

LA POESIA PASTORAL * DE UN POETA DE LA
SEGUNDA ESCUELA SALMANTINA:
FRAY DIEGO TADEO GONZALEZ
(DELIO)

• Fernando R. DE LA FLOR

nació en Madrid, en 1951. Licenciado en Literatura Hispánica en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid y licenciado en la Facultad de Ciencias de la Información de Madrid, en la especialidad de Periodismo.

Agregado a Cátedra de Lengua y Literatura en el Instituto Fray Luis de León, es Catedrático de la misma especialidad en situación de excedencia. Colaborador asiduo en las revistas "Hiperión", "Cuadernos del Norte", "Insula", "Monsalvat", "Historia 16" y en el diario "Pueblo", ocasionalmente publica también reseñas de crítica literaria en las páginas de "El Adelanto".

En lo que afecta a la cultura provincial ha publicado trabajos de índole científica para "Archivo Agustiniiano" (*La poesía neoclásica de fray Diego González; La obra literaria de Delio a través de dos siglos de crítica literaria 1793-1976*); "Dieciocho" (*La filiación neoplatónica de un poema de Meléndez Valdés; Poesías inéditas de fray Diego González en el Semanario erudito y curioso de Salamanca*—en prensa, este último—); "Studia Philológica" (*Nuevas aportaciones al estudio de la Escuela poética salmantina del XVIII*, en prensa); "Resurgimiento" (*Rococó literario y poesía pastoril*) y artículos en la prensa local sobre Antonio Ponz y el viaje a Salamanca, Santa Teresa y la Arcadía salmantina, Ceremonias barrocas en el patio de la Universidad, Las Cuevas de Salamanca, La decoración rococó, Las Batuecas...

En la actualidad, y en lo referente a la temática "salmantina" trabaja en una tesis doctoral, para la Facultad de Ciencias de la Información sobre el *Semanario erudito y curioso de Salamanca*; y en un trabajo sobre los documentos que hay en Simancas y en el A.H.P. acerca de la construcción e historia del Fuerte de la Concepción, estudio este último cuyos resultados espera ofrecer en las páginas de esta misma publicación.

La personalidad poética de Diego González, el *Delio* que tan a menudo encontramos citado en la correspondencia de los poetas de los finales del siglo XVIII, sólo muy recientemente ha comenzado a

* Utilizo esta denominación siguiendo, entre otros tratadistas de la época, a Joseph Luis Munárriz, el traductor de la *Retórica* de H. Blair.

ser estudiada. Los trabajos de Santiago Vela¹, L. Monguió², M. Raoux³, I. Vallejo⁴ y los míos propios⁵, sin olvidar la visión de conjunto que hace ya treinta y cinco años diseñara C. Real de la Riva⁶, apuntan hacia una revalorización de los poemas conservados, que podrían figurar entre lo más significativo que produjo el siglo.

Dentro de la «segunda escuela poética salmantina», Fray Diego González, junto a Cadalso, Meléndez Valdés, Iglesias, Fernández de Rojas..., se consagra en específico a un tipo de poesía que evoluciona desde lo rococó⁷, hasta un estadio típicamente neoclásico⁸. Claramente vinculada a la primera etapa —el Rococó— aparece la poesía pastoral, tradicional en Salamanca y su zona de influencia desde los tiempos de Garcilaso y aun antes⁹. Toda la poesía amorosa de Fray

1. *Ensayo de una Biblioteca Ibero-Americana de la Orden de San Agustín*, III (Madrid 1917) 146-75.

2. *Fray Diego González and Spanish Taste in Poetry in the Eighteenth Century*, en "Romanic Review" 52 (1961) 241-60.

3. *Investigaciones acerca de Fray Diego González* (Memoire de Diplome d'Etudes Supérieures). Sin publicar. Hay ejemplar mecanografiado en el Instituto de Estudios Hispánicos de Lyon.

4. *Fray Diego Tadeo González*, en "Archivo Agustiniiano" 179 (1977) 3-131 y *Las artes en la obra de Fray Diego González*, en "B.O.C.E.S." XVIII 6 (1978) 83-91.

5. *Fray Diego González: poesía neoclásica*, en "Archivo Agustiniiano" 181 (1979) 195-208 y *La obra poética de Fray Diego González a través de dos siglos de crítica literaria (1796-1979)*, en "Archivo Agustiniiano" 182 (1980) 117-33.

6. *La escuela poética salmantina del siglo XVIII*, "Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo" 24 (1948) 321-64.

7. El concepto de "rococó" está ya en vías de aclimatación en lo que se refiere a la historia de la literatura española del siglo XVIII. Han contribuido a ello los trabajos de: ARCE, J.: *Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la poesía del siglo XVIII*, en "Cuadernos de la Cátedra Feijoo" 18 (1967) 447-77; *La poesía del siglo Ilustrado* (Madrid 1981) 167-214; CASO, J.: *Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII*, en "Cuadernos de la Cátedra Feijoo" 22 (1970) 7-31; HATZFELD, H.: *Gibt es ein Literarisches Rococo in Spaniene?*, en "Ibero-Romania" 1 (1969) 59-72; *The Rococó, Eroticism, Wit and Elegance in European Literature* (New York 1972) y *Estudios sobre el Barroco* (Madrid 1972). Cf. también PALACIOS, E.: *Estudio preliminar*, en *Poesías de Juan Meléndez Valdés* (Madrid 1979) 8-15.

8. Este tránsito que cumple la poética dieciochesca aparece, por vez primera, totalmente explicitado en el reciente libro de J. ARCE: *La poesía...*

9. "El Valle del Zurguén y las Praderas del Otea, lindantes también con Salamanca por el otro lado del río, son la Arcadia de la poesía pastoril española" (P. A. DE ALARCÓN: *Dos días en Salamanca* —Salamanca 1975— 130). El Tormes, como es sabido, es el río en el que Garcilaso sitúa la acción de su *Egloga II*; esta ubicación está estudiada por: OROZCO, E.: *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española* (Madrid 1974). Esta ubicación

Diego González (poesía que representa cuantitativamente dos tercios de su obra entera) se encuentra vertida en los cauces de esta poesía bucólica, que va a ser el objeto de nuestro análisis.

Pasando por alto las disquisiciones que, sobre la naturaleza misma de la pasión amorosa de *Delio*, se han formulado desde que *Liseno* (Fray Juan Fernández de Rojas), en el prólogo biográfico, afirmase la identidad platónica de ésta¹⁰, tal pasión erótica, bajo la cobertura clasicista del género pastoril, es la que singulariza los versos del poeta muy poco afortunado en otras temáticas.

Es, pues, *Delio* un poeta amoroso que estiliza muchas de sus experiencias en la tónica que le suministra la tradicionalidad bucólica. Lo arcádico se convierte aquí, como ha escrito F. Lázaro Carreter¹¹ en un «lenguaje del sentimiento». Esta convencionalidad es la que permite que su biografía sentimental pueda pasar —enmascarada, «maquillada»— al terreno de «lo literario». Escribe en su *Historia de Delio*, sobre sus primeras enamoradas en Ciudad Rodrigo¹²:

«Allí aunque sin cuidado,
Canté la donosura
De Julia, ninfa humilde del Henares,
En quien Venua ha dado,
Cifrando la hermosura

en la geografía salmantina del viejo mito arcádico, la encontramos refrendada en múltiples textos poéticos publicados en el *Semanario Erudito y Curioso de Salamanca*, que, en otra ocasión, sacaré a la luz; sin embargo, el tema conoce también su degradación satírica, por ejemplo en algunas de las páginas del también salmantino Torres Villarroel: "Sobre los pajizos céspedes del suncio Zurguén, negro borrón del purísimo cristal del Tormes, me recosté una tarde bien deseoso de saber algún viento... (*Los deshauciados del mundo y de la gloria* —Madrid 1979— 64).

10. Escribe *Liseno*, el primer editor de la obra de Diego González: "Amó cuanto conoció que era amable, porque era bueno, y procuró celebrar con sus versos los dones celestiales que admiró en alguna otra belleza; pero en unos versos tan puros y castos como su alma" (en el prólogo "Al que leyere", *Poesía* de Fray Diego González —Madrid 1796— 7). En adelante, cualquier referencia a los poemas de *Delio* se basan en ésta que es la E(dición) P(ríncipe), en el caso de estar tomados de la edición del Marqués de Valmar se señala con las siglas B.A.E.

11. Cf. *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, "Revista de Filología Española", anejo XLVIII (1949) 227 y ss.

12. Ciudad Rodrigo es el lugar de nacimiento del poeta. Los detalles biográficos de sus primeros años han sido documentados por DEMERSON, G.: *Para una biografía de Fray Diego González*, en "Boletín de la Real Academia Española" 53 (1973) 377-90.

Breve causa a larguísimos pesares.
 También en mis cantares,
 De otras mil ninfas bellas
 Que aquel suelo habitaban,
 Los nombres resonaban...»¹³.

Desde ese entonces —primeros años de la juventud—, la nómina de las enamoradas/pastoras se extiende a los arcádicos nombres de *Melisa*, *Mirta*, *Vecinta*, *Filis*, *Lisi*, *Peria*... Las composiciones a ellas dedicadas exceden el número de cuarenta largos poemas, y constituyen el «corpus» más importante de poesía pastoril dentro de la Escuela salmantina.

Pretendo, en este artículo, determinar el componente tradicional que tiene esta poesía, al mismo tiempo que precisar la funcionalidad que este tipo de composiciones pastorales alcanza, dentro de la poesía del siglo XVIII en general y de la Escuela poética salmantina en particular.

