

La Arcadia profanada en la obra pastoril de Miguel de Cervantes*

1. Espacio, tiempo y deidad bucólicos

Arcadia, *locus* bucólico en las “Églogas” de Virgilio, no es, sin embargo, el único territorio identificado en que el fundador del género en lengua latina ubica las escenas y los cantos pastoriles.¹ De hecho, sólo ocurre en ese espacio el lamento amoroso de Galo por Licoris, en la “Égloga X”. No obstante, a partir de este “trozo selecto” –como traduce Ernst Robert Curtius el término griego–,² Arcadia se convierte, por sobre las demás regiones bucólicas, en el *locus* pastoril por excelencia. Asimismo, varias de las églogas virgilianas proveen los elementos que la tradición previa y posterior a Virgilio ha ido sedimentando como constitutivos del género. “A los pastores [vaquerizos, cabreros, pastoras] les corresponde [...] -resume Curtius- un escenario especial, una región propia, que vino a ser Sicilia, y más tarde Arcadia. [...] En el mundo pastoril [...] desempeñan importante papel la naturaleza y el amor.”³ Por su parte, Juan Bautista Avallé-Arce da cuenta de la reconstrucción del *tempus* bucólico del género recreado en el Renacimiento; lo sitúa en la Edad de Oro, la primera del antiguo mito creacionista retomado en la “Égloga IV” virgiliana y también narrado en las *Metamorfosis* de Ovidio;⁴ aquella época ideal es a la que aspira el personaje pastoril de los siglos XVI y XVII: “El pastor vive en el pasado idílico de la edad dorada, –comenta Avallé-Arce– y, cuando no, trata de revivir en el presente dicha feliz edad”.⁵ Resignificadas, pues, por la cultura renacentista,

* Este texto fue leído en el I Congreso de Literatura Áureas y Virreinales, organizado por la Universidad Autónoma Metropolitana del 24 al 26 de abril de 2006. Fue publicado en Lillian von der Walde et al (ed.). “Injerto peregrino de bienes y grandezas admirables”. *Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVIII)*, pp. 347-362.

¹ “Su Galia Cisalpina natal -asegura Pablo Ingberg, traductor argentino de las *Bucólicas*- convive con la Sicilia natal de Teócrito y con una Arcadia que él no conocía seguramente más que por la literatura, y que en el predecesor siciliano no era jamás escenario de la acción. Con todo, antes de ser escenario de la Égloga X, tan sólo aparece aludida en unos pocos pasajes precedentes: IV.58-9, VII.4 y 25-6 y VIII.21-4” (20-21). Y más adelante comenta en nota a la “Égloga VII”: “La escena presente y la recordada no transcurren en Arcadia, según se verá en 13, ‘Mincio’”. “Introducción” a Publio Virgilio, *Bucólicas*, p. 153.

² Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, t. I, p. 273 n.

³ *Ibid.*, p. 269.

⁴ Publio Ovidio, *Metamorfosis*, p. 70.

⁵ Juan Bautista Avallé-Arce, *La novela pastoril española*, p. 8. Para ilustrar tal construcción renacentista, el investigador español cita ejemplos de los *Coloquios satíricos* (Mondóñedo, 1553), de Antonio de Torquemada; de *De los nombres de Cristo* (Salamanca, 1583), de Fray Luis de León, quien se refiere al mundo del “pastor divino, guía y protector del ganado humano [...] y el del pastor bucólico de vida inmanente, que ocupa casi todo el resto del paisaje”; y, por último, de *Considerationum spiritualium super librum Cantici Cantorum Salomonis* (Madrid,

Arcadia y la Edad de Oro serán las referencias míticas que modelarán todo espacio tiempo pastoril, aunque la acción se desarrolle en ámbitos y épocas distintos de los virgilianos.

El gran romanista alemán deriva también de Virgilio, aunque no de las *Bucólicas* sino de la *Eneida*,⁶ la designación *locus amoenus*, aquellos lugares “que sólo sirven para el placer, los que no están destinados a fines utilitarios”.⁷ Y agrega que tal *locus*

[...] constituye, desde los tiempos del Imperio romano hasta el siglo XVI, el motivo central de todas las descripciones de la naturaleza [...] es un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa.⁸

Como todo espacio mítico, Arcadia está presidida por una deidad. En este caso es *Pan deus Arcadiae*⁹, quien, tocando su flauta de carrizo, inspira los cantos de los pastores. Por tal motivo, la región debió haber sido privilegiada en el imaginario pastoril como *locus amoenus* por excelencia. De ello dan cuenta ciertos versos de algunas églogas del latino: “Aun Pan, si con la Arcadia por juez me enfrentara, / aun Pan, por juez la Arcadia, se dirá vencido”¹⁰; los pastores Tirsis y Coridón son “en la flor de la edad los dos y los dos árcades, / pares en el cantar”¹¹; “Pan, / primero en no aceptar el ocio de las cañas”.¹²

1607), de fray Juan de los Ángeles. En todos ellos se construye una imagen idealizada del pastor, de sus amores puros y de la vida sencilla en contacto con la naturaleza. *Ibid.*, pp. 10-12.

