167,
 243
Laurencio, 129, 246
Lenio, 104, 123, 165, 167
Leonarda, 99, 103, 129, 156,
 244
Leonida, 107, 108, 109, 121,
 126, 127, 139
Leopersia, 99, 119
Libeo, 109
Lisandro (Pastor homicida),
 15, 41, 96, 104, 107, 108,
 109, 126, 127, 128, 129,
 130, 139, 156, 160, 289,
 290
Marsilo, 168
Maurisa, 121, 123, 132, 167
Mireno, 267
Nísida, 66, 97, 111, 113,
 114, 121, 122, 132, 147,
 246
Pastor lusitano, 120
Pransiles, 97, 130, 182
Rosaura, 16, 97, 98, 99, 100,
 103, 104, 106, 108, 116,
 117, 119, 121, 122, 123,
 127, 129, 130, 131, 132,
 152, 167, 230, 242, 244,
 246, 290, 293
Roselio, 129
Silerio, 66, 96, 97, 98, 104,
 106, 110, 129, 132, 147,
 149, 159, 185, 246, 293
Silveria, 267, 284
Silvia, 108, 126, 127, 139
 padres de, 126

- Teolinda, 99, 100, 104, 121,
 129, 132, 156, 185, 212,
 244, 293
 Timbrio, 66, 96, 97, 98, 104,
 106, 110, 111, 112, 113,
 115, 122, 129, 130, 132,
 147, 149, 159, 182, 185,
 188, 246, 293
 Tirsi, 120, 165
La gitánilla
 Preciosa, 262
Persiles, 109
Quijote, 54, 69, 88, 91, 94, 124,
 134, 152, 162, 211, 269
 Ama, 175, 261, 293
 Cardenio, 235
 Cura, 33, 48, 68, 88, 95,
 177, 210, 211, 293
 Don Quijote, 43, 68, 69,
 70
 Grisóstomo, 98, 100, 101,
 152, 162, 163, 164,
 165
 Pastora Marcela, 54, 69, 124,
 125, 162, 163, 164, 165,
 224
 Sancho Panza, 269
 Sobrina, 293
 Ventero, 227
Viaje del Parnaso, 211, 262
 Pancracio de Roncesvalles,
 262
 Chevalier, Maxime, 79
Chronica Adelfonsi Imperatoris, 171
 Cid Campeador, 27, 171, 220
 Collins, Marsha S., 21
 Corral, Gabriel del, 22, 25, 219,
 257, 262
La Cintia de Aranjuez, 21, 22,
 24, 25, 30, 219, 250, 256,
 257, 258, 261, 262, 263, 267,
 284, 291, 292
 Cintia/Doña Guiomar, 214,
 250, 251, 254, 255, 257,
 261, 265, 270, 277, 284
 Luis, 254
 Fileno/Don Juan de Toledo,
 251, 252, 255, 257, 258,
 259, 265, 266, 269, 277
 Don Pedro de Arellano, 250,
 251, 257, 258
 Doña Alexandra de Toledo,
 250, 251
 Doña Marcela, 251, 275
 Elena (gitana), 254, 256
 Finea, 237, 254
 Juanarda, 270
 Laurencio, 265, 266
 Leriano, 259
 Lisardo, 254, 282
 Perecindo, 267, 269, 270
 Covarrubias Herrera, Jerónimo de,
 23, 134, 181, 184
La enamorada Elisea, 23, 25, 134,
 181
 Cauta, 183, 184
 Rosinia, 182, 183, 184, 210
 Rugerio, 182, 184
 Tiberino, 182, 184
 Covarrubias, Sebastián de, 235
 Tesoro de la lengua española, 233
 Cristóbal, Vicente, 60, 107
 Cull, John T., 16, 17, 29, 36, 50,
 66, 70, 81, 93, 98, 176, 181, 191,
 195, 207, 281
- D**
- D'Urfé, Honoré
 L'Astrée, 289
 Damiani, Bruno, 21, 28, 58, 60, 67,
 93, 100, 107, 108, 152
 Diana / Artemis, 52, 62, 69, 77,
 198, 199, 228, 240
 Don Juan Manuel, 164