Es preciso, también, mencionar la existencia de varios poemas, que, teniendo una estructura y una formalización típica de la bucólica, no se consagran, sin embargo, al relato de los amores arcádicos. Es el caso de las dos églogas dedicadas a los reyes (*Llanto de Delio*... y la *Egloga con motivo*...) o el de la composición con una autobiografía utópica (*Historia de Delio*). En estas composiciones no-amorosas, veremos un empleo del género adaptado a las necesidades del pensamiento ilustrado.

Quedarían por analizar, finalmente, unos poemas pastorales inéditos hasta ahora, que he encontrado en el *Semanario Erudito y Curioso de Salamanca*. El estudio de estos poemas, junto con su edición, aparecerán próximamente publicados en la revista *Dieciocho*, razón esta que ahora me exime de toda referencia a los mismos.

1. Sin un criterio cronológico en que basar el estudio, habremos de empezar analizando los dos más extensos poemas de *Delio* que presentan una temática pastoril; se trata de dos églogas, las cuales nos ofrecen una curiosa interpretación mixta de tema pastoril y de preocupación ilustrada, sin faltar algunas reminiscencias de tipo barroco. En principio, estas «églogas patrióticas» (*Llanto de Delio* y

13. *Historia de Delio*, vv. 169-81.

profecía de Manzanares y la *Egloga con motivo de la exaltación al trono y proclamación de nuestro augusto soberano Carlos IV*) suponen la eliminación del típico «caso de amores», y su sustitución por una disquisición sobre el estado de la patria y la función del poder real moderador en ella.

Respecto a estas églogas, es probable que sus precedentes históricos se encuentren en las tres composiciones (églogas también) de Calpurnio escritas en alabanza de Nerón, lo que constituye el primer ejemplo, excepción hecha de Virgilio, de un sub-género clásico que podríamos denominar como «pastoril-cortesano»; tipificación esta bajo la que *Delio* construye sus dos textos. Un tono semejante se advierte en la traducción y paráfrasis de una de las églogas de Virgilio, traducción realizada por Juan de la Encina que lleva un prólogo dedicado a los Reyes Católicos y en el que se vincula el tema pastoril a la corte real. Más próxima en el tiempo está la *Egloga pastoril a la muerte de los Reyes Católicos* obra del por ahora anónimo *Caballero de la luenga andanza*¹⁴.

La égloga *El llanto de Delio* está escrita con motivo de la muerte del Infante Carlos Eusebio, muerte ocurrida en 1780, dato a través del cual nos es permitido fechar el poema. Con el mismo tema, al que hay que añadir el motivo del parto de la Princesa de Asturias, escribe Tomás de Iriarte una *Alegoría*, Iglesias de la Casa una égloga denominada *Zagales de Carabia* y el poco estudiado poeta Francisco Gregorio de Salas una oda titulada *Al parto de María Luisa de Borbón*.

Amparado en estos precedentes, tanto clásicos como contemporáneos a su vivir, construye *Delio* su *Llanto...*; formalmente la composición arroja también imitaciones claras del estilo de Fray Luis de León y otros poetas bucólicos como Francisco de la Torre, Garcilaso¹⁵, etc.

Tres son los personajes introducidos por la égloga; de ellos, uno, el Manzanares, es una potencia de la naturaleza humanizada conforme a los procedimientos usuales en la pastoral clásica. La escenografía que *Delio* describe contiene unos elementos de desequilibrio barro-

14. Transcribe este poema y da algunas noticias de su autor: MARÍN, N.: *Poesía y poetas del Setecientos* (Granada 1971) 217 y ss.

15. J. Arce (*La poesía del...*, 120) estudia la recepción de los versos de la *Egloga III* de Garcilaso ("Un susurro de abejas que sonaba") en el *Llanto de Delio* ("Y con susurro blando / las amigas abejas") y en el *Llanto de Zaragoza*, de Iglesias ("Cual enjambre de abejas susurrante").

co o de tránsito ya al Romanticismo, para no utilizar aquí el controvertido término de «prerromanticismo»; la tierra aparece envuelta en el desorden mientras el sol camina hacia su ocaso:

«Y entre nubes oscuras se escondía
Por no ver los desórdenes del suelo»¹⁶.

Un elemento tópico de los introducidos en el esquema compositivo es el del llanto del pastor junto al río. Diego González lo emplea con mucha frecuencia, confiriéndole una formulación muy tradicional al estilo de Francisco de la Torre:

«Llorad cansados ojos, tanto
Que turbe la corriente de este río»¹⁷.

Y en Fray Diego:

«Y tú, precioso río, si aprendiste
A ser piadoso de los regios lares,
Que bañas, ledo, atiende a mi gemido,
Y apruebe la razón de mis pesares
El coro de las ninfas que te aiste»¹⁸.

Después de la descripción del paisaje bucólico, se produce el apóstrofe retórico de *Delio* al río Manzanares. El motivo de la lamentación pastoril es la muerte del príncipe Carlos¹⁹.

«Murió Carlos, murió nuestra alegría»²⁰.

Este motivo, relativamente infrecuente en la bucólica española, evidencia una influencia de las pastorales fúnebres, cuyo origen más

16. *Llanto de Delio y profecía...*, vv. 2-3.

17. "Endecha", *Poesías de Francisco de la Torre*, Ed. de A. Zamora Vicente (Madrid 1969) 89.

18. *Llanto de Delio y profecía...*, vv. 189-93.

19. J. Rousset (*Circe y el pavo real* —Barcelona 1972— 153) ha establecido cómo, precisamente, la esencia de la pastoral renacentista estriba en presentar una "naturaleza adolescente, purificada de toda degradación y de toda muerte".

20. *Llanto de Delio...*, v. 51.

seguro hay que buscar en la tumba arcádica que se menciona en la *Egloga IX* de Virgilio («Hinc adeo media est nobis via: jamque sepulchrum / Incipit apparere Bianoris...») ²¹.

La interrogación retórica mantiene un tono fuertemente hiperbólico, y en ella aparecen mezcladas divinidades de la mitología ²² y personajes de la Antigüedad (Parcas, Morfeo, Esculapio); todo con el objeto de realzar una muerte tenida por injusta:

«No hay quien atentamente,
Mirando tal tristura
No lo juzgue locura;
Mas yo, en vez de negarlo, lo confieso,
Pues forzoso imagino
Que quien te pierda a ti, Carlos divino,
Pierda también el seso» ²³.

Las referencias clásicas de la composición son innumerables; pasando de la tónica referente al llanto, a la interrogación retórica, a la rotura del plectro («Y a las aguas hechó la dulce lira», v. 200), hasta llegar al motivo tradicional desde Homero de ceder la palabra a la musa inspiradora:

«Dilo tú, sabia Musa, o dame aliento
Para que decir pueda este portento» ²⁴.

21. La muerte como temática directa de la composición bucólica aparece, por ejemplo, en Francisco de Figueroa: *Epitafio a la muerte de Tirsi* ("Aquí cerró sus ojos muerte fiera / Y el miserable cuerpo aquí reposa"; Angulo Pulgar y Martín: *Egloga fúnebre a D. Luis de Góngora*; Lope de Rueda: *Colloquio de Camila* y en el curioso libro, publicado en Salamanca (1621) por Fray Angel Manrique: *Exequias. Túmulo y pompa funeral que la Universidad de Salamanca hizo en las honras del Rey N. S. Don Felipe III*. De los certámenes convocados para honrar la muerte del rey, el décimo está dedicado a las églogas varias de las cuales tiene carácter fúnebre. Han tratado sobre el tema: LAMBERT, E. Z.: *Placing Sorrow. A study of the Pastoral Elegy Convention from Theocritus to Milton* (Chapel Hill 1976); BERTANA, E.: *Arcadia lúgubre e prerromántica*, en *In Arcadia* (Napoli 1909) y BLAIR, H.: *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, trad. J. L. Munárriz, III (Madrid 1800) 360 y ss.

22. Para este tema, cf. DE COSSÍO, J. M.: *Fábulas mitológicas en el género pastoril*, en *Fábulas mitológicas en España* (Madrid 1952) 202 y ss.

23. *Llanto de Delio*, vv. 118-24.

24. *Ibid.*, vv. 208-9.

También la corporeización del río y su conversión en anciano de blanca cabellera es tópica, como veíamos, y como tal fue utilizada en la *Eneida*, en la *Fábula de Hero y Leandro* y, más próximo a *Delio*, por Fray Luis de León²⁵ que repite la imagen en su *Profecía del Tajo*²⁶.

Elegantemente clásica es, en Diego González, esta imagen del dios-río emergiendo para consolar al poeta:

«Sobre el siniestro codo recostado,
Tres veces sacudió del crespo pelo
Las arenas que lluvia parecían
De plata sobre el prado»²⁷.

La respuesta del Manzanares al poeta *Delio* que llora la muerte de su príncipe, está llena de resonancias de Lope en su *Canción a la muerte de Carlos Félix*, pero a la moral de consolación cristiana se superpone en el escritor dieciochesco una exaltación de la realeza, dentro de un paraíso paganizante y mitológico:

«Carlos de ti llorado
Eterna luz habita
Sentado entre los dioses inmortales»²⁸.

Al tiempo, vierte *Delio* una clara intencionalidad ilustrada, ha-

25. La influencia de Fray Luis de León en la lírica del siglo XVIII ha sido estudiada especialmente por: ATKINSON, W.: *Luis de León in Eighteenth-Century Poetry*, "Revue Hispanique" 81 (1933) 363-77, y recientemente: ARCE, J.: *La tradición nacional: de Góngora a Garcilaso y Fray Luis*, en *Poesía del...*, 105-41. Otros estudios amplían la investigación hasta incluir a los distintos poetas agustinos que enlazan entre los siglos XVI y XVIII. Cf. MUIÑOS SÁEZ, C.: *Influencia de los agustinos en la poesía castellana*, "La Ciudad de Dios" 17 (1888) 382 y ss.; ALONSO GETINO, L.: *Nueva contribución al estudio de la lírica salmantina del siglo XVI*, en *Anales Salmantinos*, II (Salamanca 1929) y ZARCO CUEVAS, J.: *La escuela poética salmantina agustiniana a finales del siglo XVI*, "Archivo Agustiniiano" 33 (1930) 100-31.