⁶ Es la descripción de los Campos Elíseos que Eneas visita en su viaje al Infierno. El fragmento citado por Curtius, en traducción de Miguel Antonio Caro, dice así: “ya pisaban los amenos / jardines y los bosques fortunados / donde con grande paz moran los buenos: / ábrese allí en inocentes prados / tintos en rósea luz cielos serenos; / regiones siempre iguales, siempre bellas, / tienen su sol y tienen sus estrellas.” *Op.cit.*, t. I, p. 276.

⁷ *Ibid.*, t. I, p. 267.

⁸ *Ibid.* t. I, p. 280.

⁹ Virgilio, *op. cit.*, X.26, p. 202.

¹⁰ *Ibid.*, IV.58-59, p. 93.

¹¹ *Ibid.*, VII.4-5, p. 145.

¹² *Ibid.*, VIII.24, p. 163. “Arcadia, the mountainous hinterland of the Peloponnesian Peninsula, is celebrated in the Homeric hymn to Pan, the tutelary god of its singing herdsman, as the land of many springs and the mother of flocks.” Harry Levin, *The Myth of Golden Age in the Renaissance*, p. 6.

2. El coto de Diana en la Arcadia de las *Metamorfosis*

En la obra de Ovidio Arcadia es albergue también de diversos mitos y leyendas; algunos de ellos menos luminosos, si no francamente oscuros, recogidos de la tradición por el poeta romano cerca de medio siglo después que Virgilio escribiera sus *Bucólicas*.¹³ En las *Metamorfosis*, Diana, “la diosa de las selvas”¹⁴, dedicada a la caza, y una de las vírgenes olímpicas junto con Minerva y Vesta, rige tales mitos. Celosa de su propia castidad, resguarda también la de sus seguidoras, ninfas y náyades que habitan ríos y bosques y forman parte de su séquito. Para unas y otras, existe una amenaza imbatible: el deseo que despiertan en el padre y los hermanos de la deidad. Las jóvenes, sin embargo, en caso de infringir sus votos, aun en contra de su voluntad, reciben fuertes castigos. Así pues, las historias de doncellas que huyen del acoso de las divinidades para defender su virginidad son presididas en Arcadia por Diana.

El propio Pan protagoniza allí uno de los mitos fundacionales cuando persigue sin éxito a la náyade Siringe, quien, siendo una de las que “Rendía culto a la diosa Ortigia con sus aficiones y con su misma virginidad” (I.695-696, 88), se niega a entregársele. Protegida la náyade por las aguas del río, “sus límpidas hermanas” (I.704, 88), resulta transformada en una caña, la que abraza el dios al intentar atrapar el cuerpo de la doncella. Al contacto con el viento, la caña produce un conmovedor sonido, “débil y semejante a un lamento” (I.708, 88), dando así origen a la flauta pastoril con la que, en adelante, el dios dialogará con la amada.

Por su parte, Júpiter, quien hace de “su Arcadia el objeto de sus más solícitos cuidados” (II.405-406, 105), después de haber sido quemada la Tierra por la imprudencia de Faetón, es encendido en deseo al descubrir a Calisto, hija de Licaón y “soldado de Febe” (II.415, 105), la cual sufre el repudio de Diana cuando descubre el pecado carnal de que fue víctima y, después de haber parido a Arcas, el vástago engendrado con violencia por el padre de los

¹³ Pablo Ingberg calcula que la escritura de las *Bucólicas* debió de haber sido entre los años 40 y 37 a. C., *op. cit.* p. 13. En tanto que Antonio Ramírez de Verger asegura que “A partir del año 1 d. C. hasta su destierro en el año 8, Ovidio estuvo trabajando simultáneamente en las *Metamorfosis*, en el *Calendario (Fasti)* y en las *Cartas de las heroínas II (Epistolae Heroidum XVI-XXI)*.” *Op. cit.*, p. 18.

¹⁴ Ovidio, III.163, p. 126.

dioses, es convertida en osa por Juno y, más tarde, colocada por el propio Júpiter en el firmamento junto con su hijo para evitar que éste la matara con una flecha.

Asimismo, Apolo, “soberbio por la victoria del reptil” (l.444, 81) Pitón, hizo mofa del hijo de Venus, y resultó víctima de “un amor que no produjo el ignorante azar, sino la cruel burla de Cupido” (l.453, 81), quien disparó dos saetas: una, que infunde amor, hacia Febo; otra, que hace huir de él, hacia la amada Dafne, “independiente y sin varón” (l.480, 81), “émula de la doncella Febe” (l.476, 81). Mudada en laurel con ayuda de su padre el río Peneo,¹⁵ la ninfa recibirá el homenaje del dios –así como alcanzaron el suyo Siringe por parte de Pan y Calisto por la de Júpiter–, al convertir Apolo las ramas del árbol en su propio símbolo distintivo.