Don Pedro de Fajardo, 83
Don Rodrigo Calderón, 27, 282
Doña Mencía de Requesens, 83
Duran, Eulàlia, 74

E

Egido, Aurora, 119, 123
Encarnación Sandoval, Paola, 21,
99, 194, 258, 260, 278, 292
Entrambasaguas, Joaquín, 24
Eolo (viento), 163, 198
Erasmus de Rotterdam, 154
Escipión, 171
Escobar, Francisco J., 23
Espinel Adorno, Jacinto de, 24, 25,
163, 219, 234, 235
*El premio de la constancia y pastores
de Sierra Bermeja*, 24, 25, 35,
163, 213, 219, 229, 240, 241,
261, 262, 269, 292
Amarilis, 263
Arsindo, 163, 235, 240
Celia, 271
Laureno, 263
Morabito, 241
Rey Celimo, 214, 240, 241
Roselio, 234, 235
Esquilo
Euménides, 188
Euro (viento), 198

F

Fedra, 60, 107, 289
Felipe II, 120
Felipe III, 217
Felipe IV, 217
Fernán González, 171
Fernán Ruiz, 27, 171, 172, 173, 174,
192, 195
Don Pedro (hijo), 172, 174
Doña Estefanía (esposa), 172,
173, 174

Fernánides Raya, Manoel, 24, 25,
219, 237, 238, 239, 244, 248,
249, 252, 263
Esperanza engañada, 21, 24, 215,
216, 218, 219, 240, 242, 244,
263, 271, 273, 275, 279, 281,
283, 284, 285, 288, 290
Albania, 231
Alcido, 248, 249
Almeno, 218, 236, 237, 238,
239, 242, 243, 247, 248,
274, 284, 294
Amarilis, 257
Amintas, 34, 271, 284
Arsinda, 243
Artidora, 244
Aurelio, 284
Belisa, 273
Celidaura, 34, 271, 279,
288
Celio, 257
Don Felipe, 280
Don Pedro, 249, 250, 276,
279
Dorindo, 230, 231, 237, 242,
243, 257
Doristo, 243
Felicio, 253
Filena, 257
Finizio, 247, 276, 277
Isbela, 218, 238, 240, 242,
243, 244, 245, 246, 248,
249, 253, 254, 273, 274,
275, 276, 281, 284, 293
Laurencio, 242, 244, 245
Leonardo, 253, 254, 275
Lucidoro (sabio), 231, 239,
263, 264, 286
Melibea, 284
Mirtilo, 231
Ortelio, 247
Paphia, 237

Pinarda, 34, 246, 249, 250,
252, 271, 275, 276, 279,
281, 284, 288
Ricardo, 242, 243, 246, 281
Roselo, 237, 242, 248
Sylvia, 248, 250, 274
Theolinda, 247, 248
Tiberio, 276
Tireno, 237, 273
Fernández-Cañadas de Greenwood,
Pilar, 31, 93
Fernando de León, 172
Finello, Dominick, 21, 31, 93, 175,
211
Fosalba, Eugenia, 22
Francisco Tello de Guzmán, 178

G

Galiñanes Gallén, Marta, 23, 68, 210
Gálvez de Montalvo, Luis, 22, 41,
128
El pastor de Fílida, 21, 22, 41, 66,
133, 137, 287
Alfeo, 66, 98, 264
Andria, 66, 98, 264
Sileno, 176
García Aguilar, Ignacio, 21, 23, 26,
134, 157, 160, 178, 205, 282
Gaylord, Mary, 163, 176
Genette, Gérard, 289
Genouy, Hector, 52
Gerhardt, Mia Irene, 21
Gherardi, Flavia, 21, 23, 64, 103,
156, 215, 227, 228, 244
Gil Polo, Gaspar, 66, 169, 285
La Diana enamorada, 21, 23, 25,
28, 41, 42, 65, 67, 69, 86, 97,
105, 133, 139, 158, 173, 185,
186, 220, 289
Alcida, 65, 83, 97, 98, 103,
128, 148, 216, 223, 246,
248, 264