26. La imagen aparece, también y entre otros, en: Fernando de Herrera: *Soneto XXIV* —ed. de V. García de Diego— ("Oye tú solo, eterno y sacro río..."); Pedro Soto de Rojas: *Egloga Marcelo y Fenijardo*; Quevedo: *Descubre Manzanares secretos de los que en él se bañan*, y Torres y Villarroel: *Soneto* ("Estampaba Clorinda su figura / De un río en el cristal resplandeciente / Cuando el húmedo dios de la corriente / sintió...").

27. *Llanto de Delio...*, vv. 221-24.

28. *Ibid.*, 244-46.

ciendo que el pueblo constituya el campo donde la monarquía y sus gobiernos de ilustrados derraman todos sus beneficios:

«Con manos liberales
A nuestra tierra amada
Ha tanto repartido,
Que parece ha subido
A robar la riquísima morada
Y tesoros del Cielo
Para verterlos sobre nuestro suelo»²⁹.

El parlamento del río Manzanares, presenta, además, la curiosidad de iniciarse con el verso: «¿Por qué te das tormento?», verso que es el mismo utilizado años más tarde en la composición *Oda a Liseno*³⁰ y, en una tercera vez en la *Satisfacción del Genil triunfante al Darro quejoso*³¹.

La profecía concreta que el dios-río hace, sigue las líneas generales de la clásica «vaticinatio ex eventu»: Luisa trae en su seno dos hijos (Carlos y Felipe):

«Que hará perpetuamente
Dichosa nuestra gente
Y quitará a la Hesperia el triste luto»³².

Este doble parto significa para Diego González el eslabón que continúa la recuperación nacional iniciada con Felipe V, como primer representante de la monarquía borbónica. En este punto, el poema discurre vinculado al «topos» de el «laus Hispaniae»: bajo la ilustrada égida de sus reyes, España se verá enriquecida, el campo volverá a ser atendido (nótese la preocupación por la agricultura nacional en los versos: «Recibirá el arado / Facilidad, y el fruto / Excederá la rústica esperanza»)³³, las artes resurgirán del marasmo barro-

29. *Ibid.*, 50-56.

30. Vid. *Poetas*, ed. cit., 100.

31. *Ibid.*, 102.

32. *Llanto de Delio*..., 314-16.

33. Este tema ha sido estudiado por CIPLIJAUSKATE, B.: *Idilio y realismo social en la poesía dieciochesca*, "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos" 80 (1977) 443-53 y CALVO REVILLA, J.: *El nuevo sentido del campo en la poesía de Meléndez*, "Insula" 179 (1961) 6. Este último crítico señala la aparición del paisaje realista y la función didáctica que *Batilo* le encomienda dentro de su epístola *El filósofo en el campo*.

co y serán dirigidas por la Razón³⁴. Por último, España someterá a las gentes africanas y concluirá la Reconquista. Esta constelación de preocupaciones reformistas, tan próxima a las posiciones mantenidas por Jovellanos y Meléndez Valdés, se refuerzan con el empleo de referencias clásicas, las cuales, en sustancia, ya hemos analizado.

Como destacable dentro de la temática general y de la convencionalidad pastoril del poema sobresale la mutación de la Princesa de Asturias, convertida en pastora, a orillas del mítico Eridano³⁵. En cuanto al rey, éste es:

«El mayoral más bueno
Que nuestros valles rige cuidadoso»³⁶.

La égloga termina con el alegórico despertar de *Delio*; despertar que coincide con el término del día. Como tal procedimiento poético, entra dentro del tópico de la conclusión relacionada con la caída de la tarde. Usado de una manera semejante a como Diego González lo emplea, lo encontramos en los *Idilios* de Teócrito, en las églogas I, VI, IX y X de Virgilio. También emplea este procedimiento Calpurnio, y, más próximo a *Delio*, Garcilaso, de quien seguramente lo tomaría, pues sus textos no dejan de ofrecer paralelos:

«... Y acabando
el fugitivo sol, de luz escaso,
su ganado llevando,
se fueron recogiendo paso a paso»³⁷.

«Y notando que era
El día ya pasado,
Amenazó el ganado,
Y caminó seguro, a su alquería»³⁸.

34. Cf. VALLEJO GONZÁLEZ, I.: *Las artes en...*

35. La ascunción, por parte de la realeza, del disfraz pastoril ha sido estudiada por M. BATAILLÓN en su artículo: *Carlos V "Buen Pastor", según Fray Cipriano de Huerga*, en *Varia lección de clásicos españoles* (Madrid 1964), 133 y ss.

36. *Llanto de Delio...*, vv. 307-308.

37. Garcilaso, *Egloga I*, vv. 417-21.

38. Fray Diego González, *Llanto de Delio...*, vv. 468-71.

El poema concluye, finalmente, con una cita («Dicebam certe: Vatum non irrita currunt Auguria...») del poeta clásico Estacio, uno de los seis poetas de la «bella scuola» que Dante situaría en un lugar del Purgatorio. El gusto por este poeta (Estacio) renace, después de un olvido profundo, en la segunda mitad del siglo XVIII. La cita coincide, en este sentido, con el elogio y el estudio que Goethe le dedicara en torno a la fecha de 1780³⁹.

Traspasada también por la ideología ilustrada y por las referencias clásicas, la égloga *Con motivo de la exaltación al trono y proclamación de nuestro augusto soberano Carlos IV* no pasa de ser un fragmento de diálogo (canto amebico), al que la voluntad del autor no logró dotar de un final. Violentamente, el esquema pastoril del que se parte es roto, para alojar en su interior una alabanza desmesurada del poder real. La égloga habría sido compuesta en 1788, cinco años antes de la muerte de *Delio*, cuando ya la ideología ilustrada había penetrado en su estilo creativo.

Dialogan en la composición dos pastores *Delio* y *Batilo* (Diego González y Juan Meléndez Valdés), la alegría que embarga al primero de ellos es un elemento formal anticlásico por naturaleza. No olvidemos que es la pérdida, el amor contrariado o imposible el motivo que genera y construye el esquema sentimental del mundo pastoril.

Batilo hace en su parlamento una referencia a la anterior actitud de *Delio*. Debemos ver en esta referencia un cambio cierto en la sensibilidad poética de Diego González; así como la constancia de su decisión por cambiar la materia misma de sus composiciones, rehuendo la frivolidad amorosa de su primera época:

«De dónde Delio amado,
Tan extraña alegría
Poco ha que en este sitio recostado
Arreglando tu lira a tono triste
Con fúnebre elegía
A toda la ribera entristeciste»⁴⁰.

En este esbozo de égloga, el prosaísmo, la enumeración enojosa, la falsa mitología y el retoricismo, se unen para conseguir un perfecto

39. Cf. CURTIUS, E. R.: *Literatura europea y Edad Media latina* (México 1976) 36-37.

40. *Egloga con motivo...*, vv. 1-6.

«producto de siglo». Una composición ejemplar de cuanto el racionalismo de signo neoclásico vino a representar en poesía. Los acentos garcilasistas llegan a difuminarse, igual que las referencias tradicionales al género, salvándose únicamente la estructura de algunos giros arcaizantes. Como lugar común, repite la imagen del pueblo feliz y sometido a una sola esperanza casi supersticiosa: la de que el monarca absoluto o sus ministros gobiernen por medio de la Razón y la Virtud. Ambas aparecen asimiladas al poder real como motor de los nuevos tiempos:

« ¡Oh amada patria mía!
 ¡Oh felices edades
 En que la alma virtud es ensalzada
 Y en trono real sentada! »⁴¹.

Con la motivación de una monarquía deseada, de un «nuevo tiempo», largamente esperado, de la pareja real como configuradora de una sociedad virtuosa, construye Diego González este poema irrelevante, sino fuera por la lectura sociológica que sobre su época propone:

« ¡Oh dichas! ¡Oh favores! ¡Oh venturas!
 ¡Oh Carlos deseado! ¡Oh dulce Luisa!
 Venid, tiempos, venid a toda prisa »⁴².

El clásico recurso de la naturaleza toda acompañando el dolor del pastor enamorado, es evocado aquí por una naturaleza conmovida ahora ante el acontecimiento cortesano, y su trascendencia para la nación española: corderillos, colorines (los diminutivos revelan, mejor que cualquier otro elemento, una mentalidad rococó)⁴³, ruiseñores y hasta calandrias parleras se convierten en súbditos voluntarios de la corona borbónica.

La égloga termina con un parlamento de *Batilo*, cortado en sus inicios. Lo desmembrado de la composición proviene del forzamiento

41. *Egloga con motivo de...*, vv. 23-26. El empleo adjetival de "alma", puede derivar de la utilización semejante que Fray Luis de León le diera ("A vuestro *almo* reposo...").

42. *Ibid.*, vv. 43-45.

43. Para el tema del uso del diminutivo en la poesía dieciochesca, cf. ARCE, J.: *Diversidad temática y lingüística en la lírica dieciochesca*, "Cuadernos de la Cátedra Feijoo" 22 (1970) 35 y ss.

entre el tema verdadero y el motivo inusual al que se adapta. *Delio* no encuentra en ningún momento del poema el registro poético adecuado, y esta penuria de imágenes cristaliza en el uso repetido de versos que ya se encontraban en otras composiciones, especialmente en el *Llanto de Delio*, motivo por el cual he preferido estudiarlas conjuntamente.