Es importante destacar que en estos mitos narrados en las *Metamorfosis* tienen presencia las tres divinidades grecorromanas tutelares del género pastoril: Pan, Diana y Venus, ésta por intermediación de su hijo Cupido.¹⁶ También es interesante señalar que el *locus* en donde transcurren estas historias de ninfas y náyades oscila entre el *locus agrestis* y el *locus amoenus*. Siringe habita “En las gélidas montañas de Arcadia” (l.689, 87) y, para evitar la posesión del dios, huye por parajes solitarios “hasta que lleg[a] a la plácida corriente del Ladón arenoso” (l.702, 88). Calisto es oriunda de Nonacris, región arcádica, y el lugar en donde Júpiter la encuentra y la posee es el interior de un bosque en cuyo suelo, cubierto de hierba, descansaba la ninfa. Las

¹⁵ Tiempo atrás –narra el texto– “Ella que odiaba, como un crimen, las teas conyugales [...] rodeando el cuello de su padre con sus delicados brazos, / le dijo: «Déjame, padre querido, disfrutar de mi virginidad; / esto se lo concedió antes a Diana su padre»” Ovidio, *op. cit.*, l.483-487, p. 82.

¹⁶ Gilbert Highet se refiere al culto renacentista de estas deidades en los siguientes términos: “[E]n la historia de amor que hizo Boccaccio con el nombre de *Fiammetta* hay un marcado propósito de evitar los sentimientos cristianos y un afán deliberado de poner en su lugar la moral y la religión paganas. Otro tanto hay que decir de la mayor parte de estos libros pastoriles: casi nunca se menciona la religión cristiana, su credo ni su Iglesia. No importa que a veces los personajes sean absolutamente coetáneos y que el relato sea autobiográfico [...] las divinidades que aparecen son siempre grecorromanas. Y esto no es simple decoración teatral, sino que se les pinta como poderosos espíritus que reciben sincera veneración y que pueden proteger a sus devotos. Su jerarquía, sin embargo, no se parece a la del Olimpo. Venus, diosa del amor, Pan, dios de la naturaleza silvestre y de la guarda de los rebaños, y Diana, diosa de la caza, de la luna y la virginidad [son en el género pastoril] una afirmación del poder de este mundo y de las pasiones humanas, según se personificaban en esas figuras griegas [sic] a quienes se daba el nombre de inmortales porque los espíritus hipostatados [sic] en ellas seguían perennemente vivos en el corazón humano.” *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, t. I, p. 267-268.

consecuencias de la violación –el vientre hinchado a punto de parir– son descubiertas por Diana cuando invita a las doncellas de su séquito a desnudarse para tomar un baño en “una fresca arboleda, de donde se deslizaba / con murmullo un arroyo que iba removiendo pulidos guijarros” (II.455-466, 106). Si bien Dafne “huye del nombre de amor / disfrutando con los escondites de los sotos y los despojos de las fieras capturadas” (I.474-476, 81), en su carrera se interna por lugares abruptos, en donde en vez de hierba proliferan las zarzas que pueden estropear sus hermosas piernas –según le reconviene Apolo en la persecución. Su refugio, el río Peneo, padre de la ninfa, corre en Hemonia, ciudad fundada por uno de los impíos hijos del rey arcádico Licaón.¹⁷

3. Diana, vengadora sangrienta

Los mitos de las doncellas consagradas a Diana están sustentados en la historia que protagoniza la propia deidad, ciertamente no ocurrida en tierras arcádicas, sino tebanas. Allí existe un inequívoco *locus amoenus*, reservado para sí por la diosa misma:

Había un valle poblado de pinos y picudos cipreses,
llamado Gargafia, consagrado a Diana con las haldas en cinto,
en cuyo más lejano confín hay una boscosa gruta,
fruto de ningún arte; la naturaleza con su propio ingenio
había imitado al arte; pues con piedra pómez viva
y con ligeras tobas había trazado un arco natural.
A la derecha murmuraba un pequeño manantial de agua cristalina,
con su anchuroso cauce rodeado de herbosas orillas.
Aquí la diosa de las selvas, fatigada de la caza, solía
bañar en esta agua límpida su cuerpo virginal (III.155-164, 125-126).

Acteón, nieto de Cadmo, el fundador de Tebas, “haciendo un alto / en la cacería y vagando con pasos inciertos por aquel bosque desconocido” (III.174-

¹⁷ Por cuestión de espacio, no me ocuparé de otros mitos sobre raptos de ninfas narrados en las *Metamorfosis*. Mencionaré por su importancia el que se refiere a Aretusa. Ninfa arcádica convertida en agua por Diana para ayudarla a escapar del asedio amoroso del río Alfeo, es transportada por medio de un hueco en la tierra a la isla de Ortigia, en donde surge en forma de fuente. Esta ninfa es también invocada por la voz poética en la “Égloga X” virgiliana con estas palabras: “Así cuando bajo aguas sicanas te deslices” (X.4 203). A partir de tal invocación, Pablo Inberg observa que “Virgilio consigue así unir [...] la patria natal de Teócrito, la siciliana Siracusa [en cuyo puerto se ubica la isla], con Arcadia, donde se sitúa la presente égloga. [...] Semejante emplazamiento obedece quizá al propósito de cambiar la región mantuana, demasiado ligada en este libro a las confiscaciones [...] y una Sicilia ya cargada de historia para los romanos, por un espacio agreste más librado a su imaginación.” *Op. cit.*, p. 209.