Bartofano, 65, 71, 76, 80,
84, 85, 103
Clenarda, 65, 76, 77, 80, 81,
84, 100, 102, 216
Delio, 68, 86, 158, 169, 225,
248
Diana, 69, 86, 175, 273
Felicia (sabia), 66, 83, 158
Felisarda, 67, 139, 289
Felismena, 83
Fileno, 67, 86
Ismenia, 67, 78, 80, 81
Marcelio, 65, 69, 83, 84, 97,
98, 100, 103, 128, 148,
216, 223, 246, 264
Montano, 16, 42, 45, 67, 78,
80, 86, 87, 107, 109, 139,
173, 185, 289
Pescadores, 37
Silveria, 67, 80, 81, 86, 139
Sireno, 86, 158
Tauriso, 69
Girard, René, 67
Góngora y Argote, Luis de, 282
González de Amezúa y Mayo,
Agustín, 36
González de Bobadilla, Bernardo,
23, 25, 134, 147, 178, 192
Ninfas y pastores de Henares, 23,
25, 134, 146
Aldano, 182
Clicia, 190
Dafne, 188
Egberto, 146
Florino, 195
Galiarda, 188, 191
Grimón, 182
Helvio, 146
Licilio, 194
Menestea, 190
Palanea, 192, 193, 194, 195
Palemón, 188

Philírida, 195
 Regnero, 146
 Rey Tengildo, 146
 Ziphilo, 188, 191
 Guadalevín, 240, 241
 Guevara, fray Antonio de, 154
Epístolas familiares, 154

H

Heliodoro
Etiópicas, 139
 Cnemón, 66, 139, 173
 Deménetre, 66, 139
 Hénaff, Marcel, 265, 266
 Hernández Pecoraro, Rosilie, 21,
 28, 70, 83, 100
Historia de Grisél y Mirabella, 191
 Horacio
Arte Poética, 32

I

Ilie, Paul, 51
 Irigoyen García, Javier, 241

J

Johnson, Carroll B., 58
 Johnson, Paul Michael, 258
 Julio César, 271
 Júpiter / Zeus, 197, 198, 259

L

Lallemant, Marie-Gabrielle, 54, 202
 Lapesa, Rafael, 98
 Lavocat, Fañçoise, 51
 Leandro y Ero, 217
 León, fray Luis de, 154
 Lerma, duque de, 188
 Llanes Parra, Blanca, 151, 152, 183,
 235
 Lofraso, Antonio de, 23, 25, 30, 41,
 68, 70, 73, 74, 75, 76, 79, 81,

89, 110, 111, 113, 115, 127, 131,
 135, 147, 176, 177, 183, 185,
 210, 212, 218, 285, 290, 293
Los diez libros de Fortuna de Amor,
 23, 25, 30, 33, 41, 48, 74,
 76, 77, 81, 86, 95, 106, 109,
 110, 113, 176, 177, 186, 189,
 207, 246, 262, 279
 Claridoro, 83
 Claudinea, 87
 Dorenda, 45, 80, 81
 Dulcino, 76, 78, 122, 126,
 192
 Duriano, 48, 70, 71, 72, 74,
 75, 290
 Espuriano, 71, 187
 Florineo, 75
 Fortuna, 73, 81, 87, 111, 147,
 177, 274, 280
 Beliseo, 42, 81, 82, 112, 207
 Frexano, 42, 46, 48, 71, 72,
 73, 74, 75, 81, 82, 83, 87,
 100, 103, 111, 112, 147,
 168, 177, 187, 211, 223
 Luzina, 87
 Minandra, 76, 78, 79, 122,
 126, 192
 Mireno, 177
 Morinea, 45, 80, 81
 Porquerizos, 37, 42, 70, 71,
 72, 84, 285
 López de Enciso, Bartolomé, 23,
 25, 134, 140, 149, 152, 154, 155,
 156, 157, 175, 206, 239
Desengaño de celos, 23, 25, 102,
 134, 140, 142, 146, 147, 151,
 153, 192, 292
 Albisa, 140, 147, 205
 Arbonio, 147, 156, 192, 195
 Célida, 148, 153, 156, 192
 Clarina, 140, 147, 205
 Clinardo, 147, 156, 192