2. La égloga *Delio y Mirta* es, junto con las dos anteriores, la única composición que mantiene la estructura de versos amebos o de «canto alterno», en el contexto general de la poesía pastoral de Diego González. Despojada de connotaciones ilustradas, esta égloga es fiel con la tradicionalidad bucólica, constituyendo un tema delicado y de un extremado refinamiento rococó.

Está dedicada la égloga, y no es el único caso en el conjunto de la obra poética de *Delio*, a consagrar los amores, entre platónicos y sensuales que por *Mirta* tuviera el poeta agustino⁴⁴. Conocemos la existencia real de esta mujer gaditana; en cuanto a su nombre mítico, convendría establecer su genealogía.

En principio, el mirto es una planta sagrada relacionada mediante una leyenda con Fedra, y como atributo con Venus y el Amor. Escribe León Hebreo en sus *Diálogos de Amor*:

«El mirto, así por el suave olor como porque está siempre verde como el amor. También porque sucesivamente tiene el mirto las hojas de dos en dos, y el amor es siempre gémino y recíproco».

Una explicación más completa es la que aparece en las *Anotaciones* de Fernando de Herrera a las obras de Garcilaso de la Vega:

«Escribe —Garcilaso— del Mirto que huele bien y que es tierno y delicado y todo parece que espira aquella gracia y re-

44. Escribe Fray Diego González a Jovellanos en 1778, y a propósito de *Mirta*: «¿Creerá Vm. que aquella *Mirta* que *Delio* apellidaba «fidelísima» ha abandonado mi correspondencia y olvidado mi cariño? Pues así lo aseguran, y así lo muestra su extraño silencio. Vale Dios que, como el amor que *Delio* la tenía nada tenía de interesal ni desordenado, no ha causado en su pecho aquellos grandes sentimientos que fueran regulares en otra providencia. *Delio* la amará sin tratarla, del mismo modo y en el mismo grado que cuando la trataba, es natural a él no dejar de amar lo que una vez amó» (Cit. por CUETO, L. A.: *Poetas líricos...*, I, p. CX, n. 2).

galo de Venus y que está tocado de la deidad de ella, y por eso consagrado a la misma Venus, a quien se atribuyó o por una conciliación o naturaleza particular, o porque, es planta marítima y Venus nació en el mar...»⁴⁵.

Francisco de la Torre atribuye la pertenencia de este atributo a Venus en el verso:

«El mirto a Venus, y el laurel a Febo,
y a Alcides es el álamo agradable»⁴⁶.

La poesía pastoral de todos los tiempos utiliza, con la frecuencia de un tópico, la figura del mirto. Venus, como diosa presente en la escenografía bucólica, lleva como atributo el mirto, actuando a través de las ninfas-mirto. Mirta es así, una prefiguración de Venus, ninfa del amor que ama a *Delio*; trasunto a su vez de Apolo (*Delio-Apolo de Delos*), y que al igual que el dios ostenta, como atributo de su calidad de poeta, el laurel.

La pareja de pastores *Delio-Mirta* repiten o disfrazan la realidad María-Diego, representando a su vez la fuerza divinal Venus-Apolo. Este sentido final latente en la composición muestra el amplio contexto en que se mueve la aparentemente sencilla poesía de Fray Diego González. El mundo arcádico al que el poeta se remite, se encuentra presidido por un principio de amor venal («Caecus amor»; Venus terrestre como oposición a Venus celestial)⁴⁷, al que Apolo impone una contención, dotándolo de un contrapunto contemplativo. En suma, desde Teócrito, un vasto espacio idílico se constituye en ámbito en donde Venus-Amor inspirada por Apolo-Retórica recorre el gestuario de sentimiento humano.

La temática del poema es la de un típico relato pastoril entre enamorado y enamorada, con el tema central de los celos y un tercer pastor en contienda por el amor de la doncella. La fuerte melancolía

45. En *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. de A. Gallego Morell (Madrid 1972) 593.

46. "Egloga I", *Poetas de Francisco de la Torre*, ed. A. Zamora Vicente (Madrid 1969) 112.

47. Para el tema del amor neoplatónico, referido en este caso a otro poeta de la Escuela salmantina, Meléndez Valdés, véase mi estudio *La filiación neoplatónica de un poema de Meléndez Valdés*, "Dieciocho" III (1980) 51-62.

en la actitud del pastor-poeta *Delio*, domina la estructura en un lamento que llega a constituir una monodia:

« ¡Ay Mirta! Que el vivir sin esperanza
Ha causado este trueque tan extraño
De tu mudanza nace mi mudanza »⁴⁸.

Pasando por alto algunas particularidades temáticas (erotismo, elementos biográficos intercalados...), el poema llega a su final adoptando una dirección inédita dentro del género. Esta solución típicamente dieciochesca, en cuanto contenida y moderada, es contraria a los dramáticos finales de las églogas clasicistas. *Delio*, aquí, consuela sus celos y determina que el amor de *Mirta* debe ser compartido (!) con el otro amante: Antimio:

« ¡Ay! quiera el cielo que en dichosa suerte
En estas nuestras selvas deleitosas
Los tres vivamos siempre en lazo amante,
Gozando edades largas venturosas »⁴⁹.

Dentro de esta égloga *Delio* y *Mirta*, la influencia de Garcilaso es más evidente, si cabe, que en otras. Los mejores fragmentos de la misma provienen sin duda de su consciente imitación. Además de la estructuración general con el tema de los celos al fondo, y a excepción, como hemos dicho, de su final ciertamente original, Diego González utiliza el tema del «bien caduco y vano», y el tópico, muy usado también por Garcilaso, de «el mundo al revés»⁵⁰:

48. *Delio y Melisa*, vv. 13-15.

49. *Delio y Mirta*, vv. 218-21. R. P. Sebold ha estudiado (*El rapto de la mente* —Madrid 1970— 197-221) algunos sentimientos anómalos (especialmente la homosexualidad) expresados en los versos bucólicos de Iglesias de la Casa, arcade también en el círculo que en torno a sí reunía Diego González.

50. Cf. un artículo tratando la tónica del «mundo al revés» («Impossibilia») en CURTIUS, E. R. C.: *Literatura europea...*, 143-49. En Garcilaso (*Egloga I*), la infidelidad de la pastora es similar al hecho de que:

“La cordera paciente
con el lobo hambriento
hará su ajuntamiento
y en las simples aves sin ruido
harán las breves sierpes ya su nido”.

«Y antes la liebre tímida a porfía
 Siguiendo en pos del galgo irá con saña
 Y el tiber que por Roma el paso guía
 La Corte bañará de nuestra España

.....
 Que falten de mi pecho tus amores»⁵¹.

El juego de la retórica desplegado aquí es abundante y, en algunos momentos, muy arcaizante: paradojas, contraposiciones, paralelismos constantes se alternan a lo largo de los tercetos, consiguiendo todo ello, a pesar de su elaboración artificiosa, un tono fluido.

El cáncer que roe la poesía del siglo XVIII es, en el aspecto ideológico, la discursividad que afecta a los temas. En cuanto a la forma, son los prosaísmos constantes los que rebajan la categoría del discurso poético. No escapa Diego González a este prosaísmo tan extendido y consustancial con la época, escribe versos de tan mal gusto, dentro de la égloga que comentamos, como los siguientes:

«Las pastoras dejé que antes quería
 (Si bien que de ellas nunca fue sabido
 Mi amor); la Inés, la Fabia y Rosalía»⁵².

«En tu pecho resfrié mis amores»⁵³.

«Que tú Mirta, no ignoras tengo vena
 Y no hay uno entre todos los zagales
 Que me exceda en cantar con dulce avena»⁵⁴.

Versos como estos, nos alejan diametralmente del poeta, y han fundamentado toda una crítica negativa que aplasta cualquier valor general de su obra. Como desaciertos, pueden ser comprendidos por el hecho de que *Delio* nunca confió en su publicación y, por lo tanto, jamás los rectificó o alteró.

3. La composición *Historia de Delio*, que Fray Diego envió a *Jovino*, presumiblemente por las mismas fechas en que Miguel de Miras los ponía en contacto epistolar (1775), es una relación biográfica

51. *Delio y Mirta*, vv. 195-98; 203.

52. *Delio y Melisa*, vv. 147-49.

53. *Ibid.*, v. 156.

54. *Ibid.*, vv. 209-11.

sostenida mediante una ficción pastoril que, como sabemos, envuelve y preside todo el desarrollo vital del poeta. Citada abundantemente, por cuanto ha supuesto, aunque mitificada, un caudal importante de noticias sobre la vida de *Delio*, constituye, además, un poema en el que se recoge la existencia y la poética de la Escuela salmantina.

El estilo confesional que conduce la composición es un recurso clásico que podemos ver frecuentemente usado en la poesía del siglo XVIII. Vaca de Guzmán lo emplea⁵⁵ y también el mismo Jovellanos en su *Historia de Jovino*, la cual es, a su vez, una contestación y una declaración de comunidad ideológica con los poetas salmantinos.

En la *Historia de Delio* el tono hiperbólico y la fuerte metafórica lo recubren todo. La ascendencia de *Jovino* es aludida en clave épica:

«Jovino descendido
De claros y altos reyes
Que del bárbaro yugo redimieron
Al fiel pueblo oprimido»⁵⁶.

El propósito de Fray Diego, después de este exordio de alabanza, es el de relatar su propia vida:

«Recibe su retrato
(Del tuyo ¡ay! ¡cuán distante!
Que explica lo bastante
De su origen, sus prendas y su trato»⁵⁷.

El padre de *Delio* aparece bíblicamente vinculado a la tierra (Ocupación severa / Que la culpa enemiga...) por el llanto y por el duelo. Su madre: («Asombro raro de / Virtud y hermosura») se presenta como una ninfa del Tormes a la que la Parca cortó el hilo de la vida en la temprana juventud.