176, 126), inadvertidamente, ve desnudas a Diana y a las ninfas mientras se bañan en el río. El castigo a causa de la profanación no se deja esperar; la Titania, aventándole agua a la cabeza, va transformando el cuerpo del joven en ciervo. La pena, sin embargo, no se reduce a la sola metamorfosis, como en los casos de las ninfas y náyades. En esta ocasión, el haberse internado en el recóndito *locus amoenus* y haber visto desnudo el cuerpo virginal de la deidad son actos que reclaman la muerte del trasgresor, tarea que cumplen los propios perros de Acteón, cuando cazan y destrozan al ciervo. El narrador mismo, al inicio del relato, se dirige a Cadmo para preguntarle: “Pero, bien mirado, lo encontrarías reo de infortunio no criminal; / pues, ¿qué crimen podía haber en un error?” (III. 141-142, 125).

4. *Et in Arcadia ego*¹⁸

Entre los crímenes que hombres y mujeres cometieron en la Edad de Hierro, quien merece en las *Metamorfosis* el indignado relato del propio padre Saturno es el rey arcádico, Licaón. Ante la asamblea de los dioses cuenta que, cuando descendió a la Tierra, visitó al rey de Arcadia, quien, además de haber mostrado su impiedad dudando de la naturaleza divina del huésped y haberse burlado de quienes le dirigían plegarias, intentó darle muerte para averiguar si se trataba o no de un dios, al que, por añadidura, puso a prueba en un convite al servirle con engaño la carne de un rehén sacrificado. Júpiter, iracundo, incendió con un rayo su casa. Las acciones merecedoras de castigo le provocaron al rey arcadio una degradación equivalente a la barbarie cometida: transformarse en lobo. Por su infamia, Licaón se convirtió en el único de los humanos que padeció una pena individual. El resto de sus congéneres pereció en el diluvio provocado por las aguas de nubes y ríos.¹⁹ De tal modo, Licaón campea en Arcadia y a él están ligadas Calisto, llamada Licaona, ya que es su hija, y Dafne, quien queda arraigada junto al río Peneo que baña territorios

¹⁸ *Et in Arcadia ego*, leyenda que aparece en un lienzo de Francesco Barbieri detto il Guercino, le da título a la pintura (1618-1622), que representa a dos pastores frente a una lápida con un cráneo encima. “La frase significa -explica Highet- ‘Hasta en la Arcadia me encuentro’, y se pone en boca de la muerte.” *Op. cit.*, p. 284 n.

¹⁹ Ya los historiadores Pausanias (*Descripción de Grecia*, libros VII y VIII) y Polibio (IV, xx-xxi) habían dado cuenta de hechos nefandos ocurridos en la Arcadia del Peloponeso. El primero menciona sacrificios de seres humanos y hombres lobo. *Cfr.* Curtius, *op. cit.*, pp. 259-260. Los lectores del *Persiles* saben que allí se narra un caso de licantropía ocurrido en las islas septentrionales. Sin embargo, uno de los personajes, Mauricio, al explicar el fenómeno, da como fuente la *Historia natural* de Plinio (I.xvii,120).

sometidos por un descendiente del rey arcádico. Sobra decir que la Arcadia ovidiana, dada la presencia explícita de la muerte sangrienta, es el reverso de la idealizada Arcadia bucólica.

5. Arcadia y las edades del hombre en la obra de Cervantes

Siendo Arcadia un cronotopo discordante en la tradición clásica que llega al Renacimiento, me valdré, entonces, de la construcción que hacen de ese *locus* los dos poetas latinos, así como del *tempus* mítico: la Edad de Oro, recreada por Virgilio, y las cuatro edades del hombre, narradas por Ovidio.²⁰ Por ello, plantearé la hipótesis que pretende dar cuenta, entre otras posibles razones, de la ambivalencia con que se juegan *locus* y *tempus* bucólicos, tanto en *La Galatea* como en el episodio de Marcela y Grisóstomo (*Quijote* I, 11-14), y apuntar hacia una posible explicación sobre la repetida intrusión de la muerte en la obra pastoril de Cervantes. Sin desatender el fenómeno en la primera, mi atención, sin embargo, privilegiará el segundo. Abordaré el asunto como un problema de diseminación o transtextualidad; esto es, la presencia de un texto –en el presente caso, los poemas latinos–²¹ en otro –las obras cervantinas mencionadas.

²⁰ Juan Antonio López Férez espiga en la obra de Cervantes alusiones o menciones a dioses y mitos clásicos. En varias de ellas se presentan claros testimonios de la lectura de las *Metamorfosis* hecha por el alcaíno, entre las que sobresale la sufrida por Acteón a manos de Diana. “Algunos dioses de la mitología clásica en Cervantes”, vol. I, p. 367. En “Algunas influencias de la mitología clásica en Cervantes”, el investigador clasifica los mitos hallados en los textos cervantinos según la ciudad o región de origen, aunque no recoge los ocurridos en la Arcadia ovidiana y tampoco en la bucólica, a pesar de su abierta mención y recreación en el *Quijote* (II, 67, pp. 548 ss.), en Alicia Villar Lecumberri (ed.). *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, vol. I, pp. 1501-1541.