Criseo, 150, 153, 154
 Delanio, 147
 Fenisa, 140, 147, 148, 150,
 151, 152, 154, 155, 156,
 157, 237, 239
 Filidón, 154, 155
 Flamio, 148, 150, 151, 153,
 154, 155
 Laureno, 140, 147, 148, 153,
 204, 205, 206
 Leda, 140, 155
 Lucano, 147, 203
 Luceria, 140, 147, 203, 205,
 206
 Nirea, 148, 149, 153, 175
 Saucino, 147
 López Estrada, Francisco, 20, 22,
 23, 59, 79, 92, 146, 291
 Luis de Guzmán, 178

M

María de Cárdenas, 179
 Marín Pina, María Carmen, 80
 Marte, 171
 Martí Caloca, Ivette, 125, 164
 Menéndez Pelayo, Marcelino,
 210
 Mercader, Gaspar, 23, 25, 134, 180,
 204
 El prado de Valencia, 23, 24, 25,
 134, 180, 181, 241, 291
 Belisa, 181, 204
 Fideno, 180, 181, 204
 Olimpo, 181, 188
 Mercurio, 62, 211
 Mérimée, Henri, 24, 180, 188
 Minerva, 182
 Montemayor, Jorge de, 22, 23, 41,
 59, 61, 64, 83, 88, 107, 122, 145,
 201, 229, 253, 285
 La Diana, 21, 25, 31, 42, 50, 76,
 86, 88, 92, 93, 105, 116, 118,

119, 148, 152, 168, 178, 196,
 216, 220, 241, 284, 289
 Alanio, 66
 Alfeo (nigromante), 45, 60,
 71, 107, 257
 Arsenio, 42, 45, 85, 100,
 102, 107, 109, 145, 148,
 151, 152, 223
 Arsileo, 45, 60, 107, 127,
 145, 148, 149, 151
 Belisa, 16, 42, 44, 45, 59,
 60, 65, 97, 148, 149, 223,
 289
 Danteo, 168
 Delia, 58
 Delio, 44, 93, 158
 Diana, 69
 Don Felis, 30, 36, 45, 47,
 57, 66, 98, 106, 109, 145,
 149, 184, 252
 Dórida, 70
 Duarda, 169
 Felicia (sabia), 30, 31, 45, 47,
 58, 59, 60, 83, 88, 168,
 169, 171, 175, 285, 286
 Felismena, 22, 30, 31, 32,
 36, 45, 46, 47, 55, 56, 57,
 58, 66, 80, 81, 83, 98,
 102, 106, 109, 110, 117,
 118, 128, 145, 149, 160,
 185, 216, 227, 228, 252,
 264, 285, 290
 Ismenia, 43, 66
 Montano, 66
 Salvajes, 15, 31, 46, 47, 51,
 53, 54, 55, 56, 57, 58,
 64, 71, 77, 79, 81, 83, 85,
 106, 116, 118, 123, 149,
 158, 199, 201, 226, 228
 Selvagia, 44, 66, 81, 116
 Silvano, 81, 262
 Silvio, 175

Sireno, 43, 70, 81, 93, 168
 Montero, Juan, 22, 23, 51, 107,
 133
 Moretti, Franco, 17, 18, 38
 Muguruza, Isabel, 59
 Mujica, Bárbara, 17, 21, 28, 29, 43,
 44, 50, 57, 67, 68, 86, 93, 108,
 144, 152, 214, 257, 269
 Muñoz Sánchez, Juan Ramón, 31,
 107, 116, 117

N

Nelson, Benjamin J., 98, 102, 152
 Ninfas (rapto), 15, 16, 30, 52, 53,
 76, 77, 102, 116, 122, 289

O

Olivares, Conde-duque de (Gaspar
 de Guzmán), 27, 282
 Orduna, Lilia F. de, 58
 Orfeo, 58, 284
 Osuna, Rafael, 198