55. Véase su poema *La Felicidad* («Yo, aquel que en otro tiempo, los triunfantes Católicos Monarcas...») en CUETO, L. A.: *Poetas líricos...*, I.

56. *Historia de Delio*, vv. 1-4.

57. *Ibid.*, vv. 21-24.

Los dioses, siempre según la relación poética, amparan al niño *Delio* y le conceden los dones poéticos. Entre estos dioses, es Cupido quien más pronto ocupa el corazón del poeta:

«Amaba ardientemente
Amaba tiernamente
Amaba sin templanza y sin medida»⁵⁸.

La dedicación al amor y su conversión en materia poética queda truncada cuando Artemisa, diosa de la sabiduría, aconseja al poeta, en versos que recuerdan mucho a la conocida ilustración de Fray Luis de León del tema del «*Beatus ille*»:

«Huye de tantos males
Mejor destino sigue;
La errada vida enmienda,
Y emprende la ardua senda
Por do la gloria heroica se consigue»⁵⁹.

La interpretación biográfica de lo que sigue es interesante por cuanto ilustra alguno de los caracteres que distinguen la poesía rococó. No es la pasión, ni la verdad, ni siquiera la experiencia vital, las que sustentan la poesía de Diego González; sólo una cierta disposición, el dominio de los recursos y la desorientación moral que disocia vida-obra, es lo que fuerza al poeta a escribir, y esta escritura se vierte, de modo inevitable, en poesía amorosa:

«Pero aunque a son sagrado
De la cítara mía
Las cuerdas arreglaba,
Y a veces las mudaba,
Amores solamente respondía;
Y así, canté de amores
Sin sentir de Cupido los rigores»⁶⁰.

La relación poética traslada su temática de nuevo a la época en que el autor escribe. Se menciona la hermandad espiritual en que vi-

58. *Ibid.*, vv. 47-49.

59. *Historia de Delio*, vv. 83-87.

60. *Ibid.*, vv. 109-15.

ven los poetas salmantinos y la influencia que en ellos alcanza el magisterio de Jovellanos. Curiosamente, gran parte del lenguaje amoroso habitual está trasladado y aplicado a los arcades, que pasan a ser para el poeta amigos y sujetos de sus afectos todos⁶¹.

El poema se cierra con una visión premonitoria, que una vez más quiebra la unidad tradicional del esquema pastoril. Jovellanos (inevitable descendiente del dios Jove), es elevado a un alto magisterio en la nación; *Delio* celebra su triunfo en forma de «carro alegórico», imagen habitual en la plástica neoclásica⁶².

«Tras el carro luciente
Siguiendo irán gozosos
Batilo con *Liseno*
Delio de gloria lleno
Conquista de tus versos poderosos:
¿Pues qué mejor destino
Que ser los tres el triunfo de Jovino?»⁶³.

4. La cronología del poema *Cádiz transformado y dichas soñadas del pastor Delio* nos ayuda a determinarla el mismo tema que ostenta, así como un juego de referencias que se produce en una de las cartas que Diego González enviara a *Mireo* (Fray Miguel de Miras) hablando de sus poemas. En 1775, *Delio* se encontraba recientemente llegado de su viaje a Andalucía⁶⁴. Es el recuerdo nostálgico de amores imposibles («amores entrevistados», como dirá en algún otro de sus poemas), el motivo en torno al cual se organiza la composición:

«Desde que vivo ausente
De la bella ciudad que fue la gloria
Donde hizo eterno asiento mi deseo,
Me está continuamente
Afligiendo de día su memoria,
Y de noche me sirve de recreo»⁶⁵.

61. Cf., en este sentido, la nota 49.

62. Palomino pintaba, en el siglo XVIII (1705), su famoso *Triunfo de la Iglesia* para el convento de San Esteban de Salamanca. La descripción iconográfica del fresco está en: ESPINEL, J. L.: *San Esteban de Salamanca* (Salamanca 1978) 174-75.

63. *Historia de Delio*, vv. 186-92.

64. Cf. SANTIAGO VELA, G.: *Fray Diego...*, en *Ensayo de una Biblioteca...*, III, 149 y VALLEJO, I.: *Fray Diego Tadeo...*, 44 y ss.

65. *Cádiz transformado...*, vv. 1-6.

Como bello sueño de amor, con buen repertorio de registros de gusto alternativamente rococó y hasta prerromántico, estos versos del *Cádiz Transformado*... constituyen, limados de algunos defectos inevitables en la época, una verdadera obra de arte en su gracilidad y tono menor.

Es de destacar el empleo del artificio del «sueño». El pastor *Delio* dormido sueña con una felicidad que con el despertar se hará imposible. Este «sueño feliz» se opone estructuralmente al «sueño conturbado», que con los presagios padecen los pastores tradicionales. En Garcilaso, por ejemplo, el sueño es siempre presagio de males⁶⁶.

Como elementos que hemos identificado en el anterior capítulo, de entre los pertenecientes a la influencia estética del Rococó, encontramos en esta composición uno particularmente notable: el tópico galante de la bella molestada por el animal. Este tema es frecuente en Diego González, que se deja llevar, en este sentido, tanto por modelos clásicos⁶⁷, como por una moda francesa que fue pronto acogida en España como tema poético⁶⁸. En el poema que analizamos, *Mirta*

66. Cf. vv. 113 y ss., *Egloga I*:

¡Cuántas veces durmiendo en la floresta,
reputándolo yo por desvarío,
vi mi mal entre sueños, desdichado!

67. En primer lugar, Catulo:

“Pajarito, delicias de mi niña,
con el que juega, al que en su seno tiene,
a quien da ella a coger
la yema de su dedo,
a incitar suele al picotazo ardiente
cuando mi amor radiante
no sé a qué juego encantador se entrega...”

(“*Passer, deliciae meae puellae*”, *Poesías* (París 1970) 2 r. Trad. Aníbal Núñez. Francisco de la Torre utiliza el tópico en este mismo sentido, en una composición como “A una hermosa cazadora a quien durmiendo picó los labios una abeja”:

“Atomo dulce que sutil volaba
picando en lo que rosa imaginaba
con la muerte pagó dichas tamañas”

(cit. *Antología Mayor de la Literatura Hispánica*, Ed. G. Díaz Plaja —Barcelona 1976— 274).

68. El motivo aparece tanto en la escultura francesa (*Muchacha jugando*

está a punto de ser picada por las abejas, su galán, *Delio*, la salvará de tan «peligroso trance» y obtendrá por ello un premio establecido por el código de la galantería:

«Soñé que se acercaban
Unas abejas a los labios bellos
De Mirta que dormía, que en lo rojo
Bella rosa juzgaban⁶⁹».

con un perrito, de Clodión) como en la fabulística europea. Florián lo recoge en "La abeja y la coqueta":

"Cleo, sagaz, coqueta,
Al tocador estaba
Consultando al espejo
.....
Cuando se entró una abeja
.....
En uno de sus labios
llegó a pararse incauta".

(en *Fábulas* —Madrid 1979— 75). El mismo tema aparece satirizado en algunos textos de escritores contemporáneos a *Delio*. Así Samaniego:

"Una noche ardorosa,
después de haber cenado alguna cosa,
la joven Isabela,
en su lecho acostada,
.....
Mas una infame pulga la desvela
picando con empeño..."

("La pulga", *Cancionero de amor y risa*, Comp. J. López Barbadillo —Madrid 1977— 132). Cadalso, por su parte, escribe: "Si en el concurso vierais algunas damas atentas a lo que decís, lo que no es del todo imposible, como no vaya por allí algún papagayo con quien hablar, algún perrito a quien besar, algún mico con quien jugar o algún petrimetre con quien charlar..." (*Eruditos a la violeta*, cit. por F. Díaz Plaja: *La vida española en el siglo XVIII* —Madrid 1946— 162).

69. En la traducción que de la *Aminta* del Tasso hiciera Juan de Jáuregui se lee:

"Cuando una abeja, que ligera andaba
Su miel cogiendo en los floridos prados
A Filis fue volando,
Y en la mejilla hermosa,
Más fresca y más rosada que la rosa..."

(*Aminta* —Madrid 1970— 57). Asimismo en Meléndez Valdés:

"Mas los labios floridos
asaltad susurrantes
de mi amada, y el néctar
que destilan, robadle"

(*Poesías* —Madrid 1973—, Ed. P. Salinas, 27).

Yo incauto, al espantarlas, toqué en ellos
Mirta sobresaltada...

.....
Y moviendo los labios dulcemente,
La miel que las abejas no lograron
En mí la destilaron»⁷⁰.

Este minucioso código aquí observado (el sobresalto, el gesto sensual, la correspondencia...), cristaliza a lo largo del poema en otras actitudes galantes. «Cuadros» literarios totalmente dieciochescos que han estilizado «ad infinitum» antiguos elementos garcilasistas. El cortejo⁷¹, los juegos de salón (la adivinanza, la referencia sexual encubierta...) se evidencian en los versos:

«Soñé que el diestro codo
Puesto en el verde prado, Mirta bella
Sobre la blanca mano reclinaba
El rostro y de este modo
Conmigo conversaba cariñosa
Vi que la vista al cielo levantaba
Y que me preguntaba:
¿Qué trecho habrá desde la tierra al cielo,
Pastor? Y yo la dije sin recelo:
Medido de tu mano diestramente,
Un codo solamente
Y ella se complacía»⁷².

Las dos escenas galantes y unos pocos versos más de esta composición fueron suprimidos en la edición que de las obras de Fray Diego hiciera, en 1796, *Liseno* (Juan Fernández de Rojas). Estas supresiones, poco respetuosas con el espíritu general de la obra, y las palabras encubridoras en el *Prólogo*⁷³, nos hacen suponer la destrucción o pér-

70. *Cádiz transformado...*, B.A.E., vv. 92-102.