²¹ Las *Bucólicas* (especialmente la “Égloga IV”) cuentan con una larga tradición en la cultura medieval. Gilbert Highet se refiere a su presencia en la literatura española: “Las *Bucólicas* de Virgilio fueron parafraseadas libremente en español (1492-1496) por Juan del Encina; Cristóbal de Mesa las tradujo en 1618 en octavas reales, junto con las *Geórgicas*. Ya existían (entre otras incompletas) las traducciones de las *Bucólicas* por Juan Fernández de Idiáquez (1574) y de las *Geórgicas* por Juan Guzmán (1580). [...] El gran poeta Fray Luis de León (1528-1591) hizo hermosas traducciones de las *Bucólicas* y de los dos primeros libros de las *Geórgicas* [...]” *Op. cit.*, p. 199. Por otra parte, el catálogo de la exposición *Cervantes. Cultura literaria*, cuyo criterio de inclusión son las referencias hechas en la obra cervantina, documenta que “La primera traducción española de las *Metamorfosis* está registrada en la Biblioteca Nacional de Madrid bajo los siguientes datos: *Las Metamorfosis o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio... traducidas en castellano* [trad. Jorge de Bustamante], Amberes: Juan Steelsio, 1551. [BNM: R / 12.463]. La más célebre, sin embargo, es una posterior: *Las Transformaciones de Ovidio: traducidas del verso latino, en tercetos y octavas rimas, por el licenciado [Pedro Sánchez de] Viana*, Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1589. [IBM: R / 34.165]” (133, 42). En cambio, las *Bucólicas* de Virgilio no aparecen registradas en el catálogo mencionado como lectura que hubiera hecho Miguel de Cervantes. Hay que decir, sin embargo, que Juan Antonio López Férez, en una lista inédita de “Datos sobre la tradición clásica en el *Quijote*”, da cuenta de ocho menciones a Virgilio en el *Quijote*. *Cervantes. Cultura literaria*.

- **La Galatea**

Sabemos que, desde el Prólogo, la primera novela cervantina se inscribe inequívocamente en el género,²² filiación respaldada por los tópicos bucólicos con que inicia. Baste recordar el lamento amoroso que entona Elicio en el indiscutible *locus amoenus* situado “en las riberas del Tajo” (I, 24), cuyos elementos constitutivos el pastor mismo enumera: “el monte, el prado, el llano, el río” (I, 23), y más adelante detalla el narrador: “hallándose [Elicio] en medio de un deleitoso prado, convidado de la soledad y el murmurio de un deleitoso arroyuelo que por el llano corría, sacando de su zurrón un pulido rabel, al son del cual sus querellas con el cielo cantando comunicaba, con voz en extremo buena, cantó los siguientes versos [...]” (I, 26). Así, el ambiente bucólico se completa con el acompañamiento de la música y, más adelante, con la aparición de un confidente, Erastro, enamorado igual que Elicio de la misma pastora Galatea.

En su canto, los dos pastores evocan el mito de las flechas dispares de Cupido, convertido aquí en tópico. Elicio menciona al “niño alado”, quien hirió su alma “con la furia y rigor de su saeta” (I, 24), en tanto que con “un alma [la de Galatea] que es de mármol hecha, / la red no puede, el lazo y flecha” (I, 24). Por su parte, Erastro también acude a él en su reclamo: “Amor me estaba en el siniestro lado, / con las saetas de oro, ¡ay muerte dura!, / haciéndome una puerta por do entrase/ Galatea y el alma me robase” (I, 32). De este modo, los temas provenientes tanto de las *Églogas* como de las *Metamorfosis* colaboran en *La Galatea* para construir los tópicos bucólicos iniciales.

Constituido así el *locus amoenus*, pronto se presenta, no obstante, una amplificación espacio-temporal y se complica la estructura compositiva de *locus* y *tempus* a partir de la inserción de otras historias y de personajes ajenos al ambiente pastoril. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas han analizado las consecuencias de la interpolación de historias ocurridas o narradas en el mismo *locus* bucólico. De tal conjunto resulta –dicen– “Un espacio [...] que rompe sus convenciones idílicas ficticias para dar entrada a la realidad -yo diría

²² Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas informan sobre las fuentes cercanas de *La Galatea*: las *Églogas* de Garcilaso y la *Diana* de Jorge de Montemayor, entre las más importantes. “Introducción” a *La Galatea*, p. III ss.

a un plano realista- de manera abrumadora.”²³ Pero no sólo eso; Lisandro, cortesano andaluz que irrumpe en el *locus* pastoril apenas iniciado el relato, comete *in situ* un hecho de sangre contra Carino para vengar la muerte de su amada Leonida. Y, antes de finalizar la novela, Rosaura, dama complutense que vestida de pastora aparece en la escena en busca de su amado Grisaldo, es raptada por el caballero aragonés Artandro, quien suscita una reacción violenta por parte del propio Elicio y sus compañeros. Así, en esta primera novela cervantina, sangre, rapto y barbarie, presentes también en los mitos ovidianos, profanan el *locus amoenus* bucólico y quebrantan la añorada Edad de Oro introduciendo las degradadas condiciones de la de Hierro. Si en aquella Edad no existió la muerte, por la impiedad de los hombres se implanta en la de Hierro.²⁴