P

Pablo V, 179
 Pérez, Alonso, 64, 99, 122, 169,
 228, 285
La Diana segunda, 21, 23, 25, 32,
 41, 45, 47, 48, 61, 63, 64, 99,
 100, 135, 150, 169, 186, 196,
 199, 218, 220, 223, 227, 229
 Crimene, 99
 Delicio, 45, 61, 63, 64, 83,
 87, 108, 149
 Diana, 69
 Disteo, 48, 185, 187
 Felicia (sabia), 45, 46, 86, 99,
 100, 149
 Gorphorosto (gigante), 42,
 48, 54, 61, 62, 63, 64,
 65, 71, 76, 77, 83, 85, 87,
 122, 125, 227, 228

Parisiles, 45, 61, 83, 87, 99,
 100, 102, 108, 149
 Partenio, 42, 48, 62, 63, 64,
 83, 87, 100, 169
 Stela, 42, 61, 62, 63, 64, 76,
 77, 87, 99, 169, 227, 228
 Píramo y Tisbe, 60, 107, 151
 Polifemo y Galatea, 64, 198
 Pompeyo, 271
 Ponce, Bartolomé, 22, 169
Clara Diana, 22, 102, 169
 Barpolio, 151, 169
 Vicelia, 151
 Primaticcio
El rapto de Helena, 55

Q

Quevedo, Francisco de, 282
 «Dícenme, don Jerónimo, que
 dices», 268

R

Rallo Gruss, Asunción, 37, 59,
 185
 Rennert, Hugo A., 20, 27, 219
 Rey Hazas, Antonio, 120
 Rhodes, Elizabeth, 31, 50, 79, 105
 Roca Mussons, María A., 71, 72,
 73, 74, 177, 210
 Rojas, Fernando de
La Celestina
 Calixto, 193
 Celestina, 77
 Romanos, Melchora, 94
 Romeo e Giulietta, 107, 128, 151
 Romo Feito, Fernando, 163
 Rubens, 63
*Diana y sus ninfas sorprendidas por
 los sátiros*, 51
Lucrecia y Tarquino, 51
Rapto de las hijas de Leucipo, 51
 Rubio, Marcial, 68, 210

S

- Saavedra, Gonzalo de, 22, 24, 25, 219, 231
Los pastores del Betis, 22, 24, 25, 102, 219, 222, 231, 259, 261, 292
 Armino, 237
 Beliso, 34, 222, 223, 235, 259, 261
 Diamantina, 34, 222, 235, 259, 260, 261
 Leonida, 259
 Sáez, Adrián J., 98, 100, 152
 Sánchez Jiménez, Antonio, 23, 144, 198, 199, 200, 201
 Sandoval Parra, Victoria, 151, 152, 183, 234
 Sandoval, Fray Prudencio de, 173
Crónica del ínclito emperador de España don Alfonso VII, 171
 Sannazaro, Jacopo, 55, 61, 63, 102, 122, 218
Arcadia, 43, 52, 74, 122, 128, 263
 Opico, 43
 Santana Sanjurjo, Victoriano, 146
 Satorre Grau, María Asunción, 24, 179
 Saxo Gramático
Gesta Danorum, 146
 Schlegel, Friederich von, 93
 Serés, Guillermo, 108
Siete Partidas, 152
 Solé-Leris, Amadeu, 20, 162
 Souvirón López, Begoña, 63, 228
 Stamm, James R., 93
 Strosetzki, Christoph, 92, 93
 Suárez de Figueroa, Cristóbal, 24, 25, 134, 191
La constante Amarilis, 24, 25, 134
 Amarilis, 191
 Arsindo, 202

Menandro, 191

T

- Tejeda, Jerónimo de, 24, 28, 219, 220, 223, 229, 285, 286
La Diana tercera, 25, 27, 33, 219, 223, 226, 227, 264, 275, 285
 Amaranto, 264, 265
 Aristeo, 223, 224, 227
 Arnesta, 271, 275
 Delicio, 33, 223, 225, 226, 227
 Delio, 225
 Diana, 225
 Disteo, 223, 227
 Doristeo, 35, 271, 275
 Dorotea, 264
 Felicia (sabia), 33, 223, 224, 225, 285, 286
 Felismena, 227, 228, 229, 279, 285
 Gorphorosto (gigante), 227, 228, 229, 279
 Luztea, 286
 Marfisa, 223, 224, 227, 229
 Partenio, 225, 226, 227, 229
 Príncipe de Eolia, 225, 285
 Salvajes, 224, 226
 Thompson, Stith, 292, 301
 Ticknor, George, 93, 210
 Tintoretto
Violación de Lucrecia, 51
 Tiziano
El rapto de Europa, 55
 Toro Hincapié, Daniel Armando, 125
 Torres Corominas, Eduardo, 70, 83, 175
 Trambaioli, Marcella, 282