71. El tema de el "cortejo" en la sociedad española del siglo XVIII ha sido tratado por MARTÍN GAITE, C.: *Usos amorosos del XVIII en España* (Madrid 1972) 163 y ss.

72. *Cádiz transformado...*, B.A.E., vv. 118-29.

73. "El público ilustrado no retratará el juicio que tiene ya hace tiempo formado de este grande hombre; antes bien creo que ahora se le presentan todas sus poesías purificadas y netas, las estimará como es justo, y las co-

dida de numerosas poesías que tendrían el mismo contenido amoroso.

La supresión de estrofas tenidas por licenciosas en la edición de *Liseno*, hacen que el poema llegue rápidamente a su conclusión. El amor le está negado al poeta por un divino designio; habrá, pues, de conformarse con el ensueño y con la adoración platónica de una belleza entre sensual y divina⁷⁴. Escribe *Delio*:

«Yo de mi dicha cierto,
Dejo el lecho, dormido, apresurado,
Y destinando, ruedo la escalera,
Y en el portal despierto,
Bañado el rostro en sangre y maltratado;
Y vi que en esta aventura (¡Ah suerte fiera!)
Imposible me era,
Pues vi que aún subsistía irrevocable
De Diana el decreto formidable.

.....
Miré la vida y con placer el sueño»⁷⁵.

Este fragmento conserva, además, una gran resonancia garcilasista apoyada en los versos de repetición: «Y era soñar el ciego que veía». En la *Egloga II* de Garcilaso, encontramos una parecida negación del amor sensual, en favor de una «Venus celestial»; pero lo que en Garcilaso es moral pagana, se convierte en Diego González en estrecha moral eclesiástica, que ahoga sus posibilidades de amor y le reduce al mundo de los sueños. En Garcilaso, Diana es nada más que la casta diosa cazadora; para *Delio*, representa la alegorización de una Iglesia que anuda con lazos de castidad a sus hijos.

5. La estructura pastoril o de género en la composición titulada *Al río Guadalete. Canción*, es menos evidente que en las anteriores, hasta el punto que podría pensarse que estamos ante un poema en el que únicamente lo paisajístico puede remitirnos a una tónica pastoril.

locará entre las de nuestros esclarecidos Poetas, al lado de las de Garcilaso, de Fray Luis de León, y de Herrera" ("Al que leyere", *Poesías de Fray Diego...*, 6).

74. Cf. *supra*, n. 47.

75. *Cádiz transformado...*, B.A.E., vv. 143-55.

Lo bucólico, sin embargo, viene aquí dado por una situación de contexto que se manifiesta, especialmente, en los versos finales.

El pastor sentado en la orilla del Guadalete derrama sus lágrimas pensando que serán llevadas por el río, hacia la ciudad en donde está su amor. Este tema, que apoya de modo fundamental el nivel histórico, recibe, sin embargo, un tratamiento de ocultación o secundario. Por su comienzo y disposición, el poema parece consagrado al motivo tópico de la contraposición de dos ciudades en sus méritos. Arcos, donde el río se remansa y fluye despacioso entre meandros, y Cádiz, lugar en que el río llega al mar, y, sobre todo, ámbito donde discurre la vida de *Mirta*.

Arcos está representada como:

«... Inaccesible,
De toda sociedad y bien escaso»⁷⁶.

Cádiz, en cambio, es un contrapunto de luminosidad, y se da en el poema una referencia explícita y neoclásica a la fecundidad de su comercio:

«Sigue derecho al puerto,
De do parten alegres los bajeles
Al grande emporio de las gentes fieles»⁷⁷.

Se encuentra, también, en el poema una bella imagen, según la cual, las aguas del río mezcladas a las lágrimas del poeta-pastor besarán el muelle gaditano en donde el mítico Hércules dio fin a sus hazañas, acabando por ser recibidas unas y otras en el mar. Este mar, además de ser la muerte, como venía siendo desde el empleo tópico medieval, es la alegoría del helado seno de la amante que desprecia al poeta:

«Mis lágrimas irán más adelante
A pagar un amante
Feudo a seno mejor que las reciba
Que algo tiene de mar quien las motiva»⁷⁸.

76. *Al río Guadalete. Canción*, vv. 27-28.

77. *Ibid.*, vv. 46-48.

78. *Ibid.*, vv. 86-89.

6. La inclinación del poeta hacia la descripción de los ríos, y las imágenes que este tratamiento suscita (arroyos cristalinos, corrientes de agua y lágrimas, baño de la amada...), están vinculados al propio género pastoril, en donde este elemento de la naturaleza juega un papel esencial⁷⁹. En *El triunfo del Manzanares*, este motivo se encuentra fuertemente potenciado, hasta el punto de ordenar temáticamente la composición en torno a él.

También nos es dado a conocer en esta composición la fecha en que fue escrita, debido a un fragmento de carta cruzada entre *Delio* y *Mireo*, que publica Cueto en sus *Poetas líricos del siglo XVIII*⁸⁰. La carta, fechada en febrero de 1776, explicita los motivos de la composición. Como tema aparece, una vez más, la preocupación ilustrada ajena por entero al mundo de la poesía. Una orden papal había restablecido en aquellas fechas la independencia y autoorganización de determinadas órdenes monásticas españolas con respecto a las casas fundadoras italianas. El Manzanares, convertido así en alegórico emblema, triunfa sobre el Tíber. Pero este tema con que el poema se abre deja paso a otros motivos, mucho más poéticos, que hacen derivar la composición hacia el terreno de la poesía amorosa. En este sentido, y también en el de su estructuración formal, el poema es idéntico a la canción *Al río Guadalete*.

La primera parte del texto está dedicada a configurar una alegoría de las tierras españolas, a través de la figura emblemática del río Manzanares, que es asistido por todas las divinidades de la mitología:

«A tu margen se dignan
Congregarse los dioses celestiales.
.....
Y cuna te eligieron
De claros, poderosos, altos reyes,
Que en dos mundos dominan y dan leyes»⁸¹.

79. Refiriéndose a Villegas, de quien sabemos fue uno de los autores preferidos de Diego González, escribe Cossío (*Poesía española. Notas de asedio*, 103): "Fueron las corrientes, aguas de arroyos y fuentes motivo de la constante atención poética de Villegas y elemento tan personal en su poesía que merece el estudio y la nota".

80. "Quisiera estar más desocupado de lo que me hallo, para enviarte una copia de la canción titulada *El triunfo del Manzanares*, que un tal *Delio* compuso con ocasión del decreto últimamente ganado en el Consejo contra otro que vino del Tíber sobre la Bética monástica" (I, p. CX).

81. *El triunfo del Manzanares*, vv. 17-24.

Este cuadro neoclasicista se completa con la alegoría del Tíber representando ajenas ingerencias en un tono hiperbólico y desmesurado, teniendo en cuenta la causa que lo motiva: una disputa localista por la autonomía de las provincias eclesiásticas:

«Del Tíber, que intentaba
Abolir las memorias aplaudidas,
A real nombre erigidas
Que la bética gente veneraba»⁸².

En la apotesosis de la exageración y de la falta de adecuación entre tema y tratamiento, Diego González recurre al procedimiento retórico clásico de trazar un «mundo al revés», procedimiento retórico con el que se encuentra muy identificado⁸³.

Si la propuesta de la curia romana hubiera triunfado, hubiera sido como ni:

«Sobre el olmo pomposo,
Do sola la paloma asiento hiciera
El torpe pez se viera
Y como el pez, el gamo pavoroso
Surcara (confundida la natura)
La cristalina anchura»⁸⁴.

Esta falta de adecuación en el empleo de recursos tradicionales, que pasan de potenciar una situación amorosa desesperada a ilustrar ridículamente el desacierto de un planteamiento jurídico, es, por otra parte, expresiva en cuanto a la determinación del verdadero carácter de la poesía en esta segunda mitad del siglo XVIII.

El tema pastoril se va perfilando lentamente al paso que se desdibuja la alegoría neoclásica. El destino final del río, que era —recordémoslo— portador de la noticia de la independencia eclesiástica de las provincias del sur, es la de llegar, cuanto antes, a Cádiz. Llegado a

82. *El triunfo del Manzanares*, vv. 49-52.

83. Cf. *supra*, n. 50.

84. *El triunfo...*, vv. 65-70.

este punto, recupera el río su condición de «puente de lágrimas» entre amantes separados. Escribe Diego González:

«Y si entre los millares
De ninfas, de hermosura y gracia llenas,
Que pisan sus arenas,
A la fiel y divina Mirta hallares.

.....
Besa sus bellas plantas,
Y dile de mi amor cuanto tú puedas»⁸⁵.

Lejos ya de la presión neoclásica que imponía el tratamiento de un «tema elevado», el poema discurre hacia su conclusión con bellas imágenes del petrarquismo poético, recibido a través de Garcilaso y la escuela de poetas bucólicos que florecen en Salamanca durante el siglo XVI:

«Dile que noche y día,
Con pastoril zampona, o dulce avena»⁸⁶
Por divertir la pena,
*El nombre de su Mirta al cielo envía»*⁸⁷.

El conflicto planteado entre razón y sentimiento, utilidad y entretenimiento poético, se resuelve de una manera que vuelve a dar la primacía a la historia amorosa y al contexto pastoral. Llevado del «pathos», el poeta se aparta del forzado pie que había determinado sus primeros versos. Esta falta de coherencia que, como composición bucólica, evidencia el poema de *Delio*, fue señalada ya en su tiempo, y para el contexto general de toda la poesía pastoril española, por Hugo Blair⁸⁸.

La razón del argumento ilustrado es sustituida o diluida por una sensibilidad torturada que todavía necesita la apoyatura de una mo-

85. *Ibid.*, vv. 153-59.