- **Marcela, émula de la doncella Febe**

Con relación a la historia de Marcela y Grisóstomo, Ruth El Saffar hace un extenso análisis de los mitos y deidades que, según su lectura psicoanalítica, sustentan el comportamiento de los personajes. En él destaca, entre otros, el mito de Diana y Acteón como el arquetipo básico a partir del cual está diseñado el infausto deseo amoroso de Grisóstomo por Marcela y sostiene que la pastora cervantina, igual que la diosa, tiene un doble aspecto que implica muerte y belleza.²⁵ Me valdré aquí de esta elucidación, aunque tomaré un derrotero distinto para subrayar sólo aquellas marcas textuales que ostenten huellas de los mitos arcádicos provenientes tanto de la tradición bucólica como de la ovidiana.

En el *Quijote* el tópico bucólico está trazado desde el momento en que los andantes manchegos arriban a las chozas de los cabreros (I, 10-11, 130

²³ *Ibid.*, p. XIV.

²⁴ Véase la explicación que hacen Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas de los episodios sangrientos en *La Galatea*: “[...] nada más comenzar la narración bucólica, su sosegada armonía se ve bruscamente quebrada por la irrupción de abundante sangre mortal, vertida incluso entre hermanos, para mayor horror. A causa de ello, el choque que se produce entre el idilio y la *novella* trágica interpolada es total, absoluto. Así, la realidad más cruda y sangrienta origina una ruptura abrupta y violenta del arcádico ámbito pastoral, que ve sus convenciones quebradas de manera completamente radical.” *Op. cit.*, p. XV.

²⁵ Ruth Anthony El Saffar, “In Marcelas’s Case”, in Ruth Anthony El Saffar and Diana de Armas Wilson (eds.), *Quixotic Desire. Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, p. 161. Sin dejar de reconocer las aportaciones de El Saffar y coincidir en muchos momentos con sus propuestas, me parece que la compleja reconstrucción psicoanalítica que hace de un conjunto de mitos (pp. 160 ss.), además del mencionado, es atribuible más a la formación psicoanalítica de la investigadora que al autor del *Quijote*.

ss),²⁶ frente a quienes don Quijote pronuncia el discurso sobre la desaparecida Edad de Oro, época ideal restituible en “nuestros detestables siglos” (I, 11, 135), según el manchego, sólo con el ejercicio de la andante caballería. Complementa la fórmula genérica el lamento amoroso que suena en boca del zagal Antonio cuando entona el romance dedicado a Olalla, prueba de que “también por los montes y selvas hay quien sepa de música” (I, 11, 136). La amenidad de la escena, empero, es perturbada por la noticia y los antecedentes de la muerte del “famoso estudiante llamado Grisóstomo [...] muerto de amores de aquella endiablada moza de Marcela [...] que se anda en hábito de pastora por esos andurriales” (I, 12, 140). De este modo, con la inserción de esta historia, se mezclan aquí también dos planos narrativos a la vez afines y contrastados, uno de corte realista, del que forman parte los cabreros, y otro acusadamente literario, compuesto por los personajes que, aunque no lo son, andan en hábito de pastores. Tal relato, así como la caracterización inicial de los personajes, corren a cargo de Pedro, un mozo que llega al lugar. No es difícil reconocer aquí también como antecedente mítico del destino amoroso de los pastores, según lo cuenta el cabrero, la historia de Apolo y Dafne, heridos cada uno por Cupido con flechas distintas: la de oro, que despierta el amor, y la de bronce, que lo evade. Sin embargo, en este caso, el mito dista de ser un mero tópico, como en *La Galatea*, y se vuelve constitutivo, ya que, oculto, señala el destino amoroso del pastor y la pastora.

El paganismo del género –observado por Gilbert Highet²⁷– se hace patente en el testamento del pastor enamorado, en donde dejó dispuesto: “que lo enterrasen en el campo, como si fuera moro [...] y otras cosas tales [...] [que] parecen de gentiles” (I, 12, 140). Ambrosio, “el estudiante que también se vistió de pastor con él” (I, 12, 140), ha sido, como en el género pastoril ocurre, el confidente de sus amores, “aquel que sabía bien los más escondidos pensamientos de su amigo” (I, 14, 165). Por su parte, el mismo Grisóstomo, en vida celebraba a *Pan deus Arcadiae*, ya que “fue gran hombre de componer coplas”. (I, 12, 142).

²⁶ Hay que hacer notar aquí, sin embargo, que estos cabreros forman parte del plano realista de la historia, en contraste con los personajes transformados en pastores de la historia de Grisóstomo y Marcela. En el entierro del infortunado amante se reúnen unos y otros, además de don Quijote y Sancho, protagonistas de otro género literario.

²⁷ *Op. cit.*, pp. 267-268.