U

Ulises, 198

V

Vega, Bernardo de la, 23, 25, 134,
139, 157, 158, 160, 161, 178,
184, 189, 202, 207
El pastor de Iberia, 21, 23, 25, 26,
33, 134, 135, 138, 140, 142,
146, 156, 158, 173, 178, 179,
188, 191, 195, 223, 225, 262,
282, 292
Alcida, 157, 207
Brasildo, 157, 207
Delio, 157, 207
Filardo, 138, 157, 159, 161,
178, 188, 189, 190, 195,
197, 201, 205, 207,
225
Gedonio, 178, 188, 189,
190
Jacinta, 138, 157, 207
anti-Luceria, 207
Linardo, 138, 157, 207
Lorino, 138, 139, 157, 159,
178, 189, 207
Marfisa, 138, 139, 157, 159,
161, 178, 189, 190, 205,
207
Nise, 138
Rosilo, 138, 157, 190
Tebandro, 189
Tirseo, 138, 157, 207, 225
Vega, Garcilaso de la
comentarios de Herrera, 91
Égloga II
Albanio, 91, 102, 170
Camila, 170

Vega, Lope de, 23, 25, 27, 89, 134,
143, 191, 197, 198, 208, 211,
218, 240, 282
Arcadia, 21, 23, 25, 27, 134, 143,
144, 168, 191, 195, 198, 287
Alania, 197, 198
Alasto (gigante), 27, 33, 54,
199, 200, 201
Anarda, 144
Anfriso, 143, 144, 168, 200,
208, 240
Belisarda, 143, 144
Crisalda, 198, 199, 200, 201
Dardanio (mago), 143, 144,
240
Furioso Celio, 208, 209
Menalca, 33, 197, 198, 201,
202
Olimpio, 143, 144
Rústico Cardenio, 208, 209
Salicio, 144
La desdichada Estefanía, 172
Los pastores de Belén, 22
Vélez de Guevara, Luis
Los celos hasta los cielos, 172
Venus, 58, 80
Veronese
El rapto de Europa, 55
Vives, Juan Luis, 154

W

Wardropper, Bruce W., 92

Z

Zimic, Stanislav, 98



IBEROAMERICANA
VERYUERT

Los libros de pastores suelen ser considerados mundos narrativos hiperedulcorados y estáticos de amores neoplatónicos. Por contraste, *La Galatea* ha sido vista como la novela que introduce la violencia, o, al menos, aquella que ocurre ante los ojos del lector, en esta tradición, a la vez que como un fracaso literario de Cervantes. Nada más lejos de la realidad. De hecho, un motivo recurrente en las tramas pastoriles es el continuo «sobresalto» que reciben los personajes acechados por múltiples peligros. Este libro ofrece un rastreo y análisis de la abundante inclusión de escenas de agresiones físicas en el corpus completo de novelas pastoriles escritas en lengua castellana. En sus páginas se propone una categorización y estudio diacrónico de las técnicas de regulación de la violencia en el desarrollo del género y sus principales cambios entre los siglos XVI y XVII.

SARA SANTA-AGUILAR es autora de una veintena de artículos y del libro *El aleph de los poetas: la poesía inserta en la narrativa de Cervantes*, galardonado con el VI Premio de Investigación Cervantista José María Casasayas. Ha sido Marie Skłodowska Curie *fellow* en la Università degli Studi di Milano y docente en la Universidad de los Andes (Colombia), Universität Münster (Alemania) y en la Universidad de La Rioja (España). Es responsable científica del proyecto «La violenza di genere nella letteratura ispanica attraverso i secoli» en la Università degli Studi di Milano y directora del portal *Acciones violentas en las novelas pastoriles* de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Actualmente trabaja en el proyecto «Il dialogo spagnolo del Siglo de Oro e i modelli italiani» en la Università di Verona.