86. La avena como instrumento musical típico de la poesía pastoril aparece en Virgilio, *Egloga I*:

“Silvestrem tenui musam meditaris avena”

87. *El triunfo del Manzanares*, vv. 169-72.

88. “Entre el sinnúmero de composiciones bucólicas de que abunda nuestro parnaso hay pocas, poquísimas que tengan el carácter que les corresponde” (*Lecciones sobre la Retórica*, III —Madrid 1800— 375).

ral —tanto social como religiosa— que la autojustifique. Esta sensibilidad, desprendida ya del lastre de la motivación ilustrada, acaba por descubrirse como el único interés para el escritor:

«Dile que en la delgada
 Arena, nunca hollado de la gente,
 Graba continuamente
 El dulce nombre de su Mirta amada,
 Y crece, y sube con el olmo alzado»⁸⁹.

7. Bajo la estructuración formal de la silva y el retórico recurso de la ensoñación, construye Diego González esta composición amorosa —*A Melisa; los sueños y las canciones*—, destinada a una de sus enamoradas gaditanas. Repite en los *Sueños*, la disposición que de la materia hiciera en el poema *Visiones de Delio*, y que va a emplear de nuevo en la *Canción a Melisa* («Soñaba, yo Melisa... / Volví a quedar dormido... / Volví la tercera vez...»).

No será sólo la disposición y algunos otros detalles formales los que aquí reitere Fray Diego González, tomándolos de otras composiciones suyas. En los versos 67 a 69, repite de nuevo el mismo efecto comentado a propósito del poema *Cádiz transformado y dichas soñadas*. El poeta ensangrentado despierta de su sueño de amor imposible (por el decreto de Diana en el *Cádiz transformado*; por la preferencia que de Antimio —su rival amoroso— hace Melisa en los *Sueños*):

«Yo, de mi dicha cierto
 Dejo el lecho, dormido, apresurado;
 Y destinando, ruedo la escalera,
 Y en el zaguán despierto,
 Bañado el rostro en sangre y maltratado»⁹⁰.

La composición es, al mismo tiempo, la más decididamente erótica de cuantas conocemos de Diego González. Señalaré, como carácter principal de la sensualidad aquí transparentada, su óptica decididamente feminista, lo que lo aproxima a otras composiciones de Meléndez e Iglesias de la Casa.

89. *El triunfo...*, vv. 177-81.

90. *A Melisa...*, B.A.E., vv. 66-70.

A cargo de la pastora *Melisa*, corren las más atrevidas proposiciones. El poeta, verdadero objeto de la iniciativa sexual de la amada, se debate en las cadenas del sueño, del temor y la impotencia. Sería interesante determinar el verdadero carácter erótico de esta poesía en constante refreno. Tal carácter ha empezado a vislumbrarse a través, casi exclusivamente, del estudio que Sebold ha realizado sobre Iglesias de la Casa⁹¹.

En gradación hacia el climax se suceden los tres sueños; siendo cada uno de ellos una fuente de placer mayor para el pastor dormido. A los tres sueños sucede, de modo invariable, un «despertar a la realidad», que sume al poeta en la confusión y la tristeza. El lema que, a modo de conclusión, cierra cada uno de los tres sueños es una variación del que habíamos visto ya en otros poemas:

«Maldije la vigilia, alabé al sueño»⁹².

Otros elementos también son repetitivos, principalmente el tema encubierto de los celos. Los parlamentos de *Melisa* van creciendo en intensidad y preparan la decepción final del despertar:

«Yo, Delio por ti muero,
Y en el amor a todos te prefiero.
.....
La sed que yo padezco es amorosa,
Sólo pueden templarla tus abrazos
... Soy *Melisa*,
Que me vengo a vivir siempre contigo
.....
Pasaremos la vida dulcemente»⁹³.

La última silva, al igual que en otros poemas semejantes, actúa como conclusión que traza definitivamente una línea trágica entre sueño y realidad, deber eclesiástico y amor. Estas conclusiones, románticamente acabadas en anhelo, melancolía y deseo inalcanzable, me parecen uno de los aciertos poéticos más seguros de Diego Gon-

91. "Dieciochismo, elementos místicos y contemplación en la *Esposa Aldeana*", *El rapto de la mente*, 197-221.

92. Cf., por ejemplo, el *Cádiz transformado* o las *Visiones de Delio*.

93. A *Melisa*, B.A.E., vv. 12-13; 35-36; 56-59.

zález, dramáticamente situado entre dos épocas y dos sensibilidades difícilmente conjugables.

Significativamente, la conclusión del poema ya instalado en la realidad se hace bajo la advocación del tema de la «dicha soñada»:

«Ansioso deseaba
Que ya que el solo sueño fue mi vida,
Mi vida un continuado sueño fuera.
¡Oh si siempre durmiera!
Sólo el sueño me hiciera venturoso»⁹⁴.

Es preciso señalar que, en estas composiciones, la materia pastoril proviene de un contexto situacional que suele no tener referencia expresa. Interesa al poeta la relación de un estado turbulento del espíritu y menosprecia la digresión que puede suponer el trazado de un paisaje.

La desaparición expresa de este paisaje en la poesía de *Delio*, avanza conforme se desarrolla la cronología de sus obras. Como un elemento accesorio se relega, ante la primacía concedida al relato de la incidencia subjetiva de la pasión.

8. En la *Canción a Melisa*, se repiten de nuevo los esquemas compositivos ya usados para el caso de los *Sueños* y para las *Visiones de Delio*. Importa destacar entre este cúmulo de elementos repetitivos que *Delio* utiliza, uno altamente significativo: la pasividad psicológica en el amor, cuestión esta que conforma el centro nuclear desde el que los poemas están concebidos.

El amante (*Delio*) se prohíbe rigurosamente actuar como tal; el sueño, la «visión» actúan en este sentido como cobertura o distanciamiento de la acción. Esta primera barrera entre la realidad, descubre otra en la misma estructura peculiar del poema. Dentro del sueño, el poeta tampoco actúa. Como eterno observador, aparece en esta triada de poemas (*Canción a Melisa*, *Visiones de Delio*, *A Melisa: Canciones y sueños*) y en otros muchos de los compuestos. El papel central concedido a la propia biografía reafirma el motivo elegido: la verificación de la infidelidad de la amada. Este tema que provenía ya de la Antigüedad y que Diego González encuentra en los mismos entresijos del género en que se ha propuesto escribir, tiene una pre-

94. *Ibid.*, vv. 82-86.

sencia demasiado constante y un registro tan teñido de subjetivismo que conduce a pensar —y ello en contra de muchos de sus biógrafos⁹⁵— en una vida amorosa marcada por la ambigüedad, la frustración y el sentimiento de culpabilidad.

Tres veces, a lo largo del poema, el poeta salva a la amada del peligro:

- Como blanca paloma a la que trata de devorar un dragón.
- Como cordera a la que rapta un lobo.
- Como tórtola a la que un cazador atrapa en su red.

Las tres veces escapa de sus cuidados (que parecen sugerir unas relaciones paterno-filiales) y vuelve hacia el peligro, desdeñando a su salvador.

El tema, en su nimiedad, se revela como muy caro a la sensibilidad del Setecientos. Las sencillas personificaciones de la amada (tórtola, cordera, paloma), están en todos los poetas de la segunda Escuela salmantina. Por todas partes la ausencia de una acción real, pone una pauta de suave delicadeza en los poemas concebidos bajo este espíritu indeciso. El desenlace acude también a otro de los registros más usados por estos poetas, el poeta-pastor, desdeñado, amenaza con que si su «recto amor» no es aceptado, buscará él también el camino de la sensibilidad para seducir a su amada. Esta concepción, aplazando el actuar amorosamente para el futuro, es algo determinante dentro de la obra de Diego González:

«Melisa, si entendieras
Lo que quieren decir estas visiones,
No fuera quien las vio tan desdichado;
Entonces conocieras
Las astucias, engaños y traiciones
De que *Delio* prudente te ha librado»⁹⁶.

9. La *Oda a Liseno* se estructura en torno a la asimilación del modelo poético que Fray Luis de León propone.

95. I. Vallejo escribe en este sentido: "Cuando leemos sus versos nos damos cuenta que todos ellos están traspasados de gran idealismo... A la luz de estos sentimientos [suministrados por el epistolario fragmentado que filtró L. A. Cueto] creo que la pureza y limpieza de deseos amorosos no puede ser mayor (1)" ("Fray Diego...", 55 y 57).

96. *A Melisa, Canción*, B.A.E., vv. 79-84.

Como versión pagana de un viejo y reconocible pensamiento moral (la contemplación conduce a la beatitud), utiliza la convención pastoril para dar más entidad a un mundo improbable, mundo que es Diego González el primero en trazar, apoyándose en materiales y elementos ya existentes de antiguo.

El «estado beatífico», consecuencia horaciana de una vida virtuosa y alejada de las pasiones, es, para *Delio*, el resultado directo de la contemplación de la amada:

«Por qué te das tormento
Liseno, si te da el cielo santo
El mirar el portento
Que al Tajo pone espanto
Y a sus labios renueva el sabio canto?»⁹⁷.

Esta sustitución de términos habituales en el discurso moral y ascético cede el paso a una nueva entronización de lo femenino tenido como divino:

«Quien logra ver de Lisi la luz pura»⁹⁸.
«El ver los divinales ojos»⁹⁹.

Enlazando con el neoplatonismo que viene a estar en la base de tal actitud sentimental, *Delio* no necesita más que sustituir «vida virtuosa» por «contemplación de la amada»; las metáforas que servían al primer término, siguen, en cambio, siendo utilizadas para el segundo: la amada es alternativamente: «luz pura», «numen», está dotada de hablar sabroso, es serena y cristalina...