En la descripción que Pedro el cabrero hace de Marcela se revelan las analogías que la pastora guarda con las doncellas arcádicas émulas de Febe; a saber, la elección de una vida silvestre y un ámbito rústico, la preferencia por la compañía femenina, la defensa de su virginidad y el “odio a las teas conyugales”. Así, “dio en irse al campo con las demás zagalas del lugar y dio en guardar su mismo ganado” (I, 12, 145),²⁸ y a pesar de que anda “en aquella libertad y vida tan suelta y de tan poco o ningún recogimiento [...] es tanta y tal la vigilancia con que mira por su honra, que de cuantos la sirven y solicitan ninguno se ha alabado ni con verdad se podrá alabar que le haya dado alguna pequeña esperanza de alcanzar su deseo” (I, 12, 145), además de que, “en llegando a descubrirle su intención cualquiera de ellos, aunque sea tan justa y santa como el matrimonio, los arroja de sí como un tabuco” (I, 12, 145). Los lamentos de los pastores desdeñados por Marcela construyen el ambiente bucólico: “Aquí sospira un pastor, allí se queja otro; acullá se oyen amorosas canciones, acá desesperadas endechas” (I, 12, 146), etcétera. Y, sobre ellos, a semejanza de Diana, altiva, “libre y desenfadadamente triunfa la hermosa Marcela” (I, 12, 146). Los comentarios de quienes se dirigen y asisten al funeral van completando el retrato que en los contornos se ha construido de la pastora –“en estos lugares cortos, de todo se trata y de todo se murmura” (I, 12, 144), le advierte el cabrero a don Quijote– y van abonando también las similitudes, siempre en versión masculina, con el aspecto sanguinario de la deidad: “la pastora homicida” (I, 13, 148), la llama “[u]no de los de a caballo” (I, 13, 148); “enemiga mortal del linaje humano” (I, 13, 157), la califica Ambrosio; Vivaldo alude a “la crueldad de Marcela” (I, 13, 159). A pesar de ello, al igual que la flauta de Pan a Siringe, el laurel de Apolo a Dafne y la constelación de Júpiter a Calisto, Marcela también recibe un homenaje por parte del amante: los escritos con los cuales “él procuraba eternizar para que viviera en la memoria de las gentes” (I, 13, 158). El que se lee ante los presentes es la *Canción desesperada*, “el último papel que escribió el desdichado” (I, 13, 159), aunque

²⁸ Hay un antecedente directo de la presencia de Diana en la Égloga I, de Gracilaso de la Vega, en su doble advocación de Lucina, protectora de los alumbramientos y diosa de la caza. Nemoroso, al mencionar la causa de la muerte de Elisa, imagina oír la voz de su amada reclamándole a la deidad su ausencia con estas palabras: “y tú, rústica diosa, ¿dónde estabas?/ ¿Íbate tanto en perseguir las fieras?” Gracilaso de la Vega. *Poesía castellana completa*, p. 48. Al respecto, hay que recordar que Marcela es “una hija, de cuyo parto murió su madre” (I, 12, 143).

en él pone en duda “el buen crédito y la buena fama de Marcela” (I, 14, 165), según aprecia Vivaldo.²⁹

La descripción de Marcela cuando aparece ante los asistentes al entierro amplifica su imagen divinizada según las propiedades de Diana. Surge –dice el narrador– como “una maravillosa visión [...] que improvisamente se les ofreció a los ojos” (I, 14, 166), al tiempo que es interpelada por Ambrosio de esta manera: “¿Vienes a ver, por ventura, ¡oh fiero basilisco destas montañas!, si con tu presencia vierten sangre las heridas deste miserable a quien tu crueldad quitó la vida?” (I, 14, 166). En su discurso Marcela, deificada y, a la vez denostada, por las lenguas y la mirada de los varones, confirma y al tiempo niega la idea que de ella se han construido éstos. En relación con el mito, ciertamente se apropia de algunos atributos de Diana y sus seguidoras. A saber, la pertenencia a un grupo de puras doncellas y la dedicación, si no a la caza, sí al pastoreo: “La conversación honesta de las zagalas destas aldeas y el cuidado de mis cabras me entretienen” (I, 14, 170). Y ratifica también la libre elección de habitar un espacio silvestre que describe como *locus amoenus*: “Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos. Los árboles destas montañas son mi compañía, las claras aguas destos arroyos mis espejos; con los árboles y las aguas comunico mis pensamientos y hermosura” (I, 14, 168). Asimismo, corrobora la vocación de preservar su virginidad y no entregársela a varón alguno: “cuando en este mismo lugar donde ahora se cava su sepultura [Grisóstomo] me descubrió la bondad de su intención, le dije yo que la mía era vivir en perpetua soledad, y de que sola la tierra gozase el fruto de mi recogimiento y los despojos de mi hermosura” [...] “Si yo conservo mi limpieza con la compañía de los árboles, ¿por qué ha de querer que la pierda el que quiera que la tenga con los hombres?” (I, 14, 169).

No obstante, desmentirá insistentemente las acusaciones de homicidio que le han sido imputadas y, en consecuencia, desmembrará la asociación belleza/ muerte que la inculpa. Acepta: “Hízome el cielo, según vosotros decís, hermosa, y de tal manera, que, sin ser poderosos a otra cosa, a que me améis os mueve mi hermosura” (I, 14, 167); pero, contrariando las voces masculinas

²⁹ No puedo pasar por alto la clara equivalencia que hace Vivaldo de la última voluntad de Virgilio y la del propio Grisóstomo con motivo del encargo sobre la destrucción de sus escritos: “Y no le tuviera bueno Augusto César si consintiera que se pusiera en ejecución lo que el divino Mantuano dejó en su testamento mandado.” (I, 13, 158)

que la culpan, de Grisóstomo asegura que “bien se puede decir que antes lo mató su porfía que mi crueldad” [...] “Porfió desengañado, desesperó sin ser aborrecido: ¡mirad ahora si será razón que de su pena se me dé a mí la culpa!” (I, 14, 169). E increpando a quienes la incriminan, se desembaraza de sus acusaciones: “pero no me llame cruel ni homicida aquel a quien yo no prometo, engaño, llamo ni admito” [...] “Que si a Grisóstomo mató su impaciencia y arrojado deseo, ¿por qué se ha de culpar mi honesto proceder y recato?” (I, 14, 169). Con ello declina el poder sobrehumano, sustentado en la destrucción del amante, que el sentir varonil le imputaba.

A manera de conclusión, intentaré destacar la singularidad de la construcción del episodio de Marcela y Grisóstomo en relación tanto con *La Galatea* como con los tópicos bucólicos y los mitos ovidianos. Iniciaré con la caracterización de los personajes idílicos de las riberas del Tajo, los que constituyen el “escueto esqueleto compositivo”³⁰. Así, los pastores enamorados del inicial *locus amoenus*, Elicio y Erastro, si bien cantan amores no correspondidos por Galatea, en ningún momento son presa de la desesperación, quizá sólo de melancolía. Las voces de uno y otro, así como la del narrador, concuerdan en la caracterización de la amada; lo hacen a partir de las convenciones de la belleza ideal, aunadas a la “virtud y honestidad” (I, 25). Tales atributos despiertan el amor de éstos y muchos otros pastores del lugar. De igual forma, las voces que caracterizan a Marcela coinciden en exaltar su belleza y admitir “su honestidad y recato” (I, 13, 145), virtudes convencionales de toda doncella, las que también encienden el amor de quienes la ven. Sin embargo, es la desesperación compartida por otros amantes, la que lleva a la muerte a Grisóstomo y convierte a Marcela en reo de culpa, atrayéndole la censura y la condena de los demás.

Si bien la primera novela pastoril cervantina está construida a partir de las convenciones genéricas, el *locus* bucólico ha sido desestabilizado debido a la irrupción de la muerte violenta. Sin embargo, ninguno de los protagonistas del propio género la infringe o la padece. Son personajes ajenos a él, provenientes de otros ámbitos, quienes comenten los actos de barbarie, incluido el homicidio. En cambio, en la novela intercalada en el *Quijote*, la

³⁰ Sevilla Arroyo y Rey Hazas, *op. cit.*, p. XIII.

muerte –si no suicidio– sienta sus reales en el núcleo mismo del relato y afecta directamente a sus protagonistas: a uno como víctima; a la otra al ser señalada como victimaria.

Finalmente, no hace falta insistir más sobre la construcción de este episodio a partir de los tópicos bucólicos, aunque sí resta comentar la manera como actúan los mitos ovidianos relacionados con Diana. Por un lado, si Marcela elige una vocación similar a la de la diosa y sus adeptas y decide vivir en los montes, hay que señalar que, como los personajes de la tradición bucólica, su ocupación es la de pastora que cuida su propio ganado y no se dedica a la caza. Por ello, ni en este sentido se le puede acusar de sanguinaria. Por otro, si se admite que Grisóstomo muere víctima de la desesperación, ello implica que en esta historia el mito de Diana y Acteón está invertido. Acteón resulta víctima inocente de la diosa, en tanto que Grisóstomo de sí mismo. Por tanto, en este sentido, Marcela no se comporta como la deidad, sino simplemente es una *émula de Febe*.

No me resta más que concluir con la confianza de haber podido destacar, a partir del rastreo en los propios textos, la huella de los mitos ovidianos en la obra pastoril cervantina y cómo ellos proporcionan un horizonte explicativo sobre la grieta irreparable que imprime Cervantes al género, con la que pone en crisis la tendencia idealizadora que lo caracteriza. Para finalizar, comento, por un lado, que la recreación de la Arcadia bucólica que Sancho y don Quijote eligen como alternativa de vida, una vez que se ven conminados a abandonar las aventuras caballerescas (II, 67, 1282 ss.), no deja de contener también una sonrisa burlona y, por otro, que el mito de Licaón, el impío rey arcádico, campeará a lo largo de los capítulos septentrionales del *Persiles*.³¹

³¹ Me ocupo de este mito en el *Persiles* en “El peregrinaje de Licaón”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.). *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, vol. I, pp. 1017-1026.