Las resonancias —convenientemente encauzadas hacia otro objeto— luisianas de esta composición se convierten en su final en una simple traslación de los versos (de *La vida retirada*, en este caso) del poeta del siglo XVI:

«Puesto el atento oído
Al son dulce acordado
De plectro sabiamente manead»¹⁰⁰.

97. A *Liseno*, vv. 1-5.

98. *Ibid.*, v. 7.

99. *Ibid.*, v. 28.

100. A *Liseno*, vv. 43-45.

Paralelamente a Fray Luis de León, en el corto poema hay imitaciones formales de Garcilaso que, si bien no son una fiel traslación de sus versos, recuerdan, al menos, la gracia melancólica con que Garcilaso envolviera sus églogas. Escribe Diego González:

«Dejando mi ganado
Del Tormes argentado en la ribera
De el dulce bien llevado,
Por doquiera que fuera,
Como la sombra al cuerpo, la siguiera»¹⁰¹.

También es garcilasista el empleo que del verbo «fatigar» se hace en los versos:

«O ya por la espesura
Al ciervo con saeta fatigara»¹⁰².

Finalmente, en este poema, dirigido por *Delio* a su compañero de Orden, Juan Fernández de Rojas¹⁰³, adopta la óptica de amante desechado que exorta a la felicidad a quien, al menos, le es dable contemplar a la amada (*Liseno* y *Lisi*). Creo que este planteamiento parte de la *Egloga I* de Garcilaso, en donde un pastor (*Salicio*) sufre de celos, mientras el otro (*Nemoroso*) llora la pérdida irreparable de la ninfa (*Elisa*). Faltaría aquí la contestación de *Liseno* ponderando su mal y rechazando el consuelo. Considero, entonces, esta composición como un esbozo de égloga, cuyo punto de partida y recursos más sobresalientes los suministra el modelo garcilasista, y cuyo espíritu es enteramente platonizante y heredero, en este terreno, de Fray Luis de León.

10. Otros poemas pastoriles.

El resto de la obra poética de Fray Diego González, que mantiene alguna de las características del género pastoril, es, también, abun-

101. *Ibid.*, vv. 31-35.

102. En la *Egloga I* de Garcilaso se lee: "Andes a caza el monte fatigando / en ardiente jinete que apresura / el curso tras los ciervos temerosos". (*Poesías castellanas completas* —Madrid 1972— 120).

103. Sobre este escritor cf. AGUILAR PIÑAL, F.: *Bibliografía fundamental de la literatura española, siglo XVIII* (Madrid 1976) 154. También SANTIAGO VELA, G.: *Ensayo de una Biblioteca...*, II.

dante. En ellas lo bucólico viene vehiculado dentro de un contexto situacional en el que el «suceso de amor» transcurre. Son estos poemas, composiciones en las que se mezcla la temática amorosa —en medio de un debilitado marco pastoril— con rasgos de ingenio y procesos de alegorización sencillos que mantienen una pequeña clave, la cual actúa como guiño, cifra, confidencia entre el poeta, la amada y el círculo de amigos (literatura cenacular)¹⁰⁴. La nómina ampliada de enamoradas que en ellos podemos encontrar (*Peria*, *Vecinta*, *Lisi*...) no hace sino acentuar ese carácter de pasión inconstante, de juego de celos y de preferencias que tienden a minimizar el mismo proceso amoroso.

En unos casos (en los *Tercetos: Delio en la Granja*), es la primacía de una amada sobre otras: *Mirta*, simbolizada en el olivo crece más con las lágrimas de *Delio* que otro olivo gemelo que es *Peria*. En otros (*A Vecinta desdeñosa*), el reproche de un desprecio inmerecido ocupa la temática de la composición, pues el poeta podría ser un buen amante:

«Si buscas ser querida
Hallarás en mi pecho
El cipro y Pafo, donde Venus mora»¹⁰⁵.

Los temas pueden aludir también a la necesidad de un nuevo encuentro (*A Mirta ausente*) o a un suceso infeliz (*A la quemadura del dedo de Filis*). Tal variedad de registros, están, sin embargo, regidos por una unívoca concepción que fuerza siempre una actitud ideológica igual a sí misma. En *A Vecinta desdeñosa*, vuelve de nuevo a mencionarse el impedimento moral que para el amor *Delio* sufre:

«Y el fuego del enojo que te enciende
Contra quien no comprende
En sí mayor pecado
Que el haberle Diana
Con su sentencia inhumana,
A triste y dura cárcel condenado»¹⁰⁶.

104. "Un rasgo de la literatura cenacular es que requiere la constitución de señas y contraseñas, es decir, de uno o varios lenguajes por los que el cenáculo identifica a sus miembros". (M. MOLHO: *Semántica y Poética* —Madrid 1978— 97).

105. *A Vecinta desdeñosa*, vv. 40-42.

106. *A Vecinta...*, vv. 6-11.

Y, en este mismo sentido, escribe dentro de la composición titulada *A Mirta ausente*:

«Ya de la cruel Diana
Me quejo; ya a la hermosa
Venus suplico humilde
Que a mis amantes quejas corresponda»¹⁰⁷.

Estas endechas representan en el conjunto de la obra un cierto hálito prerromántico. Su temática es diferente; en la primera se explicita la motivación de la obra poética; motivación extraída del repertorio retórico de la Antigüedad clásica:

«Por aliviar mis penas
Te escribo, Mirta hermosa»¹⁰⁸.

En la composición alternan los motivos garcilasistas con un lenguaje exaltado: «Tinieblas horrosas», «entristecen», «oprimen», «dolor fiero», «mal que me devora», etc. El mal, «spleen» o «fastidio universal», tan prerromántico, proviene de una actitud melancólica, y se transparenta muy claramente a través de la segunda endecha, publicada bajo el título genérico de *Endechas a Mirta ausente*. En ella, la inmutabilidad y el tedio del poeta frente a la naturaleza siempre cambiante, alcanza una expresión altamente poética:

«A la noche funesta
Sucede el claro día
Y torna a los mortales el consuelo
.....
Sólo eterno percibo
De mi fortuna airada el ceño esquivo»¹⁰⁹.

De un modo semejante escribiría Meléndez Valdés en *A la mañana de mi desamparo y orfandad*:

«Yo sólo ¡miserable! a quien el cielo
tan gravemente aflige, con la aurora
no siento ¡ay! alegría,

107. B.A.E., vv. 29-31.

108. *A Vecinta desdeñosa*, vv. 1-2.

109. *A Mirta ausente*, vv. 1-13.

sino más desconsuelo.
 Que en la callada noche al menos llora
 sola su inmenso mal el alma mía»¹¹⁰.

Como inusual por su temática trataré, en último lugar, el poema denominado *El digamos de Mireo*. Su destinatario, Fray Miguel de Miras, es una personalidad similar a la de Fray Diego; no se conserva de él poesía alguna, pero no cabe duda de que pasó a formar parte de la ficción pastoril que, desde Salamanca, promovieron los poetas *Batilo, Delio, Aminta, Dalmiro*...

El poema de Diego González se desarrolla bajo la temática del «*Omnia vincit amor*»:

«Nadie el amor rehuya
 Ni burle de su imperio
 Quien presuma de estoico
 Téngasele por necio»¹¹¹.

Mireo, despreciador de la pasión amorosa y resistente a ella es, al fin, capturado por Eros, que aparece, como es tópico, en figura de «inconsciente vendado» («*Caecus amor*»). La naturaleza de este Cupido geminado desde el Renacimiento (Amor con venda: lascivia; Amor sin ella: espiritualidad)¹¹², es la que le corresponde al hijo de la «*Venus vulgaris*»; es decir, un amor concupiscencia y pasión. Escribió Diego González:

«Sobre la verde grama
 cayó el triste Mireo
 Y el dios no bien vengado,
 Tomó un sólo cabello
 De la madeja hermosa
 De la pastora, y presto
 Le ató de pies y manos,
 Y con burla y desprecio
 Se lo entregó a Trudina
 Como manso cordero»¹¹³.

110. *Poesías* (Madrid 1973) 148.

111. *El digamos de Mireo*, vv. 79-82.

112. Sobre el desarrollo de este tema, preferentemente en el campo plástico, cf. WIND, E.: *Los misterios paganos del Renacimiento* (Barcelona 1972) 61 y ss.

113. *El digamos de Mireo*, vv. 53-62.

La caída de *Mireo* en los brazos del Amor, supone su entrada triunfal en el mundo cerrado de los pastores, para los cuales el amor es una necesidad, al tiempo que una clave para su reconocimiento como grupo. En este ámbito, *Mireo* y *Trudina* son una pareja más de las que celebran la fiesta campestre y galante:

«Y del vecino bosque
Sin número salieron
Pastores y pastoras
A celebrar el hecho.
Ellas forman mil corros,
De las manos asiendo,
Y airosamente danzan,
Hollando el prado ameno»¹¹⁴.

Nos encontramos ante estos versos con planteamientos similares a los de las composiciones pictóricas que, por aquel entonces, diseñaban Watteau o Boucher¹¹⁵. El hábito pastoril, la exaltación de la pareja galante, el campo en su fondo melancólico y la actitud de fiesta de salón trascendida a la naturaleza, constituyen manifestaciones idénticas de una misma sensibilidad, equidistante del Barroco, predecesora del Romanticismo, y que al mismo tiempo repudia la organización y la ética que la Razón trae consigo.

Fernando R. DE LA FLOR

114. *El digamos de Mireo*, vv. 67-74.

115. Para la conexión entre la moda pastoril y la pintura del siglo XVIII, cf. GALL, J. y F.: *La pintura...*, 104 y ss. Julián Gallego ha estudiado, por otra parte, la utilización que en determinadas pinturas religiosas se hace de elementos pastoriles, cf.: *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid 1972) 255-56